138

cadernos de teatro

— IBSEN. POR QUÊ? PARA QUÊ? — Dina Moscovici

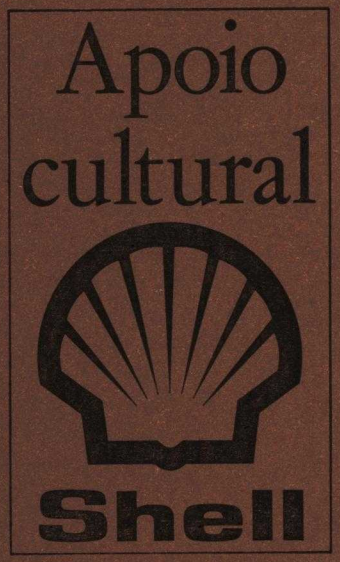
— AS DIFICULDADES DOS ATORES: EXERCÍCIOS FÍSICOS — C. D. Easty

— POST-MORTEM PARA O PÓS-MODERNO — Roger F. Copeland

— O MORTO DO ENCANTADO MORRE E PEDE PASSAGEM — Oduvaldo Vianna Filho

CADERNOS DE TEATRO N.º 138
julho, agosto e setembro de 1994

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
Conselho Executivo — Bernardo Jablonski, Guida Vianna 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.

IBSEN. POR QUÊ? PARA QUÊ?

DINA MOSCOVICI[1]

"Adiante ou atrás dá no mesmo!
Fora ou dentro, tudo é igual.
Ele está aqui! E ali! Ao meu redor!
Creio haver saído do círculo, mas estou nele.
Diga-me teu nome! Deixa-me ver-te! Quem és?

Não por casualidade escolhemos Ibsen como tema para este artigo; fator primordial foi haver assistido dias atrás a encenação de PEER GYNT. E especialmente as referências feitas pela crítica, que atacavam ou tratavam com suposta benevolência a esta obra de Ibsen, considerada, sem nenhuma dúvida, uma das maiores dádivas da dramaturgia universal. Não fôra esse argumento suficiente, ficaria como justificativa o lado emocional, já que *convivi* com PEER GYNT durante um longo período, em anos pretéritos. Na Alemanha, acompanhei durante meses, como estagiária, a montagem realizada no Frankfurt Theater, por Koch — um dos grandes diretores do momento que, de certa maneira, especializou-se em PEER GYNT, dirigindo repetidamente esta obra. Anos mais tarde, eu mesma iria encená-la no Teatro Colón de Bogotá. Cometi inclusive o sacrilégio, talvez, de haver realizado uma versão para a televisão nacional, consolo por não poder alcançar o sonho de uma transposição ao cinema.

É auto-referente, eu sei. Existirá alguma forma de não sê-lo? Repito, posso dizer que vi e que acompanhei várias vezes a *fundição* de PEER GYNT, que a sua encenação convoca sempre, de alguma forma, a fundição de materiais históricos, intelectuais e artísticos em alta temperatura de intensidade. É a nossa própria alma que se funde.

Jamais, como no jovem e frenético PEER GYNT ou no ancião desesperado, chega-se tão perto da única possibilidade humana: a dúvida. No jogo da vida, na angústia, na desesperança, ninguém sai ganhando. Apenas gira-se em torno de um sempre misterioso enigma: Talvez... Talvez voltar a ser semente de si mesmo, talvez voltar a Solveig, fundir-se no amor para procurar, em vão, uma personalidade autêntica. Talvez! Por quê? Quem responde? Em Fausto, de Goethe, o demônio mente, engana, e faz crer que é possível remediar nossa existência infeliz vendendo nossa alma. Mas tudo não é mais que uma quimera. Ibsen nos mostra que o mais trágico é que PEER GYNT já não tem uma alma — já não possui nada para negociar. E mesmo no momento derradeiro, na morte, ainda nos resta perguntar — quem somos? E aceitar nossa dúvida essencial sobre a vida e sobre a morte.

* * *

As luzes da Revolução Francesa já se haviam apagado, mas no norte da Europa, na Noruega, vivia-se ainda nas reminiscências da Idade Média. Ibsen, que nascera em 1828, vai criar-se num vulcão sem erupções que é o mundo puritano. Sua vida transcorrerá entre a Bíblia e os traumas de uma vida cheia de restrições. Apesar disso, Ibsen entrará na modernidade pela porta da Revolução de 1848; e sua convicção política será o republicanismo, sua fé a luta pela liberdade, sua meta ser um poeta cívico. "Cantar a dor atual, a alegria e os sofrimentos(...)".

Suas grandes obras estarão impregnadas dos grandes problemas do momento, como o da família, o da situação da mulher, e tudo o que merecesse ser denunciado. O justo equilíbrio entre o indivíduo e a coletividade será sua preocupação permanente.

Ibsen fustigou a torpeza do egoísmo humano em CASA DE BONECAS e em ESPECTROS, mas denunciou também, certa forma de democracia em OS INIMIGOS DO POVO, e vai alcançar uma consciência excessivamente lúcida em O PATO SELVAGEM. O

[1] **Professora do Tablado e ex-diretora do Teatro Estúdio da Universidade Nacional da Colômbia.**

equilíbrio tão almejado pelo dramaturgo aparece em sua obra vista como totalidade, mas em nenhuma em particular, numa espécie de desdobramento agônico.

"O abismo que separa o querer e o poder, o destino trágico ao mesmo tempo cômico da humanidade e do indivíduo."

Talvez, com PEER GYNT, Ibsen se aproxime desse equilíbrio tão almejado, colocando-se mais além da questão social propriamente dita, da questão ética ou das aventuras pessoais. Trata-se, nessa obra, do destino mesmo da humanidade, e por essa razão deve ser ela colocada no centro de sua dramaturgia, como uma forma depurada de realismo.

A história desse rebelde — PEER GYNT — desse proscrito oriundo das sagas norueguesas, satiriza os estreitos limites do mundo camponês, a gaia ciência, os negócios fáceis do mundo colonial, e nos revela o ser do homem, sem piedade. Profundamente influenciado por Kierkegaard, Ibsen retrata, em seu herói, o individualismo moderno. Porque em PEER GYNT, é o mundo moderno e o seu fruto, o individualismo, que está sendo questionado. PEER GYNT quer inventar novos caminhos, novas respostas, permitir-se misturar o onírico e a realidade. Jovem, ele sonha, fantasia, inventa um mundo. Enquanto sua mãe agoniza, ele a faz crer que ambos, convidados a uma festa, viajam em direção a um palácio maravilhoso situado entre o sol e a lua, num trenó, que é a cama, levado por um corcel, que é na verdade o gato da mãe. Logo ele deixará seu país e sua amada Solveig, para correr o mundo. Irá ao Marrocos, ao deserto, e será internado num manicômio no Cairo, onde vai ser proclamado imperador pelos loucos. Já velho, depois de haver naufragado nas águas da Noruega, voltará para encontrar-se com a morte. Seu corpo deverá ser fundido e servir para forjar outros corpos. Mas, mesmo diante do inexorável, Peer não aceita perder sua individualidade. Só encontra repouso no regação de Solveig, que pacientemente o esperou.

Wilhelm Reich, o famoso psicanalista iconoclasta, diz em "A função do orgasmo": "Peer Gynt parecia ter que revelar-me um grande segredo, sem conseguir fazê-lo completamente. É a história de um indivíduo insuficientemente armado que sai do rebanho humano e cujo passo não está no ritmo da coluna em marcha. Ele é incompreendido. Riem quando ele é fraco. Tentam destruí-lo quando ele é forte. Se não se apodera do infinito do que seus pensamentos e atos fazem parte, ele está perdido."

Reich se identifica com PEER GYNT. "Eu me sinto estrangeiro como PEER GYNT(...) por ser um grande poeta expressava seus sentimentos sobre o mundo e sobre a vida. Muito mais tarde me dei conta de que Ibsen havia descrito a miséria do não convencional(...) Há muito tempo liquidamos o Peer Gynt em nós mesmos, senão a vida seria demasiado difícil e perigosa."

Como dizia Luckács, referindo-se a Ibsen, "seus personagens correm num desesperado esforço para superar a distância que os separa de sua alma. É verdade, mas, o tremendo desgarramento de Peer Gynt é que superada a distância ele se dá conta de que correu atrás de um fantasma, pois carece de alma.

PEER GYNT percorre, em vão, o inferno, os purgatórios terrenos, os paraísos artificiais. No final, quando indaga sobre si mesmo, conclui que é como uma cebola, a que se pode retirar capas sucessivas até chegar ao vazio, ao desarraigamento absoluto. E, mais além do bem e do mal, nenhuma resposta. Apenas, quem sabe, talvez... o privilégio que nos proporciona Ibsen de reconhecermo-nos em PEER GYNT, ainda que esse reconhecimento não seja mais que uma falácia. O ciclo do individualismo acaba negando o próprio indivíduo — a exaltação de uma autenticidade interior, uma quimera.

A PRÓPRIA LUZ E OS OUTROS INSTRUMENTOS CÊNICOS *

Hamilton F. Saraiva **

Após o fim do século XIX, vai decrescendo o interesse em apresentar espetáculos que confundissem a ficção com a realidade, como é o desejo ilusionista. Mas, mesmo assim, ainda há uma grande predominância em produzir ilusão, com a utilização de bambolinas e reguladores que escondem as varas de iluminação e as gambiarras ou, então, com a anulação da ribalta.

Um dos instrumentos cênicos mais evidentes é, sem sombra de dúvidas, a cenografia, seguida de perto pelo figurino e aparatos de cena. Nesses instrumentos, evidenciam-se mais fortemente as diversas intenções do encenador. Por exemplo, pela reprodução do real em cenários, nas roupas de uma região ou época em que se passa a ação, podemos completar a estética do teatro naturalista. A iluminação, ainda que de maneira mais sutil, também passa pelo processo e, ainda, os naturalistas condenavam qualquer tipo de iluminação cênica que revelasse o artifício e que deixasse aparecer a teatralidade. A ribalta foi a primeira a ser abolida, já que na natureza não se conhece essa luz que ilumina a pessoa de baixo para cima. A luz muito chapada, forte e uniformemente distribuída também foi eliminada, por não ter seu equivalente no mundo real. Criou-se, pois, a iluminação vinda do alto, que parecia reproduzir melhor a luz da natureza, regulando-se ainda a intensidade em função da hora, da localização geográfica e, até, da estação do ano. Notamos, então, que a luz não tem mais, somente, a função de clarear o espaço de ação para torná-lo visível, mas ganha agora o predicado de transformá-lo, de dar-lhe um "clima" e materialidade cênica. Uma das vantagens que a prática naturalista trouxe às modernas concepções cênicas deve-se exclusivamente ao novo interesse sobre a luz em cena, pois esse tipo de iluminação iria retirar do palco, pouco a pouco, a confusão decorativa e a quantidade de cenografia que atravanca o espaço.[1]

À luz, juntou-se a sonoplastia (outro instrumento), em busca do mimetismo perfeito. Stanislavsky, por exemplo, tornou-se um especialista em anexar ao clima visual o clima auditivo (o uso da luz e do som, respectivamente). A supremacia do encenador levou para seu controle a criação cenográfica, de figurinos, de iluminação, de sonoplastia, além do comando de atores/atrizes, na tentativa da unidade desejada no espetáculo.

Os simbolistas despojaram o palco mais ainda, pois, não tendo compromisso com a imitação da realidade, chegaram a uma concepção mais flexível da cenografia, para dar maior ênfase ao ator e à luz. Com os simbolistas, surge a grande adesão dos pintores ao teatro. Essa contribuição já havia sido feita, ainda, com os românticos (Tony Johanot, em 1829 e Delacroix, em 1828), mas, com os simbolistas, os artistas plásticos (Sérusier, Bonnard, Maurice Denis e outros) já não apresentam mais a tentativa de cópia da realidade e não há mais o critério da semelhança, numa mudança estética evidente. Mesmo quando se tratava de cenografia tridimensional, quando entraram em cena os arquitetos, os simbolistas usavam apenas arranjos de planos, de volumes, formas cheias e vasadas, esculpidas pela iluminação.

Mesmo se opondo ao Realismo de tendência naturalista, o Simbolismo, utilizando-se da iluminação e cenários extremamente simplificados, acaba enriquecendo essa outra corrente com as suas des-

---

* **Extraído de "A Evolução Estética da Iluminação", do qual já publicamos outros trechos, nos C.T. 132 e 135.**

** **Diretor, dramaturgo, arte-educador e professor de iluminação da USP.**

[1] **A retirada desse congestionamento do espaço vai acontecer, finalmente, com os simbolistas.**

cobertas, que são aproveitadas de uma ou de outra forma pelos opositores. Essas transfusões e amálgamas são típicos do século XX, um século em que já não se dividem tanto as correntes estéticas, em que os limites de uma invadem os de outra, numa interação e fusão ricas e muito produtivas para o teatro, em constante confronto com outras formas de diversão e comunicação (rádio, TV, cinema e *videotape*). Os maiores encenadores da atualidade não são estetas ortodoxos. Peter Brook, por exemplo, é um dos encenadores a se insurgir contra a rigidez do estilo e de maneira diferente dos outros, que se utilizavam de uma dramaturgia adequada a seus propósitos; usa o que existe, aplicando suas idéias antirealistas. Embora reconhecendo esta evolução, própria da época atual, alguns autores se apegam, temerosos, às formas estabelecidas, deixando escapar nas entrelinhas o seu temor às conquistas tecnológicas John Gassner, por exemplo, afirma que:

> "Graças aos recursos de cenário e outros fatores como o progresso da iluminação, a arte e a técnica da produção teatral nunca atingiram uma excelência tão freqüente, recursos tão ricos e possibilidades tão vastas quanto em nosso século. No teatro atual, o gênio de primeira classe tende a ser mais o eletrônico que o literário." [2]

A seguir, o mesmo autor faz uma ácida crítica aos dramaturgos contemporâneos, que estariam perdidos entre o "realismo surrado" e o "teatralismo matizado", afirma que ainda há tempo de se "(...) alcançar a poesia do drama realista por meio de nuanças, atmosfera e estado de espírito. Hoje em dia, muitas peças são escritas sem sensibilidade e a técnica não é usada para ajudar a despastada dramaturgia, sendo, as peças, representadas num esplendor de luz branca, sem a menor atenção ao claro-escuro".[3]

[2] John Gassner, *Rumos do Teatro Moderno*, Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1965, p. 34.

[3] John Gassner, *Op. Cit.*, p. 45.

A reunião de estilos diversos (sincretismo estilístico) não está apenas presente no teatro e pode ser encontrada também em outras expressões artísticas, sem causar nenhum escândalo ou mal estar. Tanto que, em alguns quadros, principalmente dos futuristas e cubistas, são acrescentados pedaços de objetos reais. Na arquitetura, é muito comum essa mistura de estilos, assim como nas manifestações teatrais populares.

Na Alemanha, em 1920, os expressionistas usavam linhas deformadas, interiores em cortes absurdos e marcantes; a iluminação, acentuando setores esparsos e deixando a parte superior da cenografia desvanecer-se na escuridão, completava os desejos estéticos desse estilo.

Um dos mais fecundos teóricos do teatro, Adolphe Appia (1862-1928), fazia referências exatas para os instrumentos cênicos:

> "Quando a floresta levemente agitada pela brisa atrair os olhares de Siegfried, nós os espectadores olharemos para Siegfried banhado de luz e de sombras em movimento, e não mais para pequenos trapos recortados e mexidos através de cordinhas".[4]

Há aqui uma crítica de Appia aos antigos métodos cenográficos de efeitos, para simular que as folhas das árvores se mexiam, atraindo a atenção do público muito mais do que a figura da personagem (Siegfried), agora em evidência com a "vida" fornecida pelas luzes e sombras, como era o desejo do mestre teórico. Mais adiante, Appia especifica melhor:

> "A cena acontece dentro de uma floresta, o solo irregular feito por praticáveis requer a incidência da luz; as exigências positivas do papel do ator são satisfeitas, mas resta exprimir a floresta, ou seja, troncos de árvores em cima de telas; ou então

[4] Adolphe Appia, *La Musique et la Mise-en-Scène*, Berna, Theater Kultur-Verlag, 1963, p. 50.

a de expressar apenas as partes das árvores que combinem com a praticabilidade do solo e encarregar a iluminação de fazer o resto, através de sua qualidade particular."[5]

Appia era um revolucionário para a sua época; também propunha projeções como elementos preponderantes do cenário, antecipando-se às concretizações de Piscator, de Brecht e, sobretudo, às mais recentes experiências cenográficas e de iluminação do tcheco Joseph Svoboda. Não eram projeções figurativas, mas sim um meio de multiplicar as possibilidades expressivas da luz e das cores, embora Appia não usasse muito as cores ou desse preferência às variações monocromáticas.

Craig navegava nas mesmas águas de Appia e, em sua estética, rejeitava qualquer figurativismo da luz, interessando-se apenas pelo jogo claro-escuro. Aconselhava o uso de poucas cores ou nenhuma, se fosse possível. A iluminação era utilizada para animar a cena, unificando-a; Craig propunha iluminar as personagens de frente ou verticalmente, já que as luzes não vinham mais da ribalta e sim do fundo da sala ou do urdimento. Craig utilizava-se ainda de uma cenografia composta de telas que poderiam descer do urdimento e terem mobilidade em cena, acentuadas pela iluminação ou suavizadas e arredondadas, em sua rigidez, pelos efeitos de luz. Em 1914, Craig concebeu uma arquitetura vertical para a cenografia, feita de planos superpostos, escadas e praticáveis que, graças ao jogo de luz e sombra, criavam o ilusionismo ótimo realçando relevos e profundidades dessa estrutura. O projeto não foi concretizado, mas parece ter inspirado a arquitetura do *Vieux Colombier*, em 1919, com Copeau. Ainda mais tarde, outras manifestações, de Vilar (em 1954) e Joseph Svoboda (1959), estas figurativas, utilizando o recurso da projeção no ciclorama, aumentavam indefinidamente e com muita grandiosidade as escadarias que aparecem como cenário. Vilar usou esse processo para *Cinna*, de Pierre Corneille, em Chaillot (Paris) e Svoboda aplicou a sugestão em *Hamlet*, de Shakespeare, no *Teatro Nacional de Praga*, podendo-se dizer serem eles herdeiros de Craig, na produção do ilusionismo ótico.

Outros instrumentos de cena são as máquinas teatrais, que existem desde o Teatro Grego e que foram muito empregadas no Teatro Medieval, quando deuses, dragões e outros monstros apareciam no tablado reservado às coisas demoníacas.

Mais tarde, Jarry e depois Artaud fazem uso de manequins, bonecos e máscaras enormes e não são os únicos. Ronconi também coloca em cena bonecos gigantescos e, em 1960, o grupo norte-americano *Bread and Puppet*[6] também leva ao seu teatro de rua bonecos da altura de três a quatro metros. Esses bonecos são manipulados com intenção ritualística e fabulosa. Nos locais fechados, a iluminação enriquece, com luzes e cores ou sombras, a fantasmagoria dessas figuras estranhas, acentuando formas, ocultando-as magicamente, para reforçar seus significados.

No *teatro pobre* de Grotowski sua teoria proíbe totalmente o uso de qualquer objeto ou instrumento do qual o ator não tenha necessidade insuperável, mas, nem por isso ele deixa de dar uma grande teatralidade aos objetos que usa, evidenciando a carga simbólica e mitológica desses mesmos objetos. A iluminação também procura esse efeito, acentuando os objetos e os espaços com luzes e sombras, por vezes angustiantes e opressivas.

Com respeito aos figurinos, tiveram também os encenadores uma autonomia muito grande de opinião. Colocando-se em ordem a série de tipos de teorias, poderíamos citar: o figurino logo após os naturalistas, no qual a matéria-prima empregada é muito mais importante que a cor, dando-se valor à textura, ao corpo do tecido e aos volumes criados (Brecht, Mnouchkine, Planchon, Ludmila Purkinova e, aqui no Brasil, Flávio Império e Irênio Maia); a vestimenta

---

[5] Adolphe Appia, *Op. Cit.*, p. 51.

[6] ***Bread and Puppet*: *grupo off-off Broadway*, de Nova York, criado e dirigido por Peter Schuman (1935-) desde 1965, com a especialidade de teatro de rua. Usa temas bíblicos misturados com a atualidade. Voluntariamente, usa formas primitivas e se caracteriza pelo protesto contra a sociedade americana atual.**

ritualística das cerimônias, inspirada por Artaud, na qual nada se exibe além de uma pura suntuosidade, o que Victor Garcia soube aplicar tão bem em *Gilgamesh* 1979, em Paris), no *Cemitério de Automóveis* e *n'O Balcão* (1968 e 1970, no Brasil, com a Cia. Ruth Escobar); o figurino estilizado e sugestivo, com todas as variantes que se possa imaginar, de Vilar a Ronconi e de Chéreau e Grotowski; a roupagem abstrata, mitológica, que se vincula intimamente à opção cenográfica de Appia, de Craig, de Wieland Wagner ou do próprio Grotowski, ou mesmo a ausência de qualquer roupa especial, como no *Living Theatre* e os figurinos despojados da fase do teatro épico e político, no Brasil (1964 a 1970).

A iluminação e figurinos formam um respeitável binômio de instrumento, no qual a interferência de um modifica evidentemente o significado de outro seja pela cor, intensidade e ângulos de incidência. Um iluminador sabe que um tecido brilhante tem um péssimo aspecto à luz forte de cena e que pode usar a iluminação para fazer, por exemplo, com que um tecido fosco como o algodão simule o brilho do cetim. As cores das luzes modificam as cores originais dos tecidos, como modificam as do cenário; estas, ou outras considerações deste tipo, devem fazer parte do repertório técnico/estético do iluminador, a ser usado em cada caso particular. Um tecido vermelho por exemplo, ao ser banhado por uma luz com uma cor azul, nos aparecerá marrom e, dependendo do tom de vermelho ou do azul, poderá parecer preto ou violeta. Se o tecido for amarelo, essa mesma luz o fará aparecer em tom esverdeado. Se essas mutações não forem de interesse do encenador e até puderem ser consideradas prejudiciais, antes de executar a iluminação e fazer a escolha das gelatinas, é necessário ter-se em conta o que deseja de fato o diretor.

Outro importante instrumento cênico é o som. Sabe-se, aliás, que a audição é um veículo de ilusão mais sensível ainda do que a visão. O som atinge o nosso órgão sensitivo (o ouvido), mesmo que não estejam empenhados em sintonizá-lo.

Os naturalistas só aceitam a intervenção do som para momentos realistas, quando forem exigidos pela ação, como por exemplo: uma personagem tocando um instrumento, um rádio ou televisão ligados, uma orquestra ao longe, um batalhão que passa marchando, um navio que toca seu apito e outros ruídos "verdadeiros".[7]

A luz combina-se com o som com maestria quando se simula o relâmpago, seguido após por um ruído de trovão. Na verdade, os ruídos e sons são muito citados nos textos e mesmo o dramaturgo Tchecov, que criticou muito Stanislavsky pelos exageros de sons, estava sendo injusto com o encenador; senão vejamos:

> "Ouve-se o barulho de chaves fechando as portas, os carros vão embora. Instala-se o silêncio, entrecortado pelos golpes surdos do machado contra as árvores (...) Barulho de passos (...). Passos."[8]

Os expressionistas também fazem do som um instrumento para a criação do "clima", essa importante faceta perseguida em sua estética; Artaud, dos simbolistas, empregou o som como outros instrumentos para acentuar a teatralidade, ampliando o volume de passos, sinos, trovões e gritos agudos. A preocupação de Artaud não é criar uma paisagem auditiva que seja uma imitação da natureza. Da mesma forma, no teatro da clueldade, Artaud desejava mudanças bruscas de luzes, fontes luminosas ofuscantes conjugadas com sons que "(...) afetem a sensibilidade dos órgãos visuais, auditivos e mesmo táteis".[9]

Com Brecht, há uma nova proposta para utilização desses instrumentos, pois ele nega-se a ceder

---

[7] Stanislavski, numa carta a Tchecov, em 1898, explicou que para dar a sensação de silêncio numa peça, ele havia colocado o som de grilos e o coaxar de sapos como fundo. Parece absurdo usar alguns sons para dar a sensação de silêncio!

[8] Anton Tchecov, *O Jardim das Cerejeiras*, trad. Millor Fernandes, Porto Alegre, L & PM Editores, 1983, p. 31.

[9] Antonin Artaud, *Teatro e seu Duplo*, São Paulo, Max-Limonad, 1984, p. 122.

espaço para o efeito de magia, característico do teatro ilusionista, efeito esse de tendência hipnótica, adotado tanto por Stanislavsky quanto pelos expressionistas. Ele dá à música papel de primeiro plano em suas peças, não temendo existir como música de teatro propriamente dita, usando fórmulas conhecidas da ópera do café-concerto, do cabaré e do circo. A música serve para citar os fatos, interrompe o espetáculo e é anunciada por cartazes ou projeções, destruindo a imagem realista.

Com Grotowski, temos uma visão diferente, já que o ator é o centro de tudo e controlador do que ocorre em cena, só se admitindo o som que ele próprio possa produzir cantando ou tocando e utilizando-se de suas "caixas de ressonância" (parte superior da cabeça, plexo solar, ventre etc.) para disparar gritos inauditos, como também desejava Artaud.

Além do som, dos figurinos e da cenografia, outros importantes recursos foram acrescentados ao moderno teatro, constando das próprias novidades em aparelhagem de luz.

Os instrumentos de iluminação, a partir da descoberta da luz elétrica, do desenvolvimento das lâmpadas de filamento incandescente, da invenção de novos tipos de lâmpadas sem filamento, do aperfeiçoamento dos holofotes e projetores, agora com *design* industrial cada vez mais sofisticado e funcional, instrumentando os encenadores e facilitando a produção técnica teatral, abrem um horizonte incomensurável para as aventuras estéticas no palco. Assim como as dificuldades financeiras, a censura (oficial ou de outros tipos) e os acontecimentos históricos de uma sociedade acabam interferindo na obra teatral, também o conhecimento das possibilidades dos instrumentos interfere diretamente sobre o texto, mormente quando se trata de dramaturgo ligado diretamente à produção teatral. O dramaturgo que conhece as possibilidades de utilização do material técnico (suas capacidades ou limitações) haverá de incluir esse potencial de recursos, com mais segurança, nas rubricas de seus textos.

Quando se inventaram os *spots* com lente planoconvexa (os chamadso "PC"), por volta de 1914, imediatamente se criaram condições muito favoráveis ao desenvolvimento das idéias estéticas que solicitavam a setorização de luz. Tal conquista está presente nos expressionistas, mas também atende aos requisitos dos construtivistas e surrealistas. Os focos favoreciam as possibilidades criativas como instrumento de sugestão de cenografia ou de atmosfera ou indução psicológica, que também é uitilizada pelo teatro do absurdo.

A evolução dos *spots* PC para os chamados *profile* [10] (*spot* de perfil ou de recorte), criados em 1930, funcionando quase como um projetor cinematográfico, acrescenta recursos mais sofisticados, em "ajuste fino" para os requisitos estéticos do Realismo, com a possibilidade de cenografia projetada como a de Svoboda, nas imensas escadarias do *Hamlet*, de Shakespeare, ou as colunas do túmulo do *Dom Juan*, de Max Frisch, na encenação de Jean Vilar, e mesmo a simples projeção de manchas e sombras (e recortes de *gobos*), usados por Alvin Nickolais nos seus trabalhos de expressão corporal e dança moderna. Chamados erroneamente pelo nome genérico de "elipsoidal" (que, na verdade, denomina a forma de seu espelho e que pode ser, também, cônico ou parabólico), os *profile* é que formam a família na qual se inserem os canhões seguidores (*follow-up*), os elipsoidais, os *poursuite* e os projetores de efeitos.

Se Pirandello cita o uso de cores em seus textos, fá-lo com a certeza de quem já domina os mais modernos conhecimentos sobre os novos materiais utilizados nos filtros cromáticos, conhecidos na linguagem coloquial do teatro como *gelatinas*, que são atualmente apresentadas em mais de oitenta cores diversas, em folhas ou bobinas de um recente material plásticos, policarbono, mais resistente ao calor, tendo um rígido controle cromático que funciona perfeita-

---

[10] ***Profile*** **— são *spots* com lâmpadas fixas e duas lentes plano-convexas móveis. Entre as lentes e a lâmpada existe: um diafragma que abre e fecha o foco (na forma de íris), um jogo de facas para cortes retilíneos e um espaço para inserir material de projeção recortado (*gobon*). Atrás da lâmpada, há um espelho em forma elíptica.**

mente, como indicam as teorias da síntese aditiva e síntese subtrativa para as cores/luz e cores/pigmento.[11]

O trabalho com as cores foi executado, com rara felicidade, por Feodor Komisarjevski, na década de trinta, na Rússia. Komisarjevski dominava com espantosa habilidade todos os *ismos* e, graças a ele, a luz começou a desempenhar um papel tão importante como o som, as formas, as linhas e os movimentos. A luz polícroma, em movimento (como desejavam Appia e Craig, embora este último preferisse o monocromatismo), criava formas plásticas que davam ao cenário a impressão de decorações reais. O encenador Komisarjevski sabia manobrar essa luz em movimento (mutações), com variações surpreendentes, em angulações diversas.

Os "efeitos" são os instrumentos catalogados em grande quantidade no setor da iluminação. É possível, com a utilização desse arsenal, fazer do palco um local de sonhos e magias, através de *gobos* para projeções diversas, máquinas de neblina, aparelhos de simular neve e chuva, projetores de nuvens e efeitos de incêndios, explosões e muitos outros recursos, usados tanto pela estética ilusionista como pela não-ilusionista. Tal qual a luz ou qualquer componente do espetáculo, os efeitos deverão ser usados dentro da medida correta de cada exigência estética, para não correrem o risco de serem considerados como excrescências doentias.

No Renascimento, com fogo e água no palco, tudo em exagero, muitos acidentes foram registrados, envolvendo atores e público, queimados e pisoteados durante as apresentações teatrais daquela época.

Já com os *Meinninger*, na segunda metade do século XIX, os efeitos exagerados para acentuar a realidade haviam provocado os protestos do público e da crítica:

> "No espetáculo em que se apresentou o drama *As Bodas Sangrentas* ou *A noite de São Bartolomeu*, de Lindner, o combate que tinha de dar-se em cena foi representado com tanta 'veracidade' que os atores não podiam falar devido ao fumo da pólvora e os espectadores viram-se impossibilitados de ver o que se estava passando." [12]

Em 1940, o *Theatre Guild*, famoso grupo teatral americano, estreou em Boston a peça de Tennessee Williams intitulada *American Blues*. O excesso de efeito de fumaça foi catastrófico, como nos relata John Gassner:

> "A peça terminou melodramaticamente numa conflagração. O diretor de cena, como fora anteriormente advertido de estar enfraquecendo os efeitos com a sua economia de fumaça, resolveu tornar a cena o mais realista possível. Um público já indignado pela apresentação implacável da sexualidade reprimida numa comunidade do sul, foi praticamente expulso do teatro pela fumaça. Miriam Hopkins (a atriz) teve de afastar ondas de fumaça para agradecer as minguadas palmas de cortesia que saudaram seu aparecimento em cena." [13]

Alguns efeitos, e neles está incluída a fumaça, são de difícil controle em cena, quer pela temperatura ou correntes de ar existentes no palco e, se forem dispensáveis e não extremamente necessários, seria melhor esquecê-los. A fumaça pode induzir na platéia a sensação de sufocação e é bastante que um espectador comece a tossir, para que toda a assistência seja atacada por uma dispnéia nervosa, acompanhando o coro das tosses.

---

[11] A cor/luz é a obtida com a projeção da luz colorida e a cor/pigmento é a da tinta com a qual foram pintados os cenários e tingidos os figurinos. Também é cor/pigmento a que está presente na maquiagem.

[12] G. N. Boiadzhiev e outros, *Op. Cit.*, p. 793.

[13] John Gassner, *Op. Cit.*, p. 114.

AS DIFICULDADES DOS ATORES: EXERCÍCIOS FÍSICOS III

C.D. EASTY

Na primeira parte deste trabalho (C.T. 136 e 137) foram abordadas questões que enfatizavam principalmente a resolução de problemas. Agora você verá como produzir resultados realísticos na criação de Exercícios Físicos, *às vezes chamados de Exercícios de Construção do Personagem.*

Atores jovens normalmente adoram treinar seus instrumentos para que reajam a "mecanismos" externos do personagem que uma peça possa exigir, como por exemplo, traços regionais da fala, sotaques, dificuldades de fala ou cegueira, efeitos de deficiência física como o ato de mancar derivado de uma perna artificial, de uma perna quebrada, ou de poliomelite, entre outros.

Ainda bem que os autores inventam muitas tarefas físicas para seus personagens, mas é aqui que está o perigo. Se estas tarefas não forem feitas de forma bastante realista para atrair interesse verdadeiro ou até preocupação do público, terão efeito dispersivo devido à falta de veracidade. É verdade que atores adoram um papel que lhes ofereça a oportunidade de fazerem uma atividade física diferente com seus corpos, apresentando um desafio de coerência. No entanto, poucos conseguem obter resultados realistas. E só alguns conseguem manter este exercício de forma coerente.

Nesta segunda parte incluo vários exercícios que ajudarão o ator a desenvolver qualquer atividade do personagem que um papel possa exigir. Nestes exercícios você verá a necessidade de utilizar técnicas como: Relaxamento, Concentração, Memória Sensorial, etc.

Em primeiro lugar, a compreensão total do problema é fundamental para a sua solução. Um autor poderá só dizer ao ator que seu personagem manca. Neste caso, provavelmente será um papel pequeno, já que papéis mais importantes teriam uma descrição mais detalhada. Aí é o ator que deve descobrir como o personagem deve mancar, por que ficou assim, se ele foi ferido na guerra, ou foi um acidente, ou uma doença. Quando obtiver a resposta ela deverá ser explicada em primeiro lugar de acordo com a peça, e depois com o ator.

Em outras palavras, "o personagem poderia ter ficado aleijado da maneira que eu decidi, em harmonia lógica com as opiniões e a interpretação do autor?"

Isto deve ser feito sem desintegrar a unidade da peça e em harmonia com ela. Talvez agora você possa perguntar por que é tão importante saber exatamente o que fez o personagem andar da forma como anda. Qual é a importância de como ele anda, contanto que ele manque? Na vida não é assim.

Uma pessoa que está recuperando-se de paralisia infantil andará de forma diferente daquela que tem sofrido de raquitismo desde a infância. Uma pessoa com uma prótese não andará igual a uma que tem um pé torto. Se estas diferenças são importantes para o próprio ator, elas irão justificar as falas do ator na peça. Esta relação que evolui do Exercício Físico, junto com as falas da peça, deverão soar justificadas para o público. O público não deverá jamais duvidar da natureza de um "Defeito" Físico a não ser que isto tenha sido especificado pelo autor.

O Exercício Físico deverá ser nitidamente definido como ele seria na vida real. Quando conhecemos alguém que teve a má sorte de ter uma doença ou sofrer um acidente que o deixou aleijado, não lhe perguntamos como foi que aconteceu. Normalmente deixamos que ele voluntariamente diga algo a respeito, mesmo que passemos a nos conhecer bem. Mas isto não quer dizer que somos indiferentes, que não queremos saber, e finalmente descobrimos, para a nossa

satisfação, qual é a origem do defeito, talvez antes de ele mencioná-lo. Isto faz parte da natureza humana e é somente quando nós não conseguimos chegar a semelhante decisão que discretamente perguntamos por conta própria. É por isso que na vida nós compreendemos com mais facilidade os atos de uma pessoa quando descobrimos que ela sofreu alguma experiência trágica. Provavelmente estes atos e palavras são resultado dessa experiência, que podem ter sido, até então, mal interpretados. Por outro lado, o público não pode perguntar nada ao ator ou ao autor. Por isto eles não devem ficar no escuro. As motivações do ator devem ser claramente delineadas para justificar cada fala e para dar ao seu defeito físico a coerência da vida real no palco.

O primeiro exercício não precisa ser necessariamente o que se segue. Pode ser da sua escolha, especialmente se existir um que você considere mais fácil. Estes exercícios podem ser muito úteis para o trabalho na sala de aula com um professor bem treinado.

ESPINHA DORSAL CURVA

O problema no exercício abaixo envolve um personagem que tem uma espinha dorsal curva. Não tente fazer o personagem mais velho ou mais jovem do que você. Há uma tendência natural de fazer isto já que uma curvatura parece significar uma idade avançada na cabeça da maioria das pessoas. Deixe seu "personagem" ter a sua idade.

Deixe que ele seja você com uma curva.

EXERCÍCIO I

a) Sente em uma cadeira com um espaldar reto e tente relaxar. Feche seus olhos, e após alguns minutos de preparação tente colocar seu corpo em uma posição por meio da qual você poderá dormir se fosse necessário.

b) Quando você iniciar este exercício, tente encontrar o lugar exato aonde começa a curva da espinha dorsal e aonde termina. A parte inferior das costas está reta, a curva começando no meio dela? (Isto dependerá da decisão do ator e o quanto ele quer desenvolver neste exercício.)

c) Levante da cadeira e ande um pouco mantendo o corpo relaxado. Concentre-se nas costas, principalmente na espinha dorsal.

d) Tente descobrir através da Memória Sensorial quais músculos seriam atingidos por este tipo de defeito. Depois faça um esfoço para relaxar.

e) Ande no palco um pouco mais. Tente sentir como a curvatura afetaria seu equilíbrio. Ela te joga para frente quando você caminha? Ela afetaria outras partes do corpo? Faria teus braços pender de outra maneira? Produziria tensão em outros músculos nas costas ou nos ombros, conseqüentemente tornando-os mais fortes ou ficariam mais fracos?

f) Agora observe o pescoço. A curvatura afetaria o pescoço? Se o pescoço foi afetado o porte da cabeça também será.

g) A cabeça foi afetada de modo que ela está mais inclinada do que o normal?

h) Mantenha aquela parte do exercício que você descobriu ser verdadeira enquanto você anda da maneira mais *natural* que pode com ele.

Observação: É importante que o ator saiba que uma pessoa com uma curvatura na espinha dorsal tenta andar como uma pessoa com uma curvatura na espinha dorsal.

Ela tenta andar como uma pessoa normal, com saúde. Isto se aplica a qualquer doença. O esforço é para *ser igual a todo mundo, ser normal*. Portanto, deve-se tentar caminhar da forma mais ereta possível *atrás* da doença, sempre tentando manter a cabeça erguida, na instância de uma curvatura em uma posição normal. Realmente, como vemos na vida real, isto só acentua mais a doença.

Este exercício deve ser feito várias vezes; cada vez acrescentando outra ação do dia-a-dia, como amarrar os sapatos, secar a louça, ou se vestir. Cada vez que o fizer, você deverá achar algo novo a respeito do seu "personagem" e fique atento a quaisquer diferenças que você possa notar.

O problema no Exercício N. 1 é de uma curvatura na espinha dorsal, e é claro, é impossível curvar a espinha de verdade. Mas quantas vezes vemos o

arqueamento em uma pessoa vestida? O ator só conseguirá obter veracidade no momento em que vivencie o exercício, criando através de quaisquer meios possíveis as emoções visíveis do exercício.

Da mesma forma que um aleijado não tenta andar como se fosse aleijado, uma pessoa idosa não tenta andar como se ela fosse idosa. A realidade é que ela é aleijada ou é idosa. Até um cego tenta enxergar com todo o seu corpo, não só com seus olhos. Ele usa todos os seus outros sentidos para "enxergar" através do tato, da audição e do olfato. Um mudo tenta "ouvir" lendo lábios ou aprendendo dactilologia. Estas são as verdades da vida e um ator deve encontrá-las utilizando todos os meios possíveis. Ele deve examinar minuciosamente as causas de certas doenças. Como que uma pessoa com uma perna só anda com uma prótese? Aonde está o desvio de equilíbrio? Como é que uma pessoa com um olho só enxerga após muito tempo? O que causa raquitismo e como isto afeta o funcionamento das pernas? Como seria não enxergar nada? Ou não poder andar? Freqüentemente estudar a doença ajuda a encontrar uma pista ou uma resposta para o problema.

Uma tarde vi Lee Strasberg saindo do metrô enquanto eu estava entrando. Ele não me viu. Ele estava observando atentamente um homem cego andando até os trens sem nenhuma ajuda. O homem não tinha um cão de cego, só uma bengala, mas ele foi direto até a plataforma certa e subiu no *seu* trem, depois de deixar que um passasse, sem pedir orientação a alguém. Lee voltou e subiu no mesmo trem, que saiu imediatamente na direção de Brooklyn. Enquanto o trem partia eu o vi pelas janelas do trem. Com a testa estranhamente franzida, observava sua presa atentamente com seus óculos de fundo de garrafa. Fiquei curioso em saber quantas vezes ele tinha feito isto antes.

Todo mundo que conhece *Santa Joana* de George Bernard Shaw lembrará que o papel de Dauphin da França é de um homem sem convicção. Apesar de ser fraco tem boas intenções; no entanto, tem apreensões que normalmente não são característicos da força necessária para o futuro de uma nação. Ele ama a França mas tem medo de seu povo; ele ama Joana, e, no entanto, tem medo do que a rejeição dela irá significar aos olhos de Deus; ele teme os ingleses mas também os respeita. Ele está completamente inseguro. Além de tudo isto, dizem que sua linhagem é questionável, gerando a dúvida com relação à sua legitimidade e portanto ao seu direito como herdeiro do trono. Até a população da França fala sobre isto abertamente. Ele conhece bem seus defeitos e sua ineficácia, logo freqüentemente dá vazão a explosões que o fazem parecer bastante louco. De fato, ele só quer agradar, mas por causa de sua fraqueza, é incapaz de lidar com qualquer coisa e só consegue apressar a morte de Joana e a destruição moral da França.

Recriar todas as facetas de um personagem como Dauphin seria um desafio difícil para qualquer ator. Dar a Siobnan Mckenna o papel principal na produção Nova Iorquina no Teatro Phoenix foi excelente, mas a escolha de Michael Wager para o papel de Dauphin foi magnífica.

A caracterização de Wager retratou todas as fraquezas da natureza humana que Dauphin possuía, enquanto no mesmo tempo, preservava a força que até a pessoa mais fraca tem quando é levada ao seu limite. Ele era lamentável mas de algum modo engraçado; submisso e no entanto ativo na sua passividade. Conseguia ser sério e outras vezes só acriançado. Outras vezes ainda, parecia quase louco. No palco, Wager mostrava todas as facetas de um ser humano, preso em circunstâncias que iam além das suas limitações inatas.

Fiquei muito impressionado com sua representação tendo visto várias produções da peça antes, mas nenhuma com a quantidade de introvisão demonstrada aqui no papel de Dauphin. Logo descobri como ele realizava o que fazia.

Um defensor obstinado das realidades históricas, Wager cortou seu próprio cabelo no estilo da época da peça, o Século XV. Para os que não conhecem este corte de cabelo, ele pode ser copiado colocando uma pequena vasilha na cabeça e depois raspando vários centímetros acima das orelhas em volta da cabeça toda, o mais rente do couro cabeludo possível. O efeito era incrivelmente verdadeiro. No entanto, isto só ajudava; não criava a sensação emocional de fraqueza que ele desejava para seu personagem. Para fazer isto, Wager escolheu um Exercício Físico sim-

ples mas muito eficiente que penetrava na parte essencial da sua caracterização.

Durante os ensaios ele pegou seu texto e fez um círculo vermelho em todas as suas falas que começavam com a letra B. Cada fala era dita normalmente até ele chegar à palavra que começava com esta letra. Aí ele gaguejava desesperadamente, quase sem conseguir falar. Logo que conseguia dizer a palavra, ele continuava sem parar até chegar a outra palavra começando com B. O efeito era jocosamente bizarro, como cabe ao personagem, e dava a exata impressão de fraqueza que ele precisava para o seu papel. Não é necessário dizer que este único Exercício Físico foi feito várias vezes e bem feito. Tão bem que várias pessoas na platéia comentaram como foi inteligente contratar um ator que gaguejava. No entanto, o significado de sua escolha de um Exercício Físico torna-se claro com o aumento do nosso conhecimento de psicologia, pois as manifestações de um gago dão muita informação a respeito do passado do personagem. Gagueira não é um defeito da fala! É uma condição nervosa que aflige crianças com pais muito ansiosos. Tenho certeza que no Século XV o gago sabia deste fato congenitamente da mesma forma que hoje, apesar de não conhecer a causa psicológica da sua doença.

Eu sugiro que você siga o Exercício II ou qualquer um parecido da sua escolha. Você não deve, necessariamente, tentar fazer um exercício só porque ele está aqui. Exercícios mais simples da sua própria escolha podem ser feitos antes para certificar-se se está funcionando e se está no caminho certo. O principal objetivo dos exercícios é funcionar como uma espécie de guia. O ator também deve compreender que os exercícios não são completos, necessariamente, com respeito às perguntas que ele deve a si mesmo.

Vamos prosseguir agora com o Exercício II que é sobre *andar com um aparelho protético (uma perna artificial)*. Vão existir vários problemas técnicos que o próprio ator terá que descobrir. Estes têm que ser resolvidos para que possa fazer bem o exercício.

Por exemplo, ele terá que saber como estes aparelhos são anexados ao resto do corpo, os materiais dos quais eles são feitos (aço, lã,, madeira, plástico, couro), o quanto pesam, como uma pessoa aprende a andar com eles (equilíbrio, deslocamento de peso, modo de andar, maneabilidade). E ainda, a perna verdadeira também terá que "transformar-se" na perna artificial. Ela deve ser uma perna artificial, e não a sua própria perna. Quando estas perguntas e muitas outras pertinentes ao exercício forem respondidas, ele está pronto para começar.

EXERCÍCIO II

a) Faça as operações para o relaxamento como no Exercício I. Quatro ou cinco minutos de relaxamento não é pouco para este exercício porque o corpo precisa estar totalmente relaxado mental e fisicamente para manter-se concentrado nas tarefas.

b) Enquanto senta na cadeira, tente sentir os lugares exatos dos acessórios do membro artificial. Isto pode ser feito com a Memória dos Sentidos e, se não conseguir "sentir" todos eles, não se preocupe. Você pode voltar para esta fase posteriormente.

Atenção: É importante que o ator compreenda que este é um exercício somente para encontrar realidade e não deve ser feito como se estivesse "representando"; na aula ou mesmo sozinho.

c) Desloque o corpo um pouco e sinta o peso do membro. Neste momento é melhor que você use o próprio peso de seu membro para o membro artificial.

d) Tente sentir como o peso morto do membro serve como uma âncora quando o corpo tenta afastar-se dele.

e) Levante da cadeira devagar (não como se estivesse acostumado a usar o membro) para que a Memória Sensorial funcione em toda evolução que implica movimento.

f) Dê alguns passos, mantendo a concentração nas tarefas que estabeleceu para si mesmo. Pode-se fazer pouco uso destas tarefas na primeira tentativa deste exercício mas deve-se incluir basicamente todos os aspectos da Memória Sensorial na ordem em que eles ocorrem. Por exemplo, a sansação dos

tirantes e da parafernália que são presas a partes específicas do corpo, o peso da sua própria perna sem usar os músculos para movê-la, e também, a sensação de fato quando o pé é colocado no chão. É óbvio que o pé de uma perna artificial não sente nada, e no entanto, a pessoa que a usa saberá quando ele está tocando o chão. Aonde *ela* o sentirá?

g) Dê mais passos bem devagar e descubra por conta própria que o peso morto da perna é na realidade movido pelo resto do corpo. Aprenda *como* isso é feito virando e mudando o corpo de lugar devagar de modo que sua perna se deslocará para frente.

h) Depois de fazer isto durante alguns minutos, tente mover para que ela o force para trás; depois tente movê-la para o lado.

Depois que este exercício é praticado até mostrar progresso no desenvolvimento dos seus aspectos sensoriais, o ator deve fazer mais experiências, sempre certificando-se que os movimentos são "legitimados" com relação à Memória Sensorial. Depois de praticar mais, o ator deve representar uma cena curta para a turma e tentar continuar com o exercício ainda assim retendo a linha principal da peça.

Lembre-se de que é muito fácil para o seu personagem virar uma caricatura no lugar de uma pessoa que vive de verdade no palco. Por esta razão, o ator deve ser prudente com todos os exercícios, principalmente quando adaptado à própria cena ou ao trabalho de palco. Eles devem ser feitos com uma sutileza que só se encontra na vida. Em vez de fazê-los com movimentos e gestos sugestivos, faça-os somente da maneira como as realidades são criadas para o indivíduo. Desta maneira, cada movimento, cada fala da peça, será incorporada e complementará totalmente a outra. Asim, o ator chegará até a justificação plena através destas realidades. Além disso, se não conseguir obter a percepção no tempo desejado, não tenha medo de voltar e tentar capturá-la. Você pode fazer isto facilmente mesmo com exercícios avançados feitos em uma peça. É possível que a percepção não venha imediatamente, mas o ator deve prosseguir com a próxima-tarefa. Quando uma percepção está funcionando bem, volte atrás um pouco e explore com profunda atenção a que foi omitida. Normalmente aparecerá com toda a força quando a tentativa é feita agora.

Durante estes exercícios o ator deve fazer um esforço consciente para lidar com qualquer tensão que possa surgir. Se no meio do exercício ele notar que certa parte do seu corpo não está relaxada, deverá desviar a sua concentração para aquela área e eliminar a tensão. Afinal, na vida uma pessoa nas mesmas circunstâncias não tentaria eliminar qualquer pressão, tensão ou distúrbio nervoso existente?

Depois, no desenolvimento do trabalho você verá como o texto da peça que descreve uma pessoa com a perna quebrada por exemplo, relaciona-se ao trabalho preparatório feito no exercício.

Outros exercícios físicos, relativos a problemas similares — perna, braço quebrado, presença de gesso etc. — deverão obedecer os mesmos passos, sempre com a devida atenção e com muito trabalho e observação.

Extraído de *On Method Acting Ivy Books*, N. Y., 1981. Traduzido por Cláudia Pinheiro. Colaboração do Curso de Tradução do Depto. de Letras da PUC-Rio).

TEATRO NO SÉCULO DE OURO ESPANHOL

Sonia Cavalcanti

Os séculos XVI e XVII foram os chamados séculos de ouro da literatura espanhola. O período mais brilhante é o que compreende os últimos 30 anos do século XVI e os primeiros 30 do século XVII. Foi esta a época das gerações de Cervantes, Lope de Vega e Quevedo.

Do ponto de vista do teatro, foi a grande época clássica da Espanha, aquela em que o teatro nacional atravessou um período cuja importância é comparável à do da Grécia antiga, da Inglaterra Elizabetana e da França clássica.

Na Espanha, como nos outros países europeus, o teatro formou-se nas Igrejas. Os primeiros espetáculos eram cerimônias e textos litúrgicos, sendo os cônegos, diáconos e sub-diáconos os primeiros atores. A introdução cada vez maior de elementos profanos nas representações religiosas — frases e atos satíricos — teve como resultado a proibição de qualquer representação teatral dentro das igrejas. Passou, então, do interior para o exterior dos templos e dali para os palácios dos príncipes e para os mosteiros.

Durante todo o século XVI, o drama religioso continuou a ser cultivado sob a forma de Autos Sacramentais, mas já contando com notáveis alterações e com a introdução de elementos completamente alheios à Igreja. Ao lado desse teatro religioso, coexistiram algumas formas de teatro profano, como a égloba pastoril, farsas cômicas, peças alegóricas e até textos imitados do teatro italiano. Aliás, a influência italiana na formação teatral da Espanha foi muito grande, assim como o foi na França e na Inglaterra. As situações mais características da comédia italiana, como as cenas noturnas, com a inevitável confusão de personagens no escuro, foram habituais nas comédias de Capa e Espada.

Este primitivo teatro, à medida que se popularizou, foi deixando os palácios aristocráticos e os mosteiros, como já havia deixado o interior das igrejas, para se localizar nas praças públicas e finalmente nos pátios das casas. Aos poucos foram sendo construídos locais fechados lateralmente, denominados "corrales". Os "corrales", no início, não tinham teto, e as janelas das casas vizinhas, quando altas, eram aproveitadas como "torrinhas", e quando baixas, como "aposentados" (correspondente a nossos camarotes). O pátio (a nossa platéia), era o lugar mais barato e ali o povo assistia aos espetáculos, de pé. Só os homens podiam entrar no pátio, e, constituindo o elemento mais barulhento da assistência, eram chamados de "mosqueteiros". As mulheres ocupavam uma galeria alta, "la cazuela", no fundo do teatro, em frente do palco. Este se erguia pouco acima do nível do chão e nele costumavam sentar-se alguns homens, de costas para os atores. Os cenários eram os mais simples possíveis, e as mudanças de lugar anunciadas pelos próprios atores ou "cômicos". Na Espanha, desde o século XVI, era permitido às mulheres trabalhar como atrizes, coisa que na Inglaterra só ocorreu depois da Restauração, e na Alemanha a partir do século XVII.

As representações teatrais davam-se aos domingos e duas ou três vezes por semana. Logo antes da Quaresma — período em que os "corrades" permaneciam fechados — havia espetáculos diariamente. Começavam às 2 horas da tarde, no inverno, e às 3, no verão. Primeiro, havia uma espécie de prólogo, em verso, onde eram explicadas as cenas que iriam ser apresentadas e onde se faziam alusões aos acontecimento do momento. Seguia-se a "comédia" propriamente dita, que constava de três atos ou jornadas. Nos intervalos, representavam-se alguns "entremeses", que eram pecinhas curtas e engraçadas, ao mesmo tempo que se cantavam e dançavam músicas da época. Muitas vezes os atores eram os próprios auto-

res, como ocasionalmente o foram Juan de Enzina, Gil Vicente, Lope de Rueda, Pedro Navarro e outros.

LOPE DE VEGA (1562-1635). Foi o autor mais fecundo e mais representativo do Século de Ouro da Espanha. Com ele, sofreu o drama tradicional radicais mudanças, deixando de respeitar as unidades de tempo, lugar e ação, e sendo criado novo estilo poético. Lope de Vega produziu, mais de duas mil peças e em sua obra estão representados todos os gêneros dramáticos conhecidos até então: o *religioso* com os "Autos Sacramentais" as peças abordando temas do Velho e do Novo Testamento, vidas de santos e lendas piedosas; a *comédia alegórica*, baseada na mitologia oriental, grega e romana; as peças inspiradas em livros de cavalaria, em lendas e costumes de outras nações; toda a história da Espanha, com suas lendas e recordações mais ou menos conhecidas, e, finalmente, enorme número de comédias de costumes, comédias aristocráticas, de Capa e Espada e populares.

Exemplo de seu teatro religioso é o Auto Sacramental "El viaje del Alma", e também "Lo fingido y verdadeiro", "La Buena Guarda", inspirados em lendas piedosas.

Suas comédias heróicas mais conhecidas são "El Alcalde de Zalamea", "El Caballero de Olmedo", "El Castigo sin Venganza", "Fuente Ovejuna", "El Mejor Alcalde del Rey" etc. Entre as comédias de costumes, podemos citar: "El Acero de Madrid", "La Dama Boba", "El Perro del Hortelano", "La Moz del Cántaro" etc.

Foi durante a vida de Lope de Vega que se edificaram os dois "corrales" mais antigos de Madrid, assim como os principais de Valença, de Sevilha, de Barcelona, de Granada e de outras capitais.

Alguns gêneros dramáticos inferiores se desenvolram durante sua vida, como a "Loa", espécie de introdução ao drama que iria se seguir; "El Entremés", já citado, peça curta que encerrava geralmente o espetáculo, ou que era representada num dos intervalos e que veio com Cervantes a adquirir forma definitiva: "El Baile" e "La Jácara", poesia cantada que deu origem à "tonadilla" do século XVIII.

Como continuadores de Lope, temos:

TIRSO DE MOLINA (1571-1648), cujo verdadeiro nome era Fray Gabriel Téllez, e que, por sua fecundidade e pelo valor total de sua obra, é o que mais se aproxima a Lope. Tirso de Molina foi o criador de uma das mais célebres personagens da literatura universal — o "Don Juan".

DON JUAN RUIZ DE ALARCON (1580-1639), que, embora menos fecundo que os dois anteriores, deu às suas comédias tal perfeição de forma e tal sentido moral, que ficou conhecido como "o clássico de um teatro romântico".

DON GUILLEN DE CASTRO (1569-1631), autor das célebres "mocedadas del Cid", as quais adaptadas por Corneille, constituiriam a primeira tragédia do teatro clássico francês.

DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA (1600-1681), em cujas mãos os Autos Sacramentais tomaram novo impulso, quase chegando a constituir um novo gênero dramático. Utilizando figuras alegóricas, tornou representáveis conceitos teológicos, pensamentos filosóficos e dogmas cristãos.

Os autos mais característicos de sua obra foram: "El Gran Teatro del Mundo", "Los encantos de la Culpa", "La Cena de Baltazar", e "La vida es Sueño".

Calderón refez também algumas peças de Lope, como "El Médico de su Honra", "El Alcalde de Zamalea" e "El Maestro de Danza". Escreveu algumas "Zarzuelas", gênero novo que surgiu pelo predomínio da música dramática nas representações teatrais, e foi autor de "entremeses" e "bailes".

Com a morte de Calderón, começou a decadência do teatro espanhol, como conseqüência da decadência política e militar do país.

Diliu-se a inspiração nacional, e as obras surgidas são apenas imitações de peças de Lope, Tirso e Calderón. Além disso, a perseguição dos moralistas contra os abusos que se cometiam nas representações ocosionaram o fechamento paulatino de teatros importantes em Sevilha, Valença, Pamplona, Córdoba, com a destruição dos edifícios e a proibição de qualquer tentativa de reconstruí-los. As pessoas timoratas começaram a abandonar os espetáculos, as companhias decresciam, cessando, por conseguinte todo e

qualquer estímulo ao autor teatral. A guerra da Sucessão transformou-se em guerra civil e durou treze anos, acabando de arruinar a nação.

Finalmente, as novas doutrinas literárias francesas foram postas ao alcance de todos, em boas traduções, nos jornais, nas obras didáticas e satíricas. Essa expansão trouxe novas formas de dramaturgia.

Chega, deste modo, o Século de Ouro ao fim de experiências teatrais, tendo criado definitivamente a verdadeira tradição clássica espanhola.

(Extraído dos Arquivos dos Cadernos de Teatro)

POST-MORTEM PARA O PÓS-MODERNO

Roger F. Coâeland

Há algo acontecendo aqui que não está bem claro
Buffalo Springfield

I. Os últimos dez anos do teatro americano

1980

Malcolm McDowell retrata Jimmy Porter na produção do Roundabout Theater de *Look Back in Anger* de John Osborne, a primeira grande reapresentação em Nova Iorque da peça em muitos anos. Uma produção convencional, de forma alguma revisionista, pelo menos, não intencionalmente. A representação de McDowell da requintada peça *Angry Young Man* não é acentuadamente diferente da caracterização de Kenneth Haigh ou de Richard Burton; porém a recepção da peça — desta vez — é *muito* diferente: Jimmy não é mais aclamado como um grande iconoclasta, um marginal típico, um estudo de caso da personalidade antagônica. O que surge, em vez disso, é um retrato de Jimmy como um falador, valentão, e pior de tudo, um porco chauvinista *par excelence*. Seu "problema" não é com o conformismo da classe média, com a arrogância e ar de superioridade dos britânicos, com o empobrecimento espiritual do Estado, com as ofensas ocultas da classe, com o tédio rotineiro, ou com alguma tendência metafísica voltada para o niilismo e para a destrutividade. O problema dele — desta vez — parecia ser com as *mulheres*. A reação crítica concentra-se, e é obsessiva, em sua misoginia quase patológica. Seria este apenas um outro exemplo de tomada de consciência ou nós perdemos nosso apetite outrora voraz por modernistas atormentados e antiheróis da vanguarda?

1981

O diretor de teatro, André Gregory, cuja carreira no fim dos anos sessenta e no início dos setenta estava estreitamente associada à vanguarda americana, retrata uma simpática — apenas um pouco exagerada — caricatura de si mesmo como o "Visionário à procura de Experiências Autênticas" no filme de Louis Malle, *My Dinner With André*. Ouvimos as descrições desvairadas de suas oficinas comportamentais nos bosques poloneses com Jerzy Grotowski, bem como as narrativas sobre outro fenômeno parateatral (e freqüentemente paranormal) — o tipo de histórias que fazem a música de *Twilight Zone* soar em sua cabeça. Nem Gregory nem o espectador se perturbam quando Wally Shawn, a voz do senso comum do filme, suavemente profere a seguinte censura:

Eu creio que sei o que realmente me perturba acerca da obra que você descreveu... De certa forma parece que a questão toda foi... de algum modo arrancar de certos momentos selecionados todo resquício de intenção... para que você, então, fosse capaz de experimentar, de alguma forma, apenas puro ser... E creio que simplesmente não concordo com isso. Quer dizer, eu simplesmente não acho que aprovo a idéia de que deveria haver momentos em que você não está tentando fazer nada. Creio que é de nossa natureza fazer coisas. Creio que deveríamos fazer algo. Acho que a intenção é parte da nossa inerradicável estrutura humana básica. E dizer que nós devemos ser capazes de viver sem isso é como dizer que uma árvore deve ser capaz de viver sem galhos ou raízes; mas, realmente, sem galhos ou raízes, ela não seria uma árvore. Quer dizer, seria apenas um tronco. Você compreende o que estou dizendo?

1983

The Gospel at Colunus de Lee Breuer e Bob Telson provoca uma sensação como parte do *Next Wave Festival* da Academia de Música do Brooklyn. Sem dúvida, parte de seu impacto ascendente deriva da alternativa que oferece ao trabalho frio, cerebral e difícil que domina o resto do festival — *The Photographer* de Philip Glass, *Available Light* de Lucinda Childs, *Set and Reset*, colaboração de Trisha Brown/Laurie Anderson/Robert Rauschenberg. A energia que pulsa dessa fusão harmoniosa da tragédia Sofocleana e do Evangelho Pentecostal dá uma impressão genuinamente infernal. Aqui, fica-se tentado a dizer, que o espírito (talvez mesmo a alma) se fez carne. Mas o milagre verdadeiro é que o Evangelho e Sófocles

foram unidos sem comprometer a singularidade ou dignidade de uma ou otra parte.

1984

Arthur Miller nega a autorização a Elizabeth LeCompte e ao Wooster Group para "apropriarem-se" das partes substanciais de sua peça *The Crucible* para sua obra coletiva *L.S.D*, subseqüentemente reintitulada *Just the High Points*. Este é o mais recente trabalho do Wooster Group na série de obras de desconstruções conscientes 'inter-texto' (ou, para usar o termo mais da moda, "desconstrução") de peças já existentes (*Nyatt School* recicla *The Cocktail Party* de Elliot, *Point Judith* cita partes de *Long Day's Journey Into Night*, e naturalmente, *Route 1 and 9* redireciona partes substanciais de *Our Town*). Mas aqui, as questões acadêmicas atuais sobre se a autoria é sinônimo ou não de propriedade e até que ponto um texto afasta-se livremente das intenções do autor, particularmente quando o autor ainda está bem vivo, chocam-se com os limites da lei.

1988

A peça *What Did He See?* de Richard Foreman "é a mediadora" da relação entre artista e espectador tanto essência como visualmente. Uma parede transparente de plexiglass separa o público dos atores. As vozes dos artistas são ouvidas indiretamente, filtradas através de microfones e sistemas de alto-falante — mas não com o propósito convencional de ampliação. A atuação ocorre em um espaço extremamente íntimo dentro do complexo do Joe Papp's Public Theater; e — apesar desta folha fina de plexiglass — não há motivo convencional para amplificar as vozes dos autores. De fato, o espaço é tão íntimo, que se pode virtualmente ler os lábios dos atores. Não, esse modo de mediação tecnológica tem por finalidade *a mediação*, não a amplificação ou a criação de alguma espécie de hipernaturalismo ou intimidade sussurrada. Os microfones, a propósito, são descarada e um tanto horrivelmente visíveis, presos à face do ator como agulhas IV que erraram seus alvos — um contraste com a espécie de presença "não mediatizada" que figurou tão proeminentemente na atividade do teatro radical dos anos 60.

1989

A peça *Largely/New York* (*The Further Adventures of a Post-Modern Hoofer*) de Bill Irwin estréia na Broadway. Este híbrido alegre, de fronteiras indistintas procura, e encontra, traços comuns entre a cultura popular (sapateado de palhaços com calças largas de Irwin com o acompanhamento de *Tea for Two*), a cultura sofisticada (um bailarino de Cuningham belo mas inacessível, frio e classicamente preciso) e a cultura de rua contemporânea (dois malucos, dançarinos de "break" robóticos). As três culturas não aprendem apenas a coexistirem pacificamente; ao fim da tarde, elas começaram a ter uma fertilização recíproca.

1990

A peça *Endangered Species* de Martha Clark leva essa fronteira indistinta um passo mais adiante: aqui a própria distinção entre natureza, e cultura é que está em questão. Na verdade, é a linha divisória entre o homem e o animal que se encontra indefinida, senão apagada no zoológico de sonhos de Clarke. Flora, a elefanta, parece maior — tanto literal como metaforicamente — do que alguns dos artistas humanas (especialmente naquelas justaposições chocantes, quase suhhealistas, que a coloca junto a um anão).

O QUE ESTÁ ACONTECENDO?

Certamente, há algo acontecendo aqui. E as semelhanças com o que ficou conhecido como prática pós-moderna nas outras artes são, senão precisamente definidas, pelo menos definidas o suficiente. Por exemplo, a reação à *Look Back in Anger* marca uma mudança da política de classe para a política de gênero. A "energia" de Jimmy Porter pode ainda ser antiburguesa; mas hoje, tem também probabilidades de ser posta de lado como politicamente incorreta.

The Gospel at Colunus é um triunfo do conceito agora em moda: multiculturalismo. A obra do Wooster Group fornece um exemplo teatral do modo no qual a "apropriação" e a "citação" enfraqueceram a idéia de que as obras de arte podem ou devem originar-se inteiramente dentro da consciência ou imaginação de um simples "criador". Richard Foreman parece estar questionando a primazia da presença

viva no teatro. Bill Irwin põe de cabeça para baixo a hierarquia alta/baixa; e Martha Clarke "descentraliza" o ser humano, negando-lhe qualquer lugar privilegiado na sua obra.

Mas estamos falando sobre um movimento pós-moderno legítimo ou de bolsões isolados e marginalizados de atividade? São os interesses pós-modernos tão fundamentais para a teoria e prática teatral quanto para quase todas as áreas de atividade na arquitetura contemporânea e nas artes visuais? Expondo sem rodeios: nós realmente *precisamos* da expressão "teatro pós-moderno"? É uma categoria crítica útil ou apenas uma tentativa forçada para contrabandear o teatro para a corrida veloz pós-moderna? Vamos sempre, antes de criar novas expressões, recordar a Lei de Parcimônia que nos solicita a não multiplicarmos as entidades verbais desnecessariamente.

Em uma arte como a arquitetura, a expressão pós-moderna tem uma *raison d'etre* nítida e forte porque a arquitetura possui uma tradição nitidamente definida do "moderno" (Bauhaus e Estilo Internacional) assim como um conjunto de obras comparavelmente coerente e facilmente identificado que se define em oposição ao "moderno" (os edifícios de Michael Graves, Robert Venturi, Robert A.M. Stern). Mas no teatro, em contraste, não é tão nítido o que significa "modernista", sem falar em "pós-modernista". Talvez devêssemos começar por comparar e contratar a obra de Bill Irwin, Lee Breuer, Richard Foreman, Elizabeth LeCompte, e Martha Clarke com as peças de teatro que se projetaram na mais modernista das décadas, a de 60.

II. O *striptease* modernista

Desnudamento. Foi algum processo mais representativo daquela década de ensaio cansativo em transformação cultural que nós chamamos de os anos 60? Desnudar-se dos fundamentos, das essências, de algum núcleo interno "autêntico" que permanecem escondidos dentro (ou debaixo) das máscaras sociais e das convenções culturais. Essa foi a década em que a nudez muitas vezes funcionava como um símbolo de verdade espontâneas — desnudar-se não apenas do vestuário, mas de todas as ciladas sociais e enfeites. A expressão "verdade nua" tornou-se mais do que uma simples figura de retórica. O corpo nu figurava proeminentemente em trabalho tão diversos como em *18 Happenings in 6 Parts* de Kaprow, a produção de *Marat/Sade* de Peter Brook, *Meat Joy* de Carolee Schneeman e *Waterman Switch* de Yvonne Rainer e Robert Morris, *Parades and Changes* de Anna Halprin, e é claro, *Paradise Now* do The Living Theater — para não mencionar até uma ampla coleção de trabalhos fundamentalmente cômicos (*Hair, Che, Oh Calcutta!*).

Em retrospecto, isso pode apontar quão ingênuo fomos de ter acreditado que um corpo sem roupas é mais natural, ou menos condicionado culturalmente do que um corpo requebrando-se no último Halston ou Oscar de la Renta. Mesmo aqueles de nós que são basicamente indiferentes à semiótica têm de reconhecer *isso*. Mas se não, tais ensaios de nostalgia intelectual servem para lembrarmo-nos quão essencial à noção de "natureza básica" foi para todos os modos do modernismo dos anos sessenta.

O ensaio de opinião mais freqüentemente citado de Greenberg, *Modernist Painting* (1965) nos dá uma versão — e uma visão — do modernismo como *striptease*: "A tarefa de autocrítica foi o de eliminar desde os efeitos de cada arte e de todo e qualquer efeito que poderia pedir emprestado do ou ao meio de qualquer outra arte. Assim, cada arte seria transmitida pura".

O manifesto de 1965 de Grotowski, *Towards a Poor Theater*, Em Busca de um Teatro Pobre que podia, com razão, ser intitulado *Towards a Pure Theater*, fornece o mais nítido exemplo do modo com que essa ordem modernista foi aplicada ao teatro:

O que é o teatro? Em que é extraordinário? O que ele pode realizar que o filme e a televisão não podem?... Ao eliminar gradualmente tudo que mostrava ser supérfluo, descobrimos que o teatro pode existir sem maquilagem, sem vestuário e cenografia autonômos, sem uma área de representação separada (palco), sem iluminação e efeitos sonoros, etc. Ele não pode existir sem a relação de percepção ator-espectador, direta, participação "viva"... O teatro pobre desafia a noção de teatro como uma síntese de disciplina criativas diversas

— **literatura, escultura, pintura, arquitetura, iluminação, representação...**

Havia muitas peças importantes de teatro no fim dos anos sessenta e no início dos anos setenta que continuaram nessa moda simples. Além da própria obra de Grotowski, pensa-se nas produções como *Antigone* do The Living Theater e *The Serpent* do The Open Theater.

Mas o que dizer de todas aquelas tentativas de criar algum tipo de Mixed-Media Theater, Enviromental Theater, ou Total Theater (e.g. *Frankenstein* do The Living Theater, *Orlando Furioso* de Ronconci, 1789 de Mnouchkine) inteiramente contemporâneas a Grotowski? Poderiam elas ser conciliadas com essa concepção de modernismo? Acho que sim. Na verdade, a questão da naturalidade de um ou outro tipo é o ponto onde versões minimalistas e maximalistas do modernismo se encontram. O Total Theater e o Teatro Pobre eram complementares, lados opostos da mesma moeda modernista.

O modelo para ambos é a totalidade suposta do mundo físico. Considere a grande observação de Goethe sobre o estado da natureza: "Na natureza, nunca vemos nada que esteja isolado, mas tudo em conexão com algo mais que está diante dela, ao lado dela, embaixo dela e sobre ela". *Gesamtkunstwerk* de Wagner e o Teatro da Crueldade de Artaud são célebres exemplos de projetos modernistas que aspiram à unidade da natureza. *Gesamtkunstwerk* é um ensaio em síntese: "... quando cada barreira tiver, por conseguinte, caído, não haverá então mais artes nem fronteiras, mas apenas arte, a universal, indivisível", escreveu Wagner em *The Art-Work of the Future*.

Do mesmo modo, o teatro da crueldade anula o espaço entre o artista e o espectador. Não se pode assistir a um espetáculo Artaudiano a partir de um destacado ponto de observação voyerístico: é-se envolvido por ele. ("No teatro de crueldade", escreveu Artaud, "o espectador está no centro e o espetáculo à sua volta"). Por outro lado, o teatro despojado de Grotowski consegue a harmonia perfeita com o núcleo minimalista ou a "natureza" de seu meio. Como em outras variações sobre o tema, essa é a unidade conseguida por exclusão em vez de inclusão.

Concentre-se por um momento em duas dessas figuras: Antonin Artaud e Clement Greenberg — um par improvável, mas no fundo irmãos. Um sai à procura da natureza; o outro persegue a natureza do meio. Filosoficamente falando, tanto Artaud como Greenberg podem ser considerados como "essencialistas"; ambos estão determinados a "revelar" a essência oculta das coisas. O período pós-moderno, por outro lado, é a crítica do essencialismo. Esse ensaio crítico foi antecipado no Ato 5, Cena 5 de *Peer Gynt* onde o anti-herói de Ibsen descasca camada por camada da cebola e não encontra nada dentro — nem semente, nem núcleo, nem essência interior: O *Gyntiam self* não possui identidade fixa. Ou — como Gertrude Stein coloca-o — "Quando você chega lá, não há lá, lá". Esse é o dilema pós-moderno.

III. Do moderno ao pós-moderno

O modernismo foi baseado na diferença entre a natureza e a cultura. O antropólogo M. J. Herskovitz uma vez definiu cultura como a parte do meio ambiente feita pelo homem, implicitamente propondo que a natureza é a parte "feita por Deus" ou aquela que desafia e escapa do controle consciente dos seres humanos...

O modernismo também assumiu um antagonismo inato entre a arte e a cultura dominante. Como Carl Andre uma vez expressou "Cultura é algo que é feito para nós. Arte é algo que fazemos para a cultura". A cultura, especialmente a variedade produzida em massa, industrializada e popular ameaça fazer de suas vítimas o que o UBU de Jarry faz às dele: "de-cerebrá-las". A sinopse pela qual a cultura predominante foi pensada para condição de seus habitantes veio direto para fora dos filmes de ficção científica dos anos cinqüenta categoria B (*Invasion of the Body Snatchers, The Blob*).

A linguagem, que William Burroughs — e mais tarde Laurie Anderson — usou como analogia para um "vírus do espaço exterior", foi muitas vezes apresentada como o monstro-vilão, o agente de origem da transmissão cultural. "Qualquer um que fale", diz Claude Mauriac, "traz consigo a lógica da linguagem e suas articulações. Assim, o escritor... deve usar toda sua astúcia para não dizer o que as palavras fa-

zem-no dizer contra sua vontade, mas para expressar em vez disso aquilo que pela própria natureza delas são destinadas a "encobrir". A peça *Kaspar* de Peter Handke, representada pela primeira vez em 1968, é sobre o efeito "aculturativo" do estudo da linguagem. E no fim da peça, o personagem título conclui que ele está sendo "condenado à realidade".

Mas — lá nós encontramos o primeiro lampejo de uma diferença entre o modernismo e o pós-modernismo — o modernista antagônico admite que exista uma escotilha de emergência, que ainda é possível — através de algum ato enérgico de separação, extirpação, ou atletismo espiritual — viver (na expressão de Lionel Trilling) "além da cultura". O caminho de fuga levou a duas orientações postuladas: a inconsciente e/ou a "primitiva" — indicadas por serem de certo modo primitivas, intatas, não colonizadas. "Em nenhum lugar querido pode o mundo existir a não ser interiormente" escreve Rilke na sétima de sua *Duino Elegies*. Gauguin desloca-se para uma outra direção, navegando para o Taiti. O mergulho de Rimbaud ao centro da ignorância leva-o ao Egito e Ogaden. A autenticidade está sempre em outro lugar; o modernista divagador identifica-se tão completamente quanto possível com "o outro autêntico".

Mas quando a cultura, especialmente na forma divulgada pelas comunicações de massa, acredita ter passado dos limites e se infiltrado nessas duas casas seguras (a inconsciente e/ou a primtiva), o projeto modernista é fatalmente comprometido. Fredric Jameson fala de "uma expansão extraordinária do capitalismo recente, que agora, na forma do que foi de vários modos chamados de a "indústria cultural" ou a "indústria da consciência", penetra em um dos dois enclaves pré-capitalistas e cultura nativa do Terceiro Mundo". No filme de Wim Wenders *Kings of the Road*, os dois andarilhos europeus encontram por acaso um grafito que se lê *Os ianques colonizaram nossa subconsciência*), um aforismo que lembra a fascinante idéia de Leo Lowenthal de que a "cultura de massa é a psicanálise ao contrário". Robert Farris Thompson recorda uma viagem que ele faz ao Congo onde encontrou por acaso um nativo representando o que lhe pareceu ser a "autêntica" raiz africana do *Electric Boogie*. Ansioso para descobrir a fonte, ele perguntou ao nativo como e onde ele aprendera a dança. A resposta: ele vira Michael Jackson representá-la na televisão! Vale a pena lembrar que a missão autodeterminada de Jacques Lacan foi de convencer-nos de que até mesmo o inconsciente é estruturado como uma linguagem. Na verdade, em sua opinião, o inconsciente é em grande parte formulado pela linguagem.

A lição que o pós-modernista ensina ao modernista é: Você pode correr, mas não pode se esconder. O período pós-moderno começa com a percepção de que algum grau de adaptação cultural é inevitável. Robert Rauschenberg disse uma vez, "Eu realmente sinto-me perplexo por causa das pessoas que acham que os objetos como saboneteiras, ou espelhos ou garrafas de Coca-Cola são feios, porque estão cercados de objetos como aqueles de todo o dia, e isso deve torná-las infelizes". Assim, para Rauschenberg, arte popular era em parte uma estética de adaptação, uma estratégia para aprender a viver menos ansiosamente com as mesmas condições de vida urbana moderna que mais aborreceram aos principais modernistas. Para alguns (mais notoriamente, Clement Greenberg), isso significa um importante afrouxamento de padrões. Para outros, o pós-modernismo anuncia uma aceitável falta de clareza dos limites, um pluralismo sadio. Jean Francois Lyotard descreve "a condição pós-moderna como se segue: "ouve-se *reggae*, assiste-se a um *western*, come-se sanduíches do McDonald no almoço e culinária regional no jantar, usa-se perfume Paris em Tóquio e roupas 'antigas' em Hong Kong.

IV. A estética da impureza

O pós-modernismo pode ser pensado como uma estética da impureza. Por razões que eu gostaria de analisar, isto primeiro tornou-se evidente no mundo da arquitetura. Robert Venturi, em seu manifesto referencial de 1966, *Complexity and Contradiction in Architecture*, anunciou sua oposição à impessoalidade glacial e austera — o formalismo de aço e vidro — do "Estilo Internacional", que é comumente relacionado à ala arquitetural do alto modernismo.

Em resposta à famosa proclamação da austeridade e a autopurificação modernista ("menos é mais") de Mies van der Rohe, Venturi responde — não menos aforisticamente — "menos é um tédio". Acima de tudo, Venturi opõe-se à obsessão modernista com a pureza. Esse ritual de autopurificação que chamei de *striptease* modernista foi mais do que uma estratégia para isolar a essência única de cada forma de arte. Além de distinguir as artes uma da outra, a doutrina da pureza modernista pretendia também imunizar as artes contra os mais baixos denominadores comuns da cultura popular: "O modernismo", escreveu Greenberg em 1980, "consiste no esforço contínuo para deter o declínio dos padrões estéticos ameaçados pela democratização relativa da cultura sob o domínio do industrialismo".

Assim, faz sentido que o movimento em direção oposta à pureza modernista tenha sido comandado por arquitetos; por causa de todas as artes, a arquitetura é a menos livre para perseguir o objetivo (modernista) da autonomia estética. Um edifício é inexplicavelmente ligado ao mundo além de seus limites adjacentes. Os arquitetos pós-modernos tais como Michael Graves, Charles Moore, e Robert. A.M. Stern rejeitam a verdadeira noção de um estilo "Internacional", um conjunto de "essências" geométricas não históricas que são intencionalmente indiferentes às tradições locais e regionais.

O pós-modernismo continua na suposição de que a lousa histórica nunca pode ser limpa, que a 'originalidade' absoluta é um mito romântico recente. Como Venturi coloca-a em *Complexity and Contradiction in Architeture*, "os arquitetos hoje são muito cultos para serem ou primitivos ou totalmnete espontâneos, e a arquietura é muito complexa para ser abordada com a ignorância cuidadosamente conservada."

V. A grande questão

Como seria aplicável a discussão anterior da arquitetura (e discurso) pós-moderno ao teatro? Certamente há candidatos à canonização pós-moderna (eu me refiro indiretamente a alguns na cronologia com a qual esse artigo começou); mas essa obra constituiria uma regra? E ela seria tão fundamental para o teatro como a obra de Venturi é para a arquitetura, de Sherrie Levine para a pintura, ou a de Twyla Tharp para a dança?

Várias estratégias apresentam-se: é convidativo, por exemplo, discutir o trabalho do Wooster Group no contexto de "intertextualidade", a idéia de que nenhum texto é um objeto puro, unificado, completamente original, auto-suficiente, que "vestígios" de textos mais primitivos invariavelmente deixam-se levar (nesse caso, fragmentos de *The Cocktail Party**, *Nossa Cidade As Feiticeiras de Salém, Longa Jornada Noite Adentro*). Mas o trabalho de The Wooster Group permanece desafiadoramente difícil; e se uma peça de teatro é corretamente rotulada como pós-moderna simplesmente porque considera como seu "ponto de partida" uma peça ou dramaturgo antigo, então como teremos de categorizar a *Rosencrantz* e *Guildenstern Estão Mortos* de Stoppard, *Play Strindberg* de Dürrenmatt, *Lear* de Bond, ou quanto a isso, *The Frogs* de Aristophanes?

Depois, há as recentes colaborações teatrais que continuam de acordo com o modelo de Cunningham/Cage em que as contribuições dos colaboradores independentes não pretendiam combinar qualquer tipo de conjunto organizado: a obra progressiva de Robert Wilson com Heiner Müller ou a colaboração de Richard Foreman com Kathy Acker, David Salle, e Peter Gordon na ópera *Birth of the Poet*. A ópera parecia ser a palavra operativa aqui: para começar com a *Einstein on the Beach* de Wilson/Glass em 1976, nós assistimos no teatro algo similar à opinião de Venturi de que "menos é um tédio", um novo entusiasmo pelo *Gesamtkunstwerk* e o espetáculo. (O manifesto do momento poderia ser *Toward a Rich Theater*). Mesmo uma lista parcial de tais projetos incluiria certamente *Satyagraha, Akhnaten, The Making of the Representative of Planet 8* e *1000 Airplanes on the Roof* de Philip Glass (com texto de David Henry Hwang), *Nixon in China* de John Adams, *X* de Anthony Davis, a trilogia de Mozart de Peter Sellars e uma produção de Mark Morris de *Dido and Aeneas* de Purcell.

A produção de Foreman que eu citei no início, *What Did He See?* podia ser cogitada para representar

* **Peça em versos de T.S. Elliot.**

um teatro pós-moderno de mediação tecnológica que impede o tipo de "presença viva" que foi tão fundamental para a obra de *The Living Theater*, *The Open Theater*, ou *The Polish Laboratory Theater* no final dos anos sessenta. Podia-se também citar as recentes produções de Mabou Mines (*Wrong Guys*, *A Prelude to Death in Venice*, Squat (*L Train to El Dorado*) e The Wooster Group (*Frank Dell's The Temptation of St. Anthony*) nas quais a relação ator/espectador é de um modo ou de outro "mediada" pela mídia.

E, é claro, há um crescente conjunto, de obras vagamente citado como *Novo Vaudeville* (Bill Irwin, The Flying Karamazov Brothers, Bob Berky e Michael Moschen, *et al*). Essa obra, junto com recentes peças de teatro/música (*Sister Suzie Cinema*, *The Warrior Ant*, e naturalmente *Gospel*) é caracterizada pela aceitação intransigente da cultura popular e tradicional. Porém, mais uma vez, começamos a deslizar na rampa escorregadia da história do teatro. Um *vaudeville* intelectualizado é "novo" apenas para alguém não familiarizado com obra de Samuel Beckett. O que me diz da tendência apaixonada de Charles Ludlam pela arte dramática de bulevar do século dezenove e a improvisação de acompanhamento musical de Hollywood? Para não mencionar a pretensão de Ronaldo Tavel — uns vinte e cinco anos atrás — de que "nós fomos além do absurdo — nossa posição é absolutamente ridícula." Pode-se também citar a evidência de uma estética pós-moderna que surge das mais improváveis das fontes: a nova publicação Oxford das peças de Shakespeare publicada por Stanley Wells e Gary Taylor (1986). Ao abandonarem a procura pelo "original" elas demonstram que nem mesmo a pesquisa bibliográfica está imune às tentações da sensibilidade pós-moderna.

Eu não estou propondo nenhum tipo de loteria pós-moderna: "Espelho, espelho meu, quem é o mais pós-moderno de todos?" Mas o problema inerente a esse esforço já está se tornando visível: muitas das intersecções promissoras da atividade teatral e do discurso pós-moderno aparecem no início da história teatral, freqüentemente nos anos formadores do modernismo.

Considere como os comentários de Strindberg sobre personagens em seu prefácio de *Senhorita Júlia* antecipa o ensaio crítico pós-moderno do sujeito "unitário":

Com relação ao esboço de personagens, eu criei meus personagens um tanto 'descaracterizados, devido aos seguintes motivos. No correr do tempo o personagem-chave assumiu muitos sentidos... Porque eles são personagens modernos, vivendo em um período de transição mais agitadamente histérico do que seu predecessor. Eu esbocei minhas figuras indecisas, fragmentadas, uma mistura de velho e novo. Não me parece provável que, através dos jornais e palestras, as idéias modernas possam ter-se infiltrado no nível do empregado doméstico. Meus espíritos (personagens) são aglomerações de períodos passados e presentes da civilização, pedacinhos de livros e jornais, fragmentos da humanidade, trapos e farrapos de roupas finas, remendados como é o espírito humano.

Esta é uma descrição estranhamente perspicaz do conceito pós-moderno de personagem como colagem. Do mesmo modo, em sua peça de um ato *Chee-Chee*, Pirandello tem o personagem título livre dessa meditação sobre o eu desunido:

É difícil de acreditar que você viva cortado em milhares de fragmentos... Porque você terá de admitir que nós nunca somos os mesmos! Dependendo de como nos sentimos, que hora do dia é, que circunstâncias são, primeiro somos uma coisa, depois outra... (mas) todos eles se igualam a você, todos o chamam de Chee-Chee.

Genet vai ainda mais longe. Seu reconhecimento lendário, "Eu odeio rosas, mas amo a palavra rosa", positivamente exalta a dualidade perfeita, a abertura perfeita entre a linguagem e os objetos que um típico modernista como Artaud ansiava por corrigir. Considere a declaração do posfácio em *O Balcão*: "A história foi vivida de tal maneira que uma página esplêndida poderia ser escrita, e depois lida. É a leitura que conta". Haverá uma outra frase em qualquer parte na literatura dramática que concretize tantos temas pós-esruturalistas e pós modernos? A supremacia do "texto", a habilidade do leitor, a convicção de que a história não é simplesmente descrita *pela* linguagem, mas construída *de* linguagem: esses são os temas que dominam o discurso pós-moderno.

Do mesmo modo, em *seis Personagens* de Pirandello, a alternativa para o mundo histriônico dos atores não é existência imprevista mas certamente o mundo literário e imaginado dos personagens. Mesmo a "natureza" é imaginada nesse mundo. Observe o que Pirandello diz sobre o personagem da Mãe: "Em suma, ela é a natureza. A natureza fixou-se na figura de uma mãe... inconsciente de ser o que ela é ou não se preocupando em explicar a si mesma. Mas não saber que ela é um personagem não a impede de ser um."

VI. A síndrome do pós-moderno e a retórica radical

O que começou como um lento deslizamento na rampa escorregadia da história do teatro precipitou-se para uma rápida queda livre. Os fenômenos que quaisquer estudantes de hoje reconheceriam de forma imediata como "pós-modernos" aparecem subitamente sobre o firmamento teatral: mas eles não são na maioria recentes e nem formam um movimento desenvolvido do tipo que encontramos na arquitetura ou na pintura. E porque eles deveriam? Teriam todas as formas de arte de dar origem aos mesmos movimentos, desenvolver os mesmos passos, e produzir as mesmas questões teóricas? Aqueles que procuram algum tipo de estética pós-moderna unificada, transdisciplinar, obviamente pensam assim. Mas o que importaria o aspecto muito divulgado do pós-modernismo quanto ao pluralismo, sua pretensa aversão a "totalizar" e à unidade conseguida? Está mais do que na hora dos modelos do pós-modernismo começarem a praticar o que pregam.

Certamente, pode-se e deve-se lamentar o isolamento virtualmente completo do teatro dos centros mais movimentados da vida intelectual; mas o pós-modernismo é uma festa que o teatro, já acostumado ao papel da moça que "toma chá de cadeira", pode dar-se ao luxo de perder. E como um prêmio de consolação, o teatro pode orgulhar-se de não ter contraído um caso grave de S.P.M.: Síndrome do Pós-Moderno.

Eu me refiro ao modo em que o aparato crítico pós-moderno, pós-estruturalista foi usado nos últimos anos, como um fundamento lógico disvirtuado por alguma obra de qualidade inferior, e como uma defesa de alguns princípios muito falsos. Por exemplo, o chamado ataque do pós-modernismo ao elitismo da torre de marfim da *avant-garde* (vanguarda) modernista reduz-se muitas vezes a um convite descaradamente antiquado pelo reconhecimento e negocialidade da tendência de todos em nome da "acessibilidade".

O período modernista de ambição utópica e antagonismo heróico pode estar no fim; mas a grande ironia é que tantos apologistas acadêmicos do pós-modernismo continuem a ocultar seus argumentos na retórica do radicalismo político. Por exemplo, a campanha bem divulgada para "habilitar" o espectador ou o leitor, para considerá-lo como o "co-autor" em vez de mero "intérprete" da obra, é uma forma falsa e mal empregada de igualitarismo. Por que é tão difícil para nós admitirmos que algumas pessoas são artistas e algumas não são? E certamente, grandes artistas precisam de grandes públicos; mas isto não significa que tenhamos de manchar a distinção entre os dois.

É comparavelmente falso afirmar que ao "apropriar-se" da obra de alguém tenha-se dado um golpe nos conceitos burgueses de propriedade e individualismo. Muita obra que é apenas um derivado comum ou plágio claro é aclamada por seu hábil uso da "citação".

Do mesmo modo, a doutrina de simulacionismo serve para legitimar as piores confusões de nosso tempo, aquelas combinações de fato e ficção que penetram no "docudrama" da TV e na variedade alternada do pseudo-acontecimento. Enquanto o mdoernismo procurou dispersar a manipulação ilusionística, um guru pós-moderno como Braudrillard diz-nos que a distinção entre ilusão e não-ilusão é uma quimera. Em seu livro *Simulations* ele afirma que "a impossibilidade de encenar uma ilusão é da mesma ordem que a impossibilidade de redescobrir um nível absoluto do real. A ilusão não é mais possível, porque o real não é mais possível".

Igualmente preocupante é a determinação pós-moderna de apagar a distinção entre a cultura sofisticada e vulgar. É algo para evitar as rejeições reflexivas da cultura popular, para demonstrar como Susan Sontag fez há um quartel de século atrás que é

certo gostar tanto de The Supremes quanto de Jasper Johns. Mas é algo diferente afirmar que a própria distinção entre a cultura sofisticada e vulgar é inexistente ou indesejável e que tudo pode ser nivelado na mesma colagem feita de retalhos "pluralísticos". De fato, esse tipo de homogeneização indiscriminada é a marca de qualidade da televisão.

E como a televisão, a sensibilidade pós-moderna especializa-se na falta de clareza de outras distinções valiosas (em alguns casos, inestimáveis). Na verdade, a concepção monolítica do modernismo foi desnecessariamente limitada e restritiva; mas a reação contra sua marca de purismo apaixonado resultou em uma cultura misturada e semelhante. Isso é particularmente evidente no aparecimento daquele gênero de obra literária contemporânea — uma atual miscelânea de lingüística, psicanálise, crítica literária e ciência política. Um outro produto inadequado de sua determinação pós-moderna para indefinir os limites é aquela indisciplina acadêmica conhecida como Estudos de Representação onde as mesmas metodologias pseudocientíficas têm influências sobre Pina Bausch e os pulos dos Chefes de torcida do Dallas Cowboys no intervalo da partida. Richard Schechner, o mais conhecido apóstolo de tais estudos, insiste que "...representação — quando diferente de quaisquer de seus subgêneros como teatro, dança, música e arte de representação — é um espectro amplo de atividade que inclui pelo menos as artes de representação, rituais, esportes saudáveis, divertimentos populares, e a representação da vida cotidiana". A mentalidade dos Estudos de Representação é ferozmente resistente às hierarquias e critérios de valores. Todas as culturas e sociedades pretendem ser iguais, uma doutrina do relativismo pós-modernista que leva à vertigem moral.)O que somos nós para entender as culturas que decepam as mãos dos bandidos, e fixam recompensas pela cabeça de Salman Rushdie?)

Os apologistas da causa pós-moderna também nos dizem que se opuseram ao descaso desdenhoso do modernismo pelo passado. E naturalmente, é conveniente que estabeleçamos alguma relação dinâmica com o passado, que paremos de reinventar a roda. Mas não se isto significa transformar a tradição em uma série de citações reunidas ao acaso.

Neste ínterim, nós nos movemos e agora, todo nosso lixo cultural (mas infelizmente nem todas as nossas garrafas, latas e recipientes de plástico resistente) é reciclado. Graças ao cabo e ao VCR, os anos oitenta e noventa tornaram-se as décadas em que o adolescente médio de quinze anos, sem ter ao menos uma vaga noção de consciência histórica, assiste à reexibição de *Mr. Ed* e *Leave it to Beaver*[1] sem qualquer contexto em que localizar essa experiência deformada pelo tempo. Até mesmo nossos escândalos são vistos como reexibição, com o *IranGate* incapaz de fugir do fantasma daquele outro, do mais famoso Gate. A formulação mais sucinta do modo que vivemos agora não vem de Lyotard, ou de Baudrillard ou de Derrida, mas de Yogi Barra, que uma vez declarou, "Parece um *déjá* vu novamente repetido".

[1] **Seriados americanos. O primeiro foi ao ar de 1961 a 1965, e era "estrelado" por um cavalo sábio e falante que só dava bons conselhos ao seu "dono", um jovem arquiteto. No Brasil foi exibido pela TV Globo em 1965. O segundo, *Leave it to Beaver*, girava em torno das peripécias de um garoto de classe média — Beaver — que possuía um sapo como animal de estimação. Típica SITCOM (comédia de situação) americana, foi ao ar de outubro de 1957 a setembro de 1963. (N.E./Informações gentilmente prestadas pelo diretor Fernando Gueiros da TV Globo).**

(Trechos extraídos do artigo originalmente publicado na revista *Theater* da Yale School of Drama — vol. XXIII, 3, 1991. Traduzido por Dalva Maria S. Monteiro. Colaboração do Curso de Tradução do Departamento de Letras da PUC-Rio).

TEXTO PARA ESTUDO

O SR. PUNTILA E SEU CRIADO MATTI

de B. Brecht

Tradução de Millor Fernandes

CENA I.

Parque Hotel de Tavasto, Puntila, o Juiz e o Garçom.

PUNTILA — (*O Juiz cambaleia na cadeira, completamente bêbado.*) Garçom, há quanto tempo estamos aqui?

GARÇOM — Há dois dias, senhor Puntila.

PUNTILA — (*Ao Juiz, em tom de censura*) — Só dois dias, ouviu? E você já se dá por vencido e finge que está cansado. E eu que pretendia falar um pouco a meu respeito, dizer como me sinto só, discutir um pouco de política! Pois sim! Ao menor empurrão, vocês caem todos como peras pôdres! É, o espírito está vivo, mas a carne é fraca! Onde é que anda aquele médico que ainda ontem desafiava todo mundo pra beber com ele? O chefe da estação viu quando arrastaram ele daqui, o pobre diabo. Mas o chefe também, coitado, depois de uma resistência heróica, entregou os pontos às sete da manhã. Naquela hora o farmacêutico ainda estava de pé. Mas agora, por onde andará? E essas são — imaginem! — as maiores autoridades da comarca! Bonito exemplo para o povo de Tavasto, um juiz que não agüenta um copo bebido numa parada de caminho! Já pensou nisso, Frederico? Um homem culto, ilustre como você, que toda a cidade olha com admiração, que deveria ser um modelo para todos, um modelo de responsabilidade e sobretudo de resistência... Mas por que você não reage? Senta aqui firme, vamos, e conversa um pouco comigo, lamentável criatura. (*Ao Garçom.*) — Que dia é hoje?

GARÇOM — Sábado, senhor Puntila.

PUNTILA — Como sábado? Devia ser sexta!

GARÇOM — Desculpe, mas é sábado.

PUNTILA — Ah, está me contradizendo? Bonito garçom! Já vi tudo: teu objetivo é espantar os fregueses para que não voltem mais — daí essa insolência! Olha aqui, me traz outra aguardente e limpa bem o ouvido pra não confundir tudo de novo: eu disse aguardente e sexta-feira, compreendeu?

GARÇOM — Entendi, senhor Puntila.

PUNTILA (*ao Juiz*) — Acorda, ô veadão! Não me deixa assim sozinho! Capitular dessa maneira diante de duas garrafas de bebida! Se embriagou com o cheiro! Se escondeu no fundo do barco enquanto eu remava neste mar de álcool, neste oceano — velhaco — e mal se arrisca a botar o nariz de fora. Que vergonha! Olha só: agora eu vou me aventurar no líquido elemento. (*Sobe à mesa e "caminha sobre as águas"*) — e caminho, caminho na aguardente... e afundo, por acaso afundo? (*Descobre Matti, o chofer, que está parado na entrada, já há algum tempo.*) Quem é você?

MATTI — Seu chofer, senhor Puntila.

PUNTILA (*desconfiado*) — Você é o que? Repete!

MATTI — O seu chofer, senhor Puntila.

PUNTILA — Assim, sem mais nem menos? Isso qualquer um pode dizer. Eu não te conheço.

MATTI — Talvez porque o senhor não olhou bem para a minha cara. Estou com o senhor só há um mês e meio.

PUNTILA — E agora, de onde é que você veio?

MATTI — Aí de fora. Há dois dias que estou esperando no carro.

PUNTILA — Que carro?

MATTI — O seu carro: o Studebaker.

PUNTILA — Engraçado! Você pode provar?

MATTI — Não. Só vim avisar que não tenho a intenção de esperar nem um minuto mais. Agüentei até agora. Mas não se pode tratar um homem assim.

PUNTILA — Que coisa quer dizer um homem? Agora mesmo disse que era um chofer. Você tem de admitir que eu te peguei numa contradição.

MATTI — O senhor já vai ver se eu sou homem ou não. Ninguém vai me tratar como a um cachorro, Sr. Puntila! E não pretendo ficar ali fora a vida inteira até que o senhor se digne a sair.

PUNTILA — Você já disse antes que não ia agüentar. Está se repetindo. Pode ir.

MATTI — Já vou. É só me pagar os 175 marcos que me deve. A carteira eu vou apanhar lá em Puntila.

PUNTILA — Eu conheço essa voz (*Gira em volta de Matti, examinando-o como a um animal estranho.*) — É uma voz de homem! Senta e bebe um copo de aguardente aqui comigo! Nós dois precisamos nos conhecer.

GARÇOM — (*entrando com um tabuleiro cheio de copos*) — Aqui está a aguardente, Sr. Puntila, e hoje é sexta-feira.

PUNTILA — Agora sim! (*Indicando Matti.*) — Um amigo meu.

GARÇOM — Amigo? É o seu chofer!

PUNTILA — Ah, é chofer? Eu sempre digo que é viajando que se conhecem as pessoas mais interessantes. (*Põe os dois copos na mão dele.*)

MATTI — Não sei se vou beber esse negócio, Sr. Puntila. Ainda não percebi bem quais são suas intenções.

PUNTILA — Eu já vi tudo. Você é um homem desconfiado. Aliás, é razoável. A gente nunca deve sentar numa mesa com estranhos. Imagina: é só você fechar um olho e te levam tudo, da cabeça aos pés. Eu sou o grande proprietário Puntila de Lammi, um homem honrado — tenho noventa vacas. Comigo você pode beber tranqüilo, irmão.

MATTI — Eu sou Matti Altonem: muito prazer em conhecê-lo. (*Em dois tempos bebe os dois copos.*)

PUNTILA — O prazer é todo meu. Viu que bom coração eu tenho? Uma vez apanhei um caramujo no meio da rua e tornei a colocá-lo no jardim para evitar que o amassassem. Lembrando bem, fui até mais exagerado. Coloquei-o no alto de um bambu para ele ficar bem seguro. Você também tem bom coração, se vê logo. Olha, o que eu não suporto são esses tipos que escrevem *eu* com "e" maiúsculo Essa gente merece chicote. Conheço uns proprietários que pesam cada prato de comida que dão aos empregados. Se dependesse de mim, o meu pessoal comia carne assada o ano inteiro. Eles também são seres humanos e gostam de comer bem, como... eu. Estão no direito deles, você não acha?

MATTI — Acho.

PUNTILA — Oh, Matti, é verdade mesmo que eu deixei você esperando lá fora tanto tempo? Isso não se faz; você não sabe como essas coisas deprimem. Olha, se eu fizer isso outra vez, você pega a chave inglesa e me arrebenta a cabeça. Matti, você é meu amigo?

MATTI — Não.

PUNTILA — Muito obrigado. Eu sabia. Matti, olhe bem pra mim: que é que você vê?

MATTI — Um pedaço de imbecil gordo e embriagado.

PUNTILA — Vê como as aparências enganam? Não sou nada disso, Matti: eu sou um homem doente.

MATTI — Muito doente.

PUNTILA — Me agrada que você perceba. Nem todo mundo é capaz de perceber. Ao me ver assim, ninguém diria (*Trágico*) Eu tenho uns ataques, sabe?

MATTI — É mesmo, Sr. Puntila?

PUNTILA — Acha que estou brincando? Tenho ataques, sim! Acordo e percebo, de repente, que estou sóbrio! Fresco como um pé de alface. Que é que você acha: é grave?

MATTI — São muito comuns esses ataques de frescura?

PUNTILA — Uma vez por mês. O resto do tempo sou perfeitamente normal, como agora. Isto é, me sinto completamente senhor de todas as minhas faculdades, com absoluto domínio de mim mesmo. E, de repente, me vem o ataque. O primeiro sintoma é uma estranha perturbação na vista. Pego dois garfos (*pega um só*) e só vejo um.

MATTI — Fica vesgo?

PUNTILA — Não, vejo só a metade do mundo; mas o pior é que, durante esses ataques de lucidez total e desvairada, eu desço ao nível de um animal, não conheço mais nenhum freio. E quando fico nesse estado, meu irmão, ninguém pode me acusar de nada do que eu faço, pois me torno completamente responsável pelos meus atos. (*Perturbado*) Sabe, irmão, o que significa ser responsável pelos próprios atos? Um indivíduo responsável é capaz de tudo. Por exemplo, é capaz de esquecer o bem dos

próprios filhos, não tem mais amigos, fica mesmo disposto a caminhar sobre o próprio cadáver. Isso acontece exatamente porque, como dizem os advogados, é responsável pelas próprias ações.

MATTI — E não faz nada contra esses ataques?

PUNTILA — Faço o que posso, irmão! O que é humanamente possível fazer! (*Bebe.*) Mas, que adianta? Voltam da mesma maneira! Veja, por exemplo, como fui abjeto com você, que é, evidentemente, uma maravilha de homem. Taí, pega esse belo pedaço de carne! Eu gostaria de saber que acaso admirável fez com que eu te encontrasse. Como é que você veio parar no meu serviço?

MATTI — Perdi o emprego que tinha antes. Mas não foi por culpa minha.

PUNTILA — Como foi?

MATTI — Eu via fantasmas!

PUNTILA — Verdadeiros?

MATTI (*dando de ombros*) — Foi na fazenda de um certo Dr. Peppman. Ninguém jamais tinha ouvido falar que havia fantasmas lá. Antes da minha chegada, fantasma era coisa que não existia ali. Mas se o senhor me perguntar a razão, eu posso lhe dizer que os fantasmas foram conseqüência da péssima comida. Pois todo mundo sabe que, quando a massa de farinha vira um bolo no estômago, a gente começa a ter pesadelos e a atrair os íncubos. E eu, então, que sou tão sensível a uma boa cozinha, sofro demais com uma cozinha ruim. Pensei em ir embora logo, mas não tinha pra onde e estava com a moral muito baixa; então comecei a freqüentar a cozinha e a fazer uns comentários meio enviesados. Não se passou muito tempo e as ajudantes da cozinha começaram a ver cabeças de meninos fincadas na cerca do quintal; e se mandaram. Logo depois, era uma bola cinzenta que rolava da estrebaria; quando a gente pegava, tinha olhos e boca, como um homem. Quando eu contei isso à governanta, ela teve uma coisa! E a arrumadeira também foi embora quando eu disse a ela que às onze da noite, perto do banheiro, eu tinha visto um homem andando com a cabeça embaixo do braço e até parou e me pediu fogo pro cachimbo. Foi aí que o Dr. Peppman começou a ficar irritado, dizendo que a culpa era minha, que eu é que fazia todo o pessoal ir embora, que na fazenda dele não tinha nenhum fantasma. Ah, não tinha? Estava redondamente enganado, foi o que lhe respondi. Durante duas noites seguidas, enquanto a mulher do Dr. Peppman estava na maternidade esperando criança, eu tinha visto, com meus próprios olhos, um espectro branco saindo da janela da governanta e entrando de mansinho no quarto dele! Aí, de medo, o Dr. Peppman perdeu a respiração. Me despediu ali mesmo. Porém, na hora de ir embora, eu disse o que queria: se ele pretendia que os espíritos o deixassem em paz, devia tomar mais cuidado com a cozinha, porque os espíritos destestam fedor de carne estragada.

PUNTILA — Compreendo. Você deixou o emprego porque eles eram miseráveis com tua comida. Isso de você querer comer bem, em absoluto não te diminui a meus olhos, desde que você guie bem o meu trator, não seja indisciplinado, e saiba dar a Puntila o que é de de Puntila. Assim tudo irá bem entre nós. Qualquer um pode conviver com Puntila. (*Canta*)

> Você brigar comigo é um [aperitivo
> Pra ir pra cama com aquele [objetivo.

Com que prazer Puntila iria para a floresta derrubar bétulas acaso? Me botaram um colarinho duro que eu não posso nem virar o queixo! Não fica bem o papai tratar da terra, não fica bem o papai bolinar as moças, não fica bem o papai tomar café com os empregados! Mas agora acabou esse "não fica bem". Viajo para Kurguela, dou minha filha como noiva ao *Attaché*, e aí posso me sentar em mangas de camisas com quem quiser, sem dar satisfação a ninguém. Me deito com madame Klinckmann e pronto. E a vocês, aumento imediatamente a diária, pois o mundo é grande e eu tenho terras e matas que chegam para vocês e chegam também para Puntila.

MATTI (*ri forte e profundamente; depois se levanta*) — Muito bem, muito bem. Agora calma e vamos acordar o juiz. Mas cuidado, pelo amor de Deus; se ele se assusta, nos dá pelo menos trinta anos de cadeia.

PUNTILA (*detendo* Matti) — Quero estar certo de que não existe nenhum abismo entre nós dois. Diz, Matti: "Não existe esse abismo."

MATTI — Se o senhor mandar, Sr. Puntila, não existe esse abismo.

PUNTILA — Agora me aconselha um pouco, irmão; precisamos falar de dinheiro.

MATTI — É claro!

PUNTILA — Mas é tão vulgar falar de dinheiro.

MATTI — Então não falamos de dinheiro.

PUNTILA — Engano seu, devemos falar. Por que, pergunto eu, não podemos ser vulgares? Somos ou não somos homens livres?

MATTI — Não somos.

PUNTILA — Pois então? Como homens livres, podemos fazer o que bem entendemos. Portanto, vamos falar de dinheiro. Tenho que arranjar um dote pra minha filha única, por isso é que saí por aí. Nesse momento é preciso ser frio, calculista e bêbado como um corno. Vejo duas possibilidades: ou vender um bosque ou vender-me a mim mesmo. O que é que você me aconselha?

MATTI — Eu não me venderia, se tivesse um bosque.

PUNTILA — Que está dizendo, irmão? Sabe lá o que é um bosque? Um bosque para você significa apenas cinqüenta mil alqueires de madeira ou é também uma verde delícia para os olhos? E você quer vender uma verde delícia para os olhos? Te envergonha!

MATTI — Então vendemos a outra coisa?

PUNTILA — *Tu quoque, Brutus*? Quer que eu me venda?

MATTI — Para começo de conversa, quem é que ia comprar?

PUNTILA — Madame Klinckmann.

MATTI — Quem? A tia do *Attaché*?

PUNTILA — Ela tem um fraco por mim.

MATTI — E pretende vender o seu corpo àquela dona? É espantoso, Sr. Puntila!

PUNTILA — Por que, espantoso? Mas então a liberdade, irmão? Eu me sacrifico. Que coisa sou eu?

MATTI — Boa pergunta. Que coisa é o senhor?

VIANINHA

Vinicius Vianna[1]

Ele estava chorando, sentado na beira da calçada, os pés largados sobre o asfalto da rua Ataulfo de Paiva, quase esquina com Jardim de Alá, diante de um dos blocos dos edifícios dos jornalistas, onde morava. Chorava, sentado ali na rua, ao lado da banca de jornal, cuja manchete, em letras garrafais na edição do JB naquele dia, anunciava a morte de Salvador Allende, o presidente socialista do Chile. Sim, ele chorava, o ano era de 1973, e eu, com quinze anos então, nunca tinha visto meu pai chorar daquela maneira, era um chôro convulsivo, entremeado de longos silêncios, cortados apenas pelo barulho dos carros passando e pela minha ousadia de falar de vez em quando: "pai, pára de chorar". Mas ele não parou, não parava, também não respondia, não falava nada, ficava apenas olhando o infinito, como se se perguntasse onde ia parar a humanidade, onde íamos parar todos nós. Eu tinha certeza que era essa sua angústia naquele momento, uma desesperança, uma aridez no seu olhar, como se não visse mais sinal de vida à sua frente, como se uma de suas últimas referências estivesse ruindo. Um ano depois, este homem que chorava na calçada, que muitos conhecem como Vianinha, outros como Oduvaldo Viana Filho, e que aqui representa apenas a personagem de seu pai, viria a falecer. Eu ali, na hora, naquele momento, me lembro bem, fiquei impressionado como um golpe de Estado e a morte de um presidente poderia causar tal infelicidade e angústia num homem. Talvez eu conhecesse apenas o pai, fato é que só naquele momento saquei quem realmente era aquela pessoa que, na época, pouca gente conhecia, mas que depois veio a ser reconhecido como um dos grandes autores de teatro deste país. Ele era aquele chôro inconsolável, um chôro devido a um país que caminhava para o socialismo pela via democrática ter sido brutalmente golpeado pelas forças militares. Parecia que Salvador Allende era um parente, ou melhor, parecia que o Chile era ali na esquina, entre o Jardim de Alá e o Bar Vinte, no Leblon. A cena não durou pouco, não. Se estão pensando que estou falando de alguns míseros dez ou quinze minutos, enganaram-se. Levou quase uma hora, senão mais. Foi uma eternidade e eu realmente não tinha a mínima idéia do que dizer para ele, fora aquele: "pára de chorar, pai". Eu sabia quem Salvador Allende representava, o que o chile representava para o Brasil naquela época, a possibilidade de fugir para o país vizinho por causa da situação interna no Brasil, os amigos que haviam deixado o exílio na Europa e se estabelecido no Chile, possibilitando assim encontros, uma proximidade maior, a esperança que o povo brasileiro se baseasse no processo chileno para repudiar a ditadura e lutar pela "democracia", leia-se socialismo. Mas o que se acreditava ser um exemplo, desmanchou-se com um simples golpe militar, violento, com a promessa da morte de milhares de pessoas, tornando-se a desilução total para meu pai, era quase o fim da linha. O que restaria depois do Chile? Essa era uma pergunta que ele, depois de ficar chorando por um longo tempo naquela calçada, não conseguiu responder. Vianinha, para quem não sabe até hoje, pois eu na época, depois de tanto tempo de convivência, também não o sabia, era aquela pessoa, capaz de se debulhar em lágrimas por causa de uma tragédia social. Não me lembro realmente de ver meu pai tão abalado com alguma coisa como o vi naquele dia. Nem depois, quando já estava doente, eu nunca o vi perder as esperanças diante de sua desgraça pessoal, ou mesmo chorar aquelas lágrimas todas que chorou naquele dia. Ao contrário, à doença ele contrapôs seu eterno bom humor, fazendo graça, falando dela como se fosse uma amiga, uma visita dentro de casa, com quem devia se conviver rindo.

[1] **Autor e roteirista.**

Claro que, depois da doença já mais avançada, eu mesmo presenciei várias cenas de seu também famoso mau-humor, sua intolerância e sua depressão, mas nunca como naquele dia na calçada no Leblon, nunca chorando como naquele dia, nunca com o vazio interior que eu pude ver pela primeira vez ali. Tantos anos se passaram depois de sua morte, vinte, e fico pensando como ele teria digerido todas as mudanças que aconteceram no mundo comunista e com o mundo todo. Acho que teria reagido como todos nós, com perplexidade. Meu pai era um comunista convicto, daqueles ortodoxos, mas tenho certeza que atravessaria com a maior tranqüilidade a queda do regime comunista na União Soviética, a queda do muro, e todas essas coisas. Era comunista sim, ortodoxo, mas uma pessoa com a cabeça aberta. Nada o abalaria nem nada jamais o tinha abalado tanto como no dia da morte de Allende. É muito chato a gente tentar encontrar os porquês das coisas, parece que precisamos sempre de um herói, e, para o idílio dos heróis é muito importante encontrar os porquês de cada um de seus passos, de explicar as atitudes que tomou em sua vida. Então, pra poupar todo mundo dessa chatice, não vou de porquês, vou de constatações, e, naquele dia, chorando, meu pai mostrou que a coisa mais importante na sua vida, a coisa que mais lhe doía ver, era a injustiça social causada pela violência do mais forte, do mais poderoso, do mais rico, era a exploração do homem pelo homem, e, realmente, se vocês forem investigar a sua vida, sua obra, suas entrevistas, vão ver que era este o assunto que o sustentava, que o fazia ser apaixonado pela vida: a justiça, a igualdade social, feita e conquistada pelo homem, para deixar de ser explorado pelo próprio homem.

O MORTO DO ENCANTADO MORRE E PEDE PASSAGEM

de *Oduvaldo Vianna Filho*(1)

PERSONAGENS:

— JOSÉ DA SILVA
sujeito
malacostumado
Maria
tio Osório
velho
vizinha
menino
voz de mulher
bombeiro
dona Arminda
seu Manuel
guri
outro
recém-chegado
delegado
2 policiais
pessoas num velório

CENÁRIOS:

1. *esquina de rua*
2. *casa de José da Silva — sala e quarto — pedaço de quintal*
3. *rua — janela dando para a rua*
4. *sala da casa do bombeiro*
5. *empório do seu Manuel*

(José da Silva anda na rua. Rua escura de subúrbios carioca. Pára. Tira um cigarro do bolso do paletó. Desamassa o cigarro. Não tem fósforo. Passa um sujeito.)

José da Silva — O senhor tem um fósforo?

Sujeito — Sabe quanto custa um palito de fósforo, meu? Mil e quinhentos...

José da Silva — É. Está caro...

(O sujeito sai. José da Silva guarda o cigarro no bolso. Vira a esquina. Um ladrão, por trás, o aborda, encostando-lhe um revólver nas costas.)

Malacostumado — Olha um assalto.

José da Silva — Aonde?

Malacostumado — Aqui.

José da Silva — Aí.

Malacostumado — O dinheiro.

José da Silva — Não tenho, moço, sou um pobre operário de dia, encarador de salão à noite, semi-analfabeto, com insuficiência de vitamina C, tenho cinco filhos...

Malacostumado — ...o menor tem três meses, o mais velho tem sarampo... já ouvi essa história. O dinheiro!

José da Silva — O senhor aceita cheque? Só tenho um cheque de quinhentos que acabei de ganhar... *(Virou-se. Viu o ladrão).* É você, Malacostumado?

Malacostumado — Zé! É você?

José da Silva — Você me dá cada susto, Malacostumado!

Malacostumado — Me perdôa, Zé. Já disse prá você cada vez que passar por essa esquina, depois das duas da manhã, avisar. Assobia o Cisne Branco. Esse é o meu ponto...

José da Silva — Como é o Cisne Branco?

(Malacostumado assobia um pouco.)

José da Silva — Bonito...

(Ficam um tempo parados. Meio que cismando.)

José da Silva — Vai tudo bem?

Malacostumado — Bem... Todo mundo sem níquel, Zé! Eu pego no batente na fábrica às seis da manhã. Fico aqui na esquina até às quatro, quatro e meia... Chego na fábrica bêbado de sono. Ontem estraguei duas peças de tecido, fui descontado. De madrugada não roubo ninguém, nesse sereno e ainda sou descontado na fábrica. Ando cada vez mais malacostumado...

José da Silva — É. O negócio anda difícil... Em todos os ramos...

---

1 Os vinte anos do falecimento de Oduvaldo Vianna Filho são lembrados por Cadernos de Teatro através da publicação deste texto, originalmente escrito para a televisão. Vianinha foi um dos nossos maiores artistas, e, segundo Yan Michalski dono da produção mais instigante de toda a moderna dramaturgia brasileira. Dentre as principais peças podemos destacar: *Chapetuba Futebol Clube, Se Correr o Bicho Pega Se Ficar o Bicho Come, Papa Highirte, A Longa Noite de Cristal, Rasga Coração* e *Mão na Luva.*

MALACOSTUMADO — Em todos os ramos... Olha. Se não fosse por causa da mãe que é devota e velha eu já tinha partido prá assalto mais ambicioso...

JOSÉ DA SILVA — Vê lá! Vai virar aí um marginal, depois não tem perdão...

MALACOSTUMADO — E vou ser ladrão de esquina o resto da vida, sem horizontes...

(Novo silêncio. José da Silva de novo tira o cigarro.)

JOSÉ DA SILVA — Tem um fósforo?

MALACOSTUMADO — É, velho. Sabe quanto está custando um palito? Mil e quinhentos...

JOSÉ DA SILVA — É... Tchau...

MALACOSTUMADO — Tchau...

(José da Silva sai. Um pequeno tempo.)

MALACOSTUMADO — Êi. Não esquece do Cisne Branco...

(Faz um aceno. Volta a se esconder no canto da esquina.)

(José da Silva entra na sua casa. Casa modesta de subúrbio. Atravessa a sala, entra no quarto, separado da sala por uma cortina. Semi-obscuridade. No quarto, numa cama única, estão deitados a mulher de José da Silva, e seu tio, doente, que geme e aria e ressona. Maria está acordada. José da Silva se aproxima. Falam baixo.)

JOSÉ DA SILVA — Está acordada?

MARIA — Que jeito? Com ele fazendo esse alalaê a noite inteira...

JOSÉ DA SILVA — Como vai o tio?

MARIA — *Sei lá. Eu sei que eu* não durmo...

JOSÉ DA SILVA — Ele está ruim, é?

MARIA — Olha. Se não estiver nas últimas, está nas penúltimas.

(José da Silva olha o tio por uns instantes. Tempo.)

JOSÉ DA SILVA — Tem alguma coisa pra comer?

MARIA — Não.

JOSÉ DA SILVA — Não tinha um ovo?

MARIA — Emprestei o ovo pra dona Nicolinha que amanhã é aniversário do filho mais velho, o menino saiu do SAM, precisa começar vida nova, ela quer fazer um bolo pro mino. Eu emprestei o ovo.

JOSÉ DA SILVA — Puxa! Não tem nada? Faço serão toda a noite e no fim não tem nada?...

MARIA — Gastei tudo com esse aí. É remédio e laranja, até laranja, imagina! O farmacêutico e bolacha... Por que é que ele tem de ficar aqui? Fica fazendo esse barulhão, não consigo dormir, tenho de lavar oito quilos de roupas amanhã...

JOSÉ DA SILVA — Coitado dele. É meu tio, Maria. Está morrendo...

MARIA — Bem que ele podia ficar na casa de seu irmão que está bem melhor na vida do que você...

JOSÉ DA SILVA — Não, Maria. Eu e ele está mais ou menos empatado...

MARIA — Então ficava na casa de sua tia, irmã dele...

JOSÉ DA SILVA — Ela é sozinha, coitada. Tem medo de moribundo em casa, que Deus me perdôe... Depois o tio disse que era bom pra psicologia dele vir pra casa do sobrinho que ele mais gosta...

MARIA — E eu que tenho de aguentar, não é? O dia inteiro atrás de remédio, e de meia em meia hora ele quer ir ao banheiro e ouve rádio e gasta eletricidade...

JOSÉ DA SILVA — A gente ajuda, não é...?

MARIA — Está bem, está bem. Mas hoje quem dorme do lado dele é você...

JOSÉ DA SILVA — Está certo...

(José da Silva deita-se na cama. Entre o tio e a mulher. Apertadíssimos. José da Silva não tem onde colocar os braços.)

MARIA — E se ele quiser ir ao banheiro, você quem leva...

JOSÉ DA SILVA — Está certo...

(Tempo. José tenta inutilmente melhorar a sua posição.)

JOSÉ DA SLVA — Dá uma chegadinha prá lá, Maria...

MARIA — É? E caio da cama...?

JOSÉ DA SILVA — É que eu não tenho lugar pra pôr o braço...

MARIA — Você não é o sobrinho querido? Aguente.

(José da Silva se conforma. Continua com os braços pra cima. O tio se vira. Começa a roncar na sua cara. Um tempo. José da Silva põe a mão na boca do tio. Um tempo.)

JOSÉ DA SILVA — Ai!

MARIA — Que foi?

JOSÉ DA SILVA — Ele me mordeu...

(Tempo. José da Silva continua desajeitado. O tio continua a roncar.)

JOSÉ DA SILVA — Maria...

MARIA — Hum?...

JOSÉ DA SILVA — Não perca as esperanças, não...

MARIA — Sei... (*Novo silêncio.*)

JOSÉ DA SILVA — Maria...

MARIA — Que é, Zé?

JOSÉ DA SILVA — O tio tem um dinheiro guardado com ele. Do tempo que ele foi campeão de sinuca no Largo do Machado... Você acha que a gente podia pegar um pouco...?

MARIA — Não sei... Ele está doente... Está morrendo...

JOSÉ DA SILVA — Então...

MARIA — Não sei...

JOSÉ DA SILVA — A gente anda gastando tanto com ele...

MARIA — Um pouco só...

JOSÉ DA SILVA — É. Pras bolachas... Ele guarda o dinheiro no bolso de trás do calção...

(*José da Silva tenta mexer no tio. Consegue virá-lo de lado. Vai pôr a mão.*)

TIO — Tira a mão do dinheiro.

(*José da Silva tira a mão. O tio nem acordou. Continua gemendo e arfando. José da Silva, imprensado, tenta dormir. Não consegue. Um tempo. Senta-se. Tenta dormir sentado.*)

(*Escurece. Abre. José da Silva dorme sentado. O tio geme mais, contorce-se. Maria acorda.*)

MARIA — Que é, seu Osório? Ai, meu Deus! Seu Osório... O senhor está morrendo, seu Osório?... Diga alguma coisa, seu Osório...

OSÓRIO — ?

MARIA — Zé, Zé! (*José da Silva semi-acorda.*)

MARIA — Deu o tangolamango no seu tio, Zé.(*José da Silva olha com muito sono.*)

JOSÉ DA SILVA — Não é nada, não. É soluço... (*Volta a dormir.*)

MARIA — Como soluço? Olha o seu tio, homem! Acorda, Zé! José! (*José da Silva acorda.*)

JOSÉ DA SILVA — É, Maria. Agora que eu consegui dormir o... o que foi? Ai, Deus meu! Nossa Senhora da Aparecida! São Cristóvão! Tio! Tio! Olha, tio Osório, vou lhe dar um conselho, deixe pra ter o tangolamango pra mais de manhãzinha que agora asssim de madrugada é fogo na roupa arranjar socorro por aqui... Tio... Siga meu conselho, tio... O que é que a gente faz, Maria?... Tio, está doendo mesmo ou é pesadelo?... Tio. Duas e meia da manhã, tio...

MARIA — Tem de chamar um médico, Zé.

JOSÉ DA SILVA — Aonde?

MARIA — Sei lá...

JOSÉ DA SILVA — Tio, olhe, o senhor não devia beber tanto, tio. Minha mãe sempre avisou o senhor... Não beba, Osório. Beba só nos domingos e quando a mulher lhe abandona... E o senhor não ligou. Viu? Perdeu a mãe, não ganhava mais de ninguém na sinuca... Tio. Viu como mamãe tinha razão, tio. Prá que beber? O senhor se lembra do Manolo, bebia que era uma esponja, com força de vontade nunca mais pôs uma gota de...

MARIA — Zé, acho que agora não é hora de conselho, Zé...

JOSÉ DA SILVA — É... Isso é...

MARIA — Anda José.

JOSÉ DA SILVA — Vou ver se arranjo um médico... Tio. Duas e meia da manhã só rico é que tem tangolomango...

MARIA — Não me deixe sozinha com ele, Zé.

JOSÉ DA SILVA — Fica esperando do lado de fora da casa ...

MARIA — Está bem. Volta logo...

JOSÉ DA SILVA — Deus me perdõe, Maria, mas agora é a hora de pegar um pouquinho de dinheirc do tio. Ele está dando muito gasto pra gente.

MARIA — É...

(*José da Silva se aproxima com cuidado do tio que geme com alarido. Procura novamente levantá-lo para apanhar o dinheiro.*)

TIO — Tira a mão do dinheiro...

(*O tio continua gemendo. José da Silva olha desconsolado para Maria.*)

JOSÉ DA SILVA — Vou ver o médico...

(*José da Silva sai. Maria um pouco parada. Um tempo.*)

MARIA — O senhor não repara, não... eu vou lá fora um pouquinho...

(*Maria sai. Uma porta do quarto que dá para o quintal. De lá fica olhando. Escurece.*

(*Abre em José da Silva de novo na rua. Anda rápido. Vira a esquina. Malacostumado o assalta de novo.*)

MALACOSTUMADO — Olha o assalto.

JOSÉ DA SILVA — Aonde?

MALACOSTUMADO — Aqui.

JOSÉ DA SILVA — Ah, é você de novo, Malacostumado.

MALACOSTUMADO — De novo, Zé? Não disse pra você assobiar o Cisne Branco?...

José da Silva — Não tenho cabeça pra me lembrar disso, Malacostumado...

Malacostumado — Que é que houve?

José da Silva — Um tio meu está morrendo...

Malacostumado — Um tio? Pomba. E você fica todo esbaforido por causa de um tio... Se ainda fosse a mãe...

José da Silva — Tenho que arranjar um médico.

Malacostumado — Médico aqui só de dois em dois anos pra vacinara contra o tifo...

José da Silva — Tchau... (*José da Silva vai sair. Malacostumado o segura.*)

Malacostumado — Vê se assobia, Zé.

José da Silva — Está bem (*Vai sair. Malacostumado o segura de novo.*)

Malacostumado — Me desmoraliza eu ficar assaltando um cara e depois largo ele... Um folgado vê isso, diz aí na redondeza, me desmoraliza...

José da Silva — Está bem.

Malacostumado — O Cisne Branco...

José da Silva — O Cisne Branco, eu sei...

(*Vai sair. Malacostumado o segura. Assobia um trecho do Cisne Branco.*)

José da Silva — Está bem. Tchau.

Malacostumado — Tchau.

(*José da Silva sai correndo. Escurece de novo. Abre no quarto de José da Silva. O tio continua gemendo. José da Silva entra correndo puxando um velho, surdo, de pijama*)

José da Silva — Maria. Maria. Pode entrar que eu já voltei... Maria...

(*Maria volta com cuidado.*)

José da Silva — O tio continua na mesma?

Maria — Não sei... fiquei lá fora... acho que continua...

José da Silva — (*Ao velho*). Pode ver, doutor...

Velho — Onde é o cano?

José da Silva — Cano?

Velho — Cano, é.

José da Silva — Que cano? (*O velho é surdo.*) Que cano?

Velho — Não tem um cano quebrado?

José da Silva — Não, senhor. É o meu tio. Meu tio está doente.

(*O velho não entende.*)

Maria — O tio dele está doente.

José da Silva — Ele é surdo! Meu tio está doente.

Velho — Botou água quente?

José da Silva — Que água quente? (*A Maria*) Que água quente?

Maria — Não sei.

José da Silva — Que água quente?

Velho — No cano! Botou água quente no cano, ora?

José da Silva — Mas que cano, doutor?

Velho — Sei lá eu qual é o cano...

José da Silva — Não tem cano, doutor. É o meu tio. Está doente. Doente.

(*Maria aponta o tio. O velho olha.*)

Maria — O tio dele está doente...

Velho — Seu tio está doente?

José da Silva — É, doutor. É isso.

Velho — Coitado.

José da Silva — É.

Velho — É. Mas o cano onde é...?

José da Silva — Não tem cano, amigo, não tem. Quero que o senhor exame ele. Examine. O senhor não é doutor? Doutor?

Velho — Doutor? Não. Sou encanador.

José da Silva —Encanador?

Velho — Encanador, é. O senhor não chamou um encanador?

José da Silva — Não.

Maria — O senhor não é médico? Médico?

Velho — É. É melhor chamar um médico.

José da Silva — Eu pensei que o senhor fosse médico...

Velho — Sei, sei... (*Tempo*) Onde é o cano?

José da Silva — Meu Deus, Maria. É todo surdo. Eu estava vendo que tinha sido fácil demais, Maria. A primeira esquina que passei gritei que precisava de um doutor, esse aí me apareceu correndo...

Velho — (*Olhando o tio*) Olhe, não quero me intrometer em assunto de família, não, mas não é melhor chamar um médico?

José da Silva — O senhor é encanador mas será que o senhor não entende nada de medicina? Medicina.

Velho — Vacina? Ele não é vacinado?

José DA Silva — O que é que o senhor acha?

Velho — Acho que ele está com dores...

José da Silva — Sei. E o que é que o senhor acha que eu devo fazer? O que é que eu faço?

Velho — Chama um médico...

José da Silva — Não tem jeito, Maria. Vou atrás de um médico de novo...

Maria — Sozinha com seu tio não fico. Sozinha com moribundo não fico...

José da Silva — Será que o senhor podia ficar com a minha mulher enquanto eu vou chamar um médico...? Quer ficar com a minha mulher?

Velho — Não obrigado. Já tenho uma...

José da Silva — Não. Ficar com ela enquanto vou chamar um médico...

Velho — Ah. Fico. Me dá umas bolachinhas, não dá?

Maria — Arranjo, sim senhor

Velho — É. Me arranjando umas bolachinhas eu fico. Não gosto de casa, não, sabe? Minha mulher reclama muito que eu sou surdo. Que é que eu posso fazer? Sou surdo mesmo...

José da Silva — Eu vou então... (*Sai.*)

Velho — Minha mulher diz que eu não ouço nada de preguiça. Não é não, dona, é surdez mesmo...

Maria — É...

Velho — Minha senhora... Onde é o cano pra consertar...?

(*Escurece. Quando abre, o velho está sentado num canto semi-dormindo. Um rapazinho, bem menino examina o tio. José da Silva ao lado dele. O tio continua a gemer. Mais atrás a vizinha, mãe do menino, fala com Maria. O menino depois de um tempo, olha pro mãe.*)

Menino — Não. Não entendo nada de medicina...

Vizinha — Entende, sim, ora como não entende, dona Maria. Ele é modesto, puxou a mãe. Ele vai fazer o vestibular pra Medicina o ano que vem. Então!

(*O menino volta a examinar. A mãe fala.*)

Vizinha — O pai dele quer que ele seja médico de todo jeito. De todo jeito. Se sacrifica coitado, mas quer que o filho seja médico. E ele tem jeito pra médico. Não tem, dona Maria? Olha lá. Sabe por quê? Tem bom ouvido. É. Pra ser bom médico tem que ter bom ouvido pra ouvir as batidas do coração, essas coisas... ele tem um ouvido, que a senhora não imagina! O que é que tem o cavalheiro, meu filho?

Menino — Não sei, mãe...

Vizinha — Deixe de acanhamento, Andrezinho, diz o que ele tem...

José da Silva — O que é que ele tem, doutor?

Menino — Não sei, não sou médico... eu...

José da Silva — Mas não dá pro senhor dar uma sugestão?...

Menino — Bom... Eu acho... eu acho que ele não está bem...

José da Silva — Bem, isso eu acho que o senhor tem razão... Eu tenho Melhoral em casa, doutor...

Menino — Melhoral eu acho que não adianta... Olha... o que eu acho melhor é chamar uma ambulância já. Eu também sei o nome de uma injeção. É contra enjôo de estômago. Será que ele tem enjôo de estômago?

José da Silva — Titio. O senhor está sentindo enjôo de estômago? (*O tio geme. Arfa.*)

José da Silva — Como é o nome da injeção?

(*Menino diz um nome.*)

Maria — Vai logo chamar a ambulância, Zé. E compra essa injeção. Quanto custa?

Menino — Três contos.

José da Silva — Quanto?

Menino — Três contos.

José da Silva — Ah, meu Deus...

Maria — Pega o dinheiro do seu tio.

José da Silva — É. É o único jeito.

(*José da Silva procura levantar o tio para tirar o dinheiro; põe a mão.*)

Tio — Tira a mão do dinheiro...

José da Silva — Mas, tio... é pra comprar uma injeção pro senhor melhorar e...

Tio — Tira a mão do dinheiro...

(*Silêncio. José da Silva faz sinal para que todos fiquem em silêncio O tio continua arfando e gemendo. Um tempo. Ele entra num quase transe. Balbucia palavras. Baixo. José da Silva, procura pôr a mão de novo.*)

Tio — Tira a mão...

José da Silva — Não adianta, Maria. Vou ver se arranjo o dinheiro de outro jeito...

VIZINHA — Pode ir sem susto, seu José. Eu fico com a Maria e o Andrezinho trata do seu tio...

MENINO — Tenho medo dele, mãe...

VIZINHA — Fica quieto...

JOSÉ DA SILVA — Muito obrigado.. Com licença...

(Vai sair. Ainda volta. Tenta mais uma vez tirar o dinheiro do tio.)

TIO — Tira a mão daí... Que mania! *(José da Silva olha os outros, sem graça, sai. Vizinha se aproxima do tio. Olha.)*

VIZINHA — Acho que até ele já melhorou, não melhorou, dona Maria?...

MARIA — É...

VIZINHA — Eu disse. Andrezinho tem uma queda pra médico...

(Escurece. Abre. José da Silva de novo na esquina. Aflito. Vai passar. Se lembra. Assobia o Cisne Branco. Passa. Olha. Não encontra ninguém. Assobia mais alto. Procura. Malacostumado está caído. Levanta Malacostumado.)

JOSÉ DA SILVA — Malacostumado... Malacostumado...

MALACOSTUMADO — (Acordando) Hein?... O que foi?...

JOSÉ DA SILVA — Acorda...

MALACOSTUMADO — Hein? Hein?...

JOSÉ DA SILVA — O que foi?

MALACOSTUMADO — Oi, Zé...

JOSÉ DA SILVA — Que foi que aconteceu?

MALACOSTUMADO — Fui assaltado...

JOSÉ DA SILVA — O que foi?

MALACOSTUMADO — É. Fui assaltado.

JOSÉ DA SILVA — Ô, rapaz...

MALACOSTUMADO — Era um carinha franzino, de meio metro, Zé. Eu abordei ele. Olha o assalto. Aí o pequenininho me deu um trança pé, filho, me soltou um rabo de arraia a seguir que me levantou dessa altura do chão... Aí...

JOSÉ DA SILVA — O que foi?

MALACOSTUMADO — Nada.

JOSÉ DA SILVA — Diz aí...

MALACOSTUMDO — Aí ele me levou os duzentos e dez mil réis que eu tinha...

JOSÉ DA SILVA — Puxa...

MALACOSTUMADO — Sentiu a minha dignidade onde está?

JOSÉ DA SILVA — Quer dizer que você está sem nenhum tostão?

MALACOSTUMADO — Então.

JOSÉ DA SILVA — Vim te pedir emprestado três contos de réis...

MALACOSTUMADO — Viu? Não posso nem te ajudar... Viu? Era um sujeito desse tamanhinho, Zé. Eu vou largar isso. Vou partir pra assalto mais ambicioso. Estou resfriado, com sono, ainda fui assaltado... Desse tamanhinho...

JOSÉ DA SILVA — Onde é que eu arranjo três contos agora?

MALACOSTUMADO — Fica aqui comigo na esquina. Quem sabe ainda dá freguês? Até quatro da manhã o ponto aqui é razoável...

JOSÉ DA SILVA — Obrigado.

MALACOSTUMADO — José, essa história de eu ter sido roubado, não comenta aqui pelo bairro, não está bem?

JOSÉ DA SILVA — Tchau.

MALACOSTUMADO — Tchau.

(José da Silva sai correndo. Corte para o quarto de José da Silva. O tio cada vez pior. Maria põe uma compressa de água quente na cabeça do tio. A vizinha olha com enlevo o filho.

MARIA — Será que compressa de água quente é bom?

MENINO — Não sei... A senhora tem outra coisa pra botar?

MARIA — Não...

(O velho acorda. Chega para a cama também.)

VELHO — *(Ao tio)* Está melhorzinho?

MARIA — Não sei...

(Silêncio. Olham o tio que geme, arfa.)

VELHO — A senhora quer me mostrar o cano quebrado agora?

(Corte. José da Silva está debaixo de uma janela. Bate na janela.)

VOZ — *(De dentro)* Que é?

JOSÉ DA SILVA — Quero falar com seu Américo. Sou eu. José da Silva...

VOZ — Seu Américo está dormindo...

JOSÉ DA SILVA — Mas é muito urgente...

VOZ — Seu Américo está dormindo...

JOSÉ DA SILVA — É caso de morte, dona. Vida ou morte...

VOZ — O que é?

JOSÉ DA SILVA — Preciso que seu Américo me empreste três contos...

VOZ — Seu Américo saiu...

JOSÉ DA SILVA — Mas a senhora não disse que ele estava dormindo?

VOZ — Acabou de acordar, levou a caixa e saiu.

JOSÉ DA SILVA — Mas...

VOZ — Boa noite.

(Corte. Quarto de José da Silva de novo. Continuam a pôr compressas.)

VELHO — *(Ao tio)* O senhor não quer uma bolachinha?...

(O tio arfa.)

VELHO — O que é que ele disse?

MARIA — Acho que não disse nada...

VELHO — Ele não gosta de bolacha?

MARIA — Não sei...

VELHO — Precisa comer, senão o senhor fica fraco, fraco...

(Continuam a pôr compressas. O tio sua muito. O velho geme. A vizinha enlevada com o filho. Corte. José da Silva nervoso anda de um lado para o outro numa sala de visita parecida com a dele. Na parede, quadros de incêndio, mangueiras e machados sugerem que ele está numa casa de bombeiro. Um tempo.)

(O bombeiro entra, acabando de abotoar o seu uniforme.)

BOMBEIRO — Oi, seu José, o que é que há...?

JOSÉ DA SILVA — Estou precisando de sua ajuda...

BOMBEIRO — Sua casa está pegando fogo?

JOSÉ DA SILVA — Não... É meu tio que está mal...

BOMBEIRO — Queimado de incêndio?

JOSÉ DA SILVA — Não. Está doente forte...

BOMBEIRO — Ah, seu José, se não é incêndio, se não é queimaduras de incêndio, não posso fazer nada...

JOSÉ DA SILVA — Não. Eu queria que o senhor me emprestasse três contos de réis...

BOMBEIRO — Como é?

JOSÉ DA SILVA — Três contos de réis, pra comprar uma injeção de...

BOMBEIRO — *(Chama para dentro)* Arminda! Ô Arminda...! Vem cá. Imediatamente!

JOSÉ DA SILVA — Ele toma essa injeção e...

(Arminda aparece na porta. De papelote. Com muito sono.)

ARMINDA — Mas de que se trata?

BOMBEIRO — Quantas vezes eu já lhe disse pra você parar de dizer na vizinhança que eu sou amigo do deputado Lemos Brito, Arminda? Ficam pensando que eu sou milionário! Esse aí veio me pedir três contos de réis emprestado a essa hora da madrugada, Arminda! Toda noite vem um!

ARMINDA — Você me disse que é amigo do deputado...

BOMBEIRO — Sou amigo do irmão dele. O irmão dele é bombeiro também. E não se dá com o irmão deputado. Já lhe expliquei isso mil vezes, Arminda. Você tem de se conformar. Não sou amigo do deputado Lemos Brito. Sou amigo do irmão que é bombeiro! Bombeiro como eu! Você precisa se conformar com as coisas, Arminda! Ele é bombeiro!

(Corte. No quarto de José da Silva. O tio está definitivamente nas últimas. Já se agita na cama. Quase pula. O velho come bolacha.)

VIZINHA — Está melhorando. Cada vez melhorzinho... Eu não disse, dona Maria? Meu Andrezinho é médico... é um médico...

MENINO — Acho melhor não pôr mais compressa. Ele está suando muito...

MARIA — É. *(Tira a compressa. O velho põe a compressa na cabeça.)*

VELHO — Hum. Que quentinho...

(Corte. José da Silva num empório, com seu Manuel. Um guri cabeceia de sono perto do pai.)

MANUEL — Não empresto. Já disse: não empresto um tostão ao senhor!

JOSÉ DA SILVA — Seu Manuel...

MANUEL — Já lhe disse e redisse e agora tredigo: não lhe dou mais um níquel, senhor José. Olha aqui, olha... *(Pega um caderno)* 7 de abril, lhe emprestei duzentos cruzeiros por causa de um primo que teve um ataque de apendicite, 18 de abril, trezentos cruzeiros pra levar uma avó no hospital, 24 de abril cinqüenta cruzeiros pra comprar esparadrapo para um sobrinho que cortou a perna! E agora três contos para um tio? Ora, o senhor pensa que isso aqui é hospital? Isso é empório, seu José! Empório!

JOSÉ DA SILVA — Seu Manoel...

MANOEL — Fora a conta atrasada de dois meses. Fora o que a senhora sua mulher vem aqui e discute comigo, me destrata e ainda na saída, como quem não quer nada, passa a mão numa batata, numa lata de sardinha. Não! Chega!

JOSÉ DA SILVA — Seu Manuel...

MANUEL — Três horas da manhã! Três e meia! Olha o menino.

O menino já puxou pela falecida, é mais bobo. Ainda acordando assim de sopetão a essa hora da madrugada... Vai dormir, bobo...

GURI — Quero ver a briga, pai...

MANOEL — Não tem briga, vai dormir...

JOSÉ DA SILVA — Ouça, seu Manuel, ouça, das outras vezes era mentira, seu Manuel. Não tinha primo, não tinha avó, não tinha...

MANUEL — Ah, sem vergonha...

JOSÉ DA SILVA — Estou lhe dizendo a verdade, seu Manuel...

MANUEL — Então foi roubo. Me pague o que me deve...

JOSÉ DA SILVA — Lhe pago, seu Manuel. A coisa anda meio difícil. Mas eu pago... Vem aí a participação nos lucros...

MANUEL — Sei...

JOSÉ DA SILVA — Ouça, seu Manuel, lhe juro que dessa vez é sério. Lhe juro. Por São Cristóvão. Por nossa Senhora. Pelo Vasco... lhe juro pelo Vasco...

MANUEL — Sei. Não tem primo, não tem avô, agora o tio tem...

JOSÉ DA SILVA — O tio tem, seu Manuel. Meu tio é assim comigo. Está doente lá em casa. Uma injeção é três contos pra melhorar a aflição do pobre, é meu tio, me ensinou a empinar papagaio, a dizer nome feio...

MANUEL — Já disse que não...

JOSÉ DA SILVA — Olha, seu Manuel, esses três contos eu lhe pago ainda hoje. Daqui a pouco. Eu sei onde arranjar dinheiro. É só meu tio melhorar um pouco, eu falo com ele, lhe arranjo o dinheiro. Juro. Ele esteve em Portugal, seu Manuel, me ensinou a cantar o fado...

MANUEL — Esteve em Portugal?...

JOSÉ DA SILVA — Foi... Ficou doente acho que de saudade. Vivia falando de Portugal, Portugal pra cá, Portugal pra lá... Fala até com sotaque, o coitado...

MANUEL — Ficou com saudades de Portugal?

JOSÉ DA SILVA — Foi.

MANUEL — Três contos?

JOSÉ DA SILVA — É três e quinhentos...

(*Tempo.*)

MANUEL — Está bem.

JOSÉ DA SILVA — Obrigado, seu Manuel...

MANUEL — Mas olha, Zézito. Antes de eu abrir o empório tu me paga os três contos que preciso de dinheiro pra dar uma gorjeta ao fiscal...

JOSÉ DA SILVA — Daqui a meia hora estou de volta, seu Manuel...

MANUEL — Dois contos, você disse, não é?

JOSÉ DA SILVA — Não. Eu disse quatro...

MANUEL — Sei. Então leva três que foi o que me pediste. (*Dá o dinheiro.*)

JOSÉ DA SILVA — O senhor é um anjo, seu Manuel. Muito obrigado...

MANUEL — Antes de abrir o empório, hein?

JOSÉ DA SILVA — Meia hora... Posso usar o telefone, seu Manuel?

MANUEL — Pode. (*Pega o dinheiro de volta*) Vou lhe dar então dois contos e novecentos e noventa e já desconto o telefonema. Boa noite. Vem dormir, menino.

GURI — Quero ver ele falar no telefone.

MANUEL — Vem dormir, menino. Vem dormir. (*Manuel entra. José telefona.*)

JOSÉ DA SILVA — Alô? Olha, moço. Eu queria que o senhor mandasse uma ambulância aqui na... Hein? Oito pedidos na frente... Mas o meu caso é grave... Os outros pagam a gasolina... Não. Não posso pagar a gasolina... Daqui a meia hora telefono de novo... Sim senhor... (*Desliga*) Miséria. (*Torna a discar*) É do Pronto Socorro? Olha, moço. É caso urgente, viu? Um caso muito urgente... Rua Afrânio de Godói... Afrânio de Godói é seu primo? Acho que não deve ser o mesmo... Seu primo tem quinze anos? Então vai ver não é o mesmo... É. Bom, o senhor se informa melhor, eu não sei se é o seu primo, não. Afrânio de Godói, antigo 48. Não. Novo número não tem. É só antigo 48. É. É urgente! O senhor manda a ambulância? Não tem ambulância, vai mandar o quê? O guinche? Sei. está bem. Alô. Por que guinche? Meu carro o que...? Meu carro quebrou? Não, não tenho carro, estou chamando por causa do meu tio, ora que está... O que é? Pronto Socorro pra automóvel?... Ah, desculpe... (*Desliga*) Meu filho é o seguinte, telefona pra mim prum Pronto Socorro e pede uma ambulância. Diz que é caso de vida ou morte, chora. Amanhã te dou uma barra de chocolate... Faz isso pra mim? Ainda tenho que comprar a injeção, Deus pai!

GURI — É caso de vida ou morte?

José da Silva — Vida ou morte, meu filho.

Guri — Então quero duas barras de chocolate.

José da Silva — Está bem... Duas barras, meu filho, duas...

(José da Silva sai correndo. Corte. José da Silva passa correndo pela esquina onde está Malacostumado. Desaparece correndo. Malacostumado sai do seu canto.)

Malacostumado — Ô, mãos ao alto! Ô, seu! Olha o assalto! Olha que eu passo fogo! Ei! Ei! Volta aqui, seu. Vem cá, não está ouvindo? Não está vendo que é um assalto? Passo fogo!... Ô... Ô... Que coisa! Não se respeita mais nem um assalto? Ô... Volta aqui, seu... Passa fogo... Mal educado... *(Volta resmungando)* Não dá. Não dá. Fora da lei não tem futuro nesse país...

(Corte.)

(Aqui, se for necessário, pode ser feito um intervalo na apresentação da peça.)

(José da Silva entra correndo em casa. A sala está iluminada. No centro. Em cima da mesa, jaz seu tio, morto, vestido com apuro, já penteado. O bombeiro, sua mulher, dona Arminda, a vizinha, o menino, o velho, fazem o velório. José da Silva com uma ampola na mão. José da Silva atônito, avança até o tio. Pára. Sacode-o de leve.)

José da Silva — Tio. Tio. Não brinca, não...

(Maria se aproxima. Já está de luto. Abraça-se em Zé.)

Maria — Meus pêsames, Zé...

José da Silva — Mas... e o que foi que aconteceu, Maria?

Maria — Seu tio morreu, Zé...

José da Silva — Ah, é nada...

Maria — Não está vendo, Zé?

José da Silva — É sério, Maria?

Maria — Foi.

José da Silva — Não pode...

Maria — Você demorou tanto...

José da Silva — Não consegui achar uma farmácia aberta... Comprei a ampola, Maria... Três contos...

(Uma fila das pessoas que estão ali cumprimentam José.)

Dona Arminda — Meus pêsames, meu filho. Quando o Mário me disse que era velório do tio do seu José, eu vim. Velório do tio do seu José eu vou...

José da Silva — Agradecido...

Outro — *(Que também está entre os presentes)* Eu sou seu vizinho, do 35... Sou novo aqui. Me mudei ontem e já pego um velório...

José da Silva — É... Agradecido.

Bombeiro — Não vai ter uma bebidinha no velório, seu José?

José da Silva — Agradecido...

Vizinha — O Andrezinho fêz tudo o que pôde, seu José. Se não fosse ele, seu tio já tinha morrido há mais de duas horas...

José da Silva — Agradecido...

(As pessoas se sentam. Conversam baixo. Alguma reza.)

Velho — Seu tio antes de morrer mandou um recado meu filho...

José da Silva — O que foi?

Velho — Sabe... eu não ouvi muito bem, não... Acho que ele disse... vá me tratar mal assim no raio que o parta... agora ele não disse se o recado era prá você ou era pra sua senhora...

José da Silva — Sei.

Velho — Olha, agora que seu tio morreu, vamos deixar pra consertar o cano mais tarde, não é?

José da Silva — É, senhor...

(Maria se aproxima com o bombeiro e o outro.)

Maria — Zé, você tem algum dinheiro?

José da Silva — Sobrou trezentos mil réis...

Maria — Me dá pra comprar bebida... o povo está reclamando...

(José da Silva dá o dinheiro. Outro sai para comprar.)

Bombeiro — Pena que não foi um incêndio, seu José. Aí eu podia ser útil... *(Sai. Reúne-se aos outros. José da Silva fica só com o tio) (Maria de lado.)*

José da Silva — *(Ao tio)* Ô, tio. Que pena, seu. A gente até que se dava bem, não é? O Flamengo, a feijoada no bar do Gusmão, a praia da Urca, o programa do Paulo Gracindo, o Nelson Gonçalves, hein, tio? *(Canta)* Carlos Gardel... Hein, tio? Vou sentir falta... Olha, tio *(mostra a ampola)* Três contos de réis, mais bebida, enterro, quanto é que vai me sobrar do dinheiro que o senhor tem, tio?... Ô Maria, você vestiu ele com meu terno de domingo?

Maria — Era o único que tinha. Não ia enterrar meu tio de cuecas, assim, ia?

José da Silva — *(Passa a mão no terno)* Meu terno de ir na Quinta da Boa Vista... Ô, meu tio, que prejuízo... O que é que

eu faço com essa injeção pro senhor melhorar do estômago, tio? O que é... Maria, você pegou o dinheiro do tio?

MARIA — Que dinheiro?

JOSÉ DA SILVA — O dinheiro dele, no calção...

MARIA — Esqueci...

JOSÉ DA SILVA — Maria!

(José da Silva, muito discretamente começa a procurar o dinheiro no tio. Não acha nada.)

JOSÉ DA SILVA — Não encontro...

MARIA — Procura direito...

(Gente sentada no velório. No fundo, José da Silva, junto à mesa continua procurando o dinheiro no tio. José da Silva começa a procurar cada vez mais apoio.)

VIZINHA — *(Rezando)* Ave Maria, cheia de graça, o senhor é, já foram comprar bebida, seu Altino?

BOMBEIRO — ... O senhor é convosco, agora e na hora, parece que já, amém...

VIZINHA — Amém...

DONA ARMINDA — Velório bom foi o da dona Ermengarda que morreu um tio e um avô no mesmo dia, está lembrada?

VIZINHA — Nem me diga!

(José da Silva no fundo, afoito, pôs o tio sentado na mesa. O menino, meio dormindo no colo da vizinha, sua mãe, vê aquilo.)

MENINO — Mãe. O morto sentou...

VIZINHA — O que foi, filhinho?

MENINO — O morto sentou, mãe...

VIZINHA — Ah, é, também coitado, deve estar cansado de ficar deitado alí naquela mesa dura e... Olha o morto!

(Todos olham agora. Vêem o morto sentado. José da Silva atrás não é visto. Alarido. Correria. Todos saem da casa.)

VOZES — Socorro! — O morto sentou! — Olha o morto! — Cuidado com o morto!

JOSÉ DA SILVA — Não foi nada, não. Fui eu! Êi gente... Volta... Fui eu!...

(O velho surdo aparece, devagar. Toma coragem. Vem até o morto.)

VELHO — O senhor não faça isso, não, viu? O senhor se sentou aí e assustou todo o povo! Ora. Isso não se deve fazer. O senhor já está morto, pra que ficar assustando o povo?

JOSÉ DA SILVA — Não foi nada, não. Fui eu...

VELHO — Morreu, pois é! Parece criança, ora! Ora!

JOSÉ DA SILVA — Maria, chama o povo, Maria... Que já vem a bebida. Diz que não foi nada... *(Maria vai para a porta. Chama.)*

MARIA — Pode voltar... O morto está morto sim...

(Maria continua chamando. José da Silva tenta levantar o morto.)

JOSÉ DA SILVA — *(Ao velho)* Me ajuda aqui que quero levar o titio lá pra dentro... Tem uma coisa que eu preciso encontrar... Tem uma coisa que eu preciso encontrar!

VELHO — Corrente de ar? Não se preocupe mais com corrente de ar, não. Agora ele já está morto. Pode deixar ele aí mesmo...

JOSÉ DA SILVA — Me ajuda... *(Os dois tiram o tio da mesa. Põem o tio de pé)* Vou acender a luz do quarto... *(Deixam o tio em pé. Encostado na mesa. O velho, cansado, senta na cadeira mais próxima. A vizinha entra com o menino. O menino fica na porta, prevenido. A vizinha vem com cuidado até o morto.)*

VIZINHA — Seu José, o senhor tem certeza que o seu tio...

(Olha direito agora. Vê o que é.)

VIZINHA — Boa noite...

(A vizinha desmaia ali mesmo. O grupo volta todo agora. Junto com o menino ficam estatelados na porta da casa. Um se apóia no outro. Maria, inclusive, também assustada. O bombeiro, mais corajoso, dá um passinho. Tira o revólver.)

BOMBEIRO — O senhor se deite na mesa outra vez... O senhor se deite na mesa outra vez...

(Tempo. Expectativa.)

BOMBEIRO — Um movimento e lhe passo fogo...

(José da Silva volta ao quarto.)

JOSÉ DA SILVA — Os senhores vão me dar licença um instantinho só que eu vou levar titio lá dentro e já volto, viu? Com licença... Não reparem. Me ajuda, seu Eliseu... Maria... *(O velho e Maria vêm ajudar)* Fiquem à vontade...

(Pegam o tio morto. Vão saindo com ele para o quarto. José da Silva vê a vizinha que caiu.)

JOSÉ DA SILVA — Ih, olha dona Eudóxia... Não está passando bem ela?

(Os outros vêm socorrer, rodeiam-na.)

MENINO — Mãe, mãe...

VOZES — Coitada! — Que susto! — Chou, chou, dona Eudóxia!

(Dão tapinhas etc. Abanam. José da Silva e o velho seguram o morto. Apreciam os outros recuperar a vizinha. Dão palpites.)

VIZINHA — *(Voltando a si)* Ai... Ele estava de pé... ele...

VOZES — Foi nada, não. — Já passou. — Dá espaço pra ele...

VIZINHA — Ele está morto, não está?

VOZES — Está... — Nem se discute. — Está sim.

(Ela se levanta. Enquanto se levanta procura explicar aos outros o que aconteceu. Quando se levanta, de costas, está do lado do morto.)

VIZINHA — Eu entrei... vinha assim despreocupada... aí eu falei com ele... ele estava assim de pé, que horror... Aí eu falei... *(Fala com o morto voltando-se pra ele)* Seu José, o senhor tem certeza que seu tio...

(Repara que novamente está diante do morto. E novamente desmaia:)

VOZES — Desmaiou de novo! — Um pouco de água! — Mãe...

BOMBEIRO — *(Ao velho)* Melhor tirar o morto das redondezas...

(Velho sai com o morto. José da Silva e a mulher se preocupam em ajudar a vizinha. A vizinha aos poucos, novamente se recupera.)

VOZES— Ah, meu Deus, que atribulação! — Está melhorzinha de novo? — Ânimo!

JOSÉ DA SILVA — Está, está melhor... Isso... Foi nada. Agora que a senhora está melhorzinha vou levar o titio lá pra dentro... A senhora desculpe... Vem, Maria...

(Procura o tio, não acha.)

JOSÉ DA SILVA — Onde está o titio, Maria?

MARIA — Não sei...

JOSÉ DA SILVA — Ninguém viu o titio? Titio. Titio.

(O velho aparece na porta da sala com o quarto. Algumas outras pessoas ajudam na procura.)

VOZES — Estava aqui. — Ué?... — Seu Osório...

VELHO — *(A José da Silva)* Está procurando o quê?

JOSÉ DA SILVA — O titio. O meu tio!

VELHO — Está lá no quarto. Levei ele lá...

JOSÉ DA SILVA — Titio está no quarto... Obrigado. Obrigado...

VELHO — *(Indo com José da Silva e a mulher para o quarto)* Pesado... Estou que não me aguento... Não vou ter jeito de consertar nenhum cano depois...

(Entram no quarto. Na sala as pessoas voltam a ocupar os seus lugares. Dona Arminda, o bombeiro, o menino, a vizinha.)

DONA ARMINDA — *(A vizinha)* Que velório mais sem compostura, dona Eudóxia.

VIZINHA — Nem me diga. Cruz credo.

DONA ARMINDA — Por que será que eles levaram o morto de volta?

VIZINHA — Prá mim... *(Pede que dona Arminda se aproxime mais)* Ele não morreu...

DONA ARMINDA — Que isso, dona Eudóxia?

VIZINHA — Semi-morto. É. Li um caso na Seleções. Vão acabar de matar o pobre...

DONA ARMINDA — Cruzes.

MENINO — Ave-Maria, cheia de graça...

VIZINHA — Rai rezar sem o morto, Andrezinho?

MENINO — Ah, é. *(Entra o outro. Trazendo bebida.)*

BMÉBEIRO — Ah, pelo menos uma bebidinha...

VIZINHA — Graças...

(Dona Arminda, o bombeiro e a vizinha vão até a porta enquanto o outro trata de abrir as garrafas.)

DONA ARMINDA — Seu Timorato! Seu Timorato! Chegou a bebida. O senhor pediu pra avisar... Seu Timorato!

MENINO — Luizinho! Luizinho! Tem velório com bebida...

(Todos estão na porta agora e gritam.)

VOZES — Pé de Valsa! Ô, Pé de Valsa! — Psiu, olha o barulho! — Dona Isaurinha, não se acanhe! — Vem de pijama mesmo, Anatel! — Seu Demóstenes, venha rezar com a gente, seu Demóstenes!

(Corte.)

(Maria, José da Silva e o velho estão as voltas com o cadáver do tio. De fora os ruídos; as vozes. Os três estão tirando o paletó do morto.)

MARIA — Pra que tirar o paletó dele, Zé? O dinheiro não está aí...

JOSÉ DA SILVA — Quero a minha roupa de volta, Maria. É meu terno de domingo. Pra que é que ele precisa do meu terno de domingo?

(O paletó já está embaixo. O cadáver, de pé. Suas mãos, rígidas, junto ao corpo não permitem que José acabe de tirar o paletó.)

José da Silva — (*Fazendo força*) Levanta a mão um pouco, tio...

Maria — Ele já está ficando frio, frio, José... Meu Deus...

(*José da Silva faz força e não consegue separar as mãos do morto do seu corpo.*)

José da Silva — Segura ele firme, Maria. Firme.

(*Maria segura o tio de um lado. Do outro José faz força com o velho. O velho é quem segura o braço do morto.*)

José da Silva — Manda bala, seu Eliseu... Força!

(*O velho puxa o braço. Maria do outro lado firma o cadáver. José da Silva puxa seu Eliseu. O velho tem cócegas. Solta o braço.*)

Velho — Está me fazendo cócegas, ai, ai...

(*Se solta. Com a força que fazia, os dois, José da Silva puxando seu Eliseu, varam a cortina que separa o quarto da sala e vão cair em plena sala. Mais gente chegou na sala. Bebem. As vozes param. Todos olham José da Silva que se levanta. Sorri contrafeito.*)

José da Silva — Tudo bem, não é? Um instante... Ô, boa noite, Timorato...

(*Cumprimenta, sorri. Voltam para o quarto. As vozes voltam. José da Silva faz força, consegue separar o braço. Olham-se triunfamente. Tira uma manga. Faz força. Consegue levantar a outra mão do morto. Tiram o paletó. José da Silva quer agora tentar pôr a mão do morto de volta no lugar. A rigidez cadavérica, cada vez mais progressiva impede que os braços do morto voltem ao lugar. Fica com os braços semi-levantados.*)

Maria — Ih, Zé, agora ele vai ficar com os braços assim?

José do Silva — Que remédio...

Maria — Parece anúncio da Ducal. Meu Deus, que pecado, José...

Velho — Acho que pondo água quente amolece ele...

José da Silva — Deixa assim mesmo...

(*Corte.*)

(*Na sala. Mais figurantes ainda. Bebem. O bombeiro ri com um outro. Bebem. Entra um recém-chegado.*)

Recéem-chegado — Onde é que está o morto?

Bombeiro — Está lá dentro...

Recém-chegado — Esse é o primeiro velório sem morto que eu venho...

(*Risadas. O outro conta uma piada para o menino.*)

Outro — Então o papagaio disse: eu pensei que ela estava de luto, seu galo...

(*O menino ri. A vizinha o cutuca.*)

Vizinha — Isso é lugar de dar risadas assim, Andrezinho?

Menino — Estão aprontando o morto ainda, mãe...

Vizinha — Que coisa! Que coisa, dona Arminda. Essa gente não respeita mais nada... nem morto.

Dona Arminda — Também, o morto está lá dentro vai pra mais de vinte minutos...

(*Corte.*)

(*Volta para o quarto. Os três ainda às voltas com o tio. José da Silva quer tirar a gravata do tio.*)

José da Silva — Essa gravata foi meu patrão que me deu. Toda vez que aumenta o dólar mais de cem mil réis ele manda sortear uma gravata na oficina...

(*O queixo do tio, sobre o pescoço, impediu que ele desate o nó.*)

José da Silva — Levanta um pouquinho o queixo, tio...

(*Tenta levantar. Um pouco mais de força. O rosto do morto levanta, a boca desce. Fica de boca aberta.*)

Maria — Meu Deus!

Velho — Abriu a boca, olha... Vai entrar mosquito...

(*José da Silva tenta fechar a boca do morto que permanece aberta.*)

Maria — Pára com isso. Isso é sacrilégio... Olha a cara que ele ficou, Zé! Com essa cara, com esse jeito ele não entra no céu, coitado... Ave-Maria, cheia de graça...

José da Silva — Agora preciso tirar a calça dele pra ver se pego o dinheiro. Preciso do dinheiro, Maria. Você é que esqueceu de ver, não fala...

Maria — Ave-Maria cheia de graça, o senhor é convosco...

José da Silva — (*Ao velho*) Segura ele...

(*O velho segura o tio. José da Silva tira-lhe as calças. As calças não saem porque José da Silva não consegue levantar a perna do tio.*)

José da Silva — Levanta a perna. Levanta a perna. (*O velho levanta a perna.*)

José da Silva — Não a sua, seu Eliseu. Levanta a perna do tio...

(Os dois fazem força. Escurece no quarto. Sobe a luz na sala, o bombeiro meio bêbado já; numa roda, conta o caso.)

Bombeiro — Então o morto sentou. Aí eu puxei o revólver e dei ordem: fique morto aí ou passo fogo! Então ele ficou parado assim... Aí levaram ele pra dentro... Faz meia hora...

Recém-chegado — Puxa, se não fosse o senhor, o morto estava por aí, pedindo passagem...

Bombeiro — Então. Já ia saindo o morto...

Recém-chegado — Então, à sua saúde. O senhor é do Exército, da Aeronáutica ou da Marinha?...

Bombeiro — Sou bombeiro.

Recém-chegado — Primeira bateria vira, vira, vira...

Coro — Vira, vira, vira...

(Bombeiro termina de beber. Tem um clarim com ele. Dá uma clarinada. Aplausos.)

Recém-chegado — É bombeiro do Exército, da Aeronáutica ou da Marinha?

(O menino dorme no ombro da mãe.)

Vizinha — Velório sem morto fica muito difícil de se manter o respeito...

(Menino acorda.)

Menino — O morto voltou?

Vizinha — Não.

Menino — Me chama quando o morto voltar...

(Luz volta a subir no quarto. Diminui na sala. José da Silva, velho e a mulher, extenuados, não conseguem levantar a perna do morto.)

José da Silva — Não dá.

Maria — Ele já está frio, frio.

(Sentam-se cansados. Deixam o morto encostado.)

José da Silva — Preciso do dinheiro, Maria. Tenho que pagar o seu Manuel daqui a pouco...

(Ficam sentados. Um tempo. Entra o bombeiro, meio bêbado, dirige-se ao morto.)

Bombeiro — Como é? O senhor não vem? Está todo mundo esperando...

José da Silva — Já vai...

Bombeiro — *(Pensando que fala com o morto)* Pois não... *(Saindo)* O morto disse que já vem...

Maria — Precisa voltar logo com seu tio, José. Isso não se faz. Precisa encomendar a alma dele...

José da Silva — Vamos botar ele na cama... Aí a calça sai...

(Os três se levantam cansados. Põem o morto na cama. Conseguem finalmente tirar a calça do morto. A perna do morto se levanta. José procura abaixá-la, então é o corpo do morto que se levanta.)

Maria — Viu? Pra que botar ele na cama de novo? Viu? Agora ele entortou. Ele não vai caber no caixão, José...

José da Silva — Fica quieta, não me aflige mais... Seu Eliseu, senta lá...

(O velho senta na cama. Meio dormindo.)

José da Silva — Não, seu Eliseu. Seu Eliseu. Senta no peito do titio...

Velho — O que é?

José — Senta no peito do titio.

Maria — José. Deus castiga.

Velho — *(Ao morto)* Me dê licença... Com licença...

Maria — Meu Deus!

(O velho sentou no peito do tio. José, usando o velho como contrapeso, procura abaixar as pernas do morto. Inútil. O corpo se levanta com velho e tudo.)

Maria — Meu Deus do céu, José. Você vai pro inferno! Fazer o seu tio de gangorra!

José da Silva — Fica quieta, ê! Ele vai ficar assim mesmo...

Maria — Assim feito anzol? Não vai caber no caixão, Zé.

José da Silva — Que se há de fazer?

(Procura o dinheiro do tio.)

José da Silva — Não está, Maria...

Maria — Procura direito...

(José da Silva procura aflito. Tira o sapato do morto. Não acha. o velho não entende nada.)

Velho — Qual é a religião do seu marido, hein?

Maria — É católico. Religião católica.

Velho — Olhe, dona, no catolicismo não é pra chacoalhar o morto assim, não. Eu nunca aprendi isso em aula de catecismo.

(José da Silva puxa Maria. Vão para a porta de saída do quarto para o quintal, do lado de fora.)

José da Silva — Alguém pegou o dinheiro, Maria...

Maria — Não...

José da Silva — Pegou, Maria. Quem foi que te ajudou a vestir o tio?

Maria — Dona Eudóxia, o filho, o bombeiro chegou no finzinho.

José da Silva — O bombeiro!

MARIA — Não, José. Ele é nosso amigo.

JOSÉ DA SILVA — Preciso do dinheiro...

MARIA — Vai vêr seu tio não tinha dinheiro nenhum...

JOSÉ DA SILVA — Tinha, eu sei que tinha... Meu Deus... (*Continuam falando. Dentro do quarto o velho se ajeita para dormir ao lado do morto. O bombeiro entra com o recém-chegado e mais o outro.*)

BOMBEIRO — Mas o senhor foi deitar aí... Venha para cá com a gente... O pessoal está esperando... Pega ele daí...

RECÉM-CHEGADO — Vai levar ele assim nú?

BOMBEIRO — Nú? Nú não... nú não...

(*Procura em volta, pega um pegnoir de Maria. Os outros dois levantam o morto de novo. O bombeiro lhe põe o pegnoir. O quépi sai de sua cabeça. Põe o seu quépi na cabeça do morto. Levam o morto para a sala. O velho dormindo no quarto.*)

VOZES — O morto! — Olha o morto! — Até que enfim! — Ave-Maria cheia de graça...

(*O bombeiro coloca o morto na mesa. O morto fica com a perna para cima.*)

BOMBEIRO — Aí ele não está à vontade, não...

RECÉM-CHEGADO — Melhor botar ele numa cadeira...

BOMBEIRO — Mas aí o morto fica sentado, fica esquisito...

RECÉM-CHEGADO — Que é que se há de fazer?...

(*Põe o morto sentado numa cadeira. Botam umas flores. Uma vela é acesa. Forma-se um semicírculo respeitoso em volta do morto.*)

DONA ARMINDA — Que morto mais desengonçado, meu Deus...

(*Silêncio. O bombeiro pega a sua clarineta e toca o toque de silêncio. As pessoas consternadas choram. Rezam. José da Silva volta com Maria. Meio furioso.*)

JOSÉ DA SILVA — Atenção, meus senhores...

(*Todos pedem silêncio. José se submete contrafeito. O bombeiro continua a tocar. Termina. Um instante mais de silêncio. Palmas discretas. O bombeiro agradece, aponta o morto. Transfere as palmas.*)

VOZES — (*Discretas*) De novo. — É tão bonito. — Bis...

JOSÉ DA SILVA — Olha aí, minha gente, eu queria avisar...

VOZES — Silêncio, Silêncio...

BOMBEIRO — Bem... Vou repetir apenas um pequeno trecho...

(*Bombeiro toca de novo um pedaço do toque de silêncio.*)

VIZINHA — Seu marido toca tão bem...

DONA ARMINDA — Ah, isso é...

VIZINHA — Velório com música é muito bonito... Seu marido devia ir a todos os velórios do bairro...

DONA ARMINDA — Às vezes não somos convidados...

(*O bombeiro terminou. É abraçado por uns.*)

JOSÉ DA SILVA — Olha aí, minha gente, o dinheiro do titio sumiu!

(*Faz-se silêncio na sala.*)

JOSÉ DA SILVA — Não estou querendo acusar ninguém. Não, que todo mundo é de muito respeito, mas o dinheiro do titio sumiu e o dinheiro vai ter que aparecer...

BOMBEIRO — Não leva ele pra dentro de novo, não...

JOSÉ DA SILVA — Não vou levar, não. O dinheiro sumiu na hora que vestiram o meu tio!

VIZINHA — Eu vesti o seu tio, foi um favor que eu fiz, o senhor está querendo dizer...?

MENINO — O senhor está querendo dizer que a mamãe rouba morto?

JOSÉ DA SILVA — Não estou acusando ninguém, mas estou dizendo que ninguém sai daqui enquanto o dinheiro não aparecer!

VOZES — Como é? — Absurdo! Isto é... Calma. Calma!

DONA ARMINDA — Então eu estou aqui desde as duas da manhã, levando susto e vai morto pra lá e vem morto pra cá, e no fim o morto me parece de pegnoir e boca aberta e meu marido toca clarinada para no fim ouvir desaforo?...

BOMBEIRO — Calma, Arminda, seu José é meu amigo...

JOSÉ DA SILVA — Ninguém sai daqui enquanto não aparecer o dinheiro!

RECÉM-CHEGADO — Eu vou sair porque cheguei depois e tenho que acordar cedo amanhã...

JOSÉ DA SILVA — Sai, não.

RECÉM-CHEGADO — Saio. Já acabou a bebida. Porcaria de meia dúzia de garrafa de cachaça muito vagabunda, nem dá ânimo de cho-

rar e nada, um morto desses, quer saber do que mais? Não conheço o senhor, não conheço o morto, estou pouco me incomodando se ele morreu ou não...

VIZINHA — Então trago o Andrezinho que vai ser médico e ele por um triz não salva o morto e agora isso... Eu vou embora, seu José. Vou embora. E não aceito mais convite seu pra velório.

VOZES — Vamos embora. Vamos embora.

(Vão até a porta. José fica parado, na frente da porta, impedindo a passagem.)

JOSÉ DA SILVA — Olha, eu não quero confusão, não, mas quero o dinheiro, que estou precisando do dinheiro...

(Bombeiro se coloca ao lado de José.)

BOMBEIRO — Eu estou do lado do meu amigo José da Silva. Nos deu um velório muito interessante, com morto levantando e tudo, coisa que não se vê todo dia, eu toquei o meu clarim, vocês beberam e ainda por cima vão levar o dinheiro do morto? Não...

RECÉM-CHEGADO — O senhor saia da frente...

(Tenta andar. O bombeiro empurra o recém-chegado.)

RECÉM-CHEGADO — O senhor não me empurra.

BOMBEIRO — Empurro!

RECÉM-CHEGADO — Quero ver me empurrar! *(Bombeiro empurra de novo. Recém-chegado revida. Começa a briga. As mulheres fogem.)*

VOZES — Vou sair! — Ninguém sai! — Toma safado!

MARIA — O morto! Respeita o morto! O morto!

(A baderna continua. José e o outro caem por cima do morto. Maria vai lá e levanta o morto. Recém-chegado vem e sem reparar que o morto é o morto dá um soco nele. O morto cai perto da vizinha que se esconde atrás da mesa. Ela olha o morto e perde os sentidos. A baderna prossegue. Na sala, entram seu Manuel, delegado e dois policiais.)

UM POLÍCIA — *(Cutuca o bombeiro)* Para com isso...

(Toma um soco do bombeiro. O bombeiro vai brigar de novo. Vê o que fez. Volta para o polícia. Levanta-o. Trata-o com cuidado.)

BOMBEIRO — Pára! Pára, gente! Que coisa vergonhosa! Tenham vergonha...

(Ninguém pára. Ele sobe na mesa e toda a corneta. Todos param. Vêem o delegado.)

SEU MANUEL — *(Aponta José)* É esse, seu delegado... Me levou três contos de réis, disse que voltava em meia hora, que era um velório... Olha aí o velório... Estava ouvindo umas gargalhario... me leva dinheiro pra fazer farra...

JOSÉ DA SILVA — Seu Manuel... não é isso... Eu pago... Me levaram o dinheiro, seu Manuel... Eu vou pagar...

MANOEL — Então paga...

JOSÉ DA SILVA — Levaram o dinheiro do titio...

VOZES — É mentira! — Calúnia! — Vim aqui só dar os pêsames!

DELEGADO — Silêncio!

MANUEL — Quero os meus três contos...

JOSÉ DA SILVA — O senhor não quer ficar com essa âmpola, é três contos, pra enjôo do estômago, senhor não tem?...

MANUEL — Quero os meus três contos...

JOSÉ DA SILVA — Seu Manuel, o senhor me dá só meia hora... É velório aqui, sim, seu delegado, pode não parecer, mas é... Olha o titio... Titio... Meu Deus, titio sumiu de novo. Meu tio é o morto. Ele estava alí sentadinho agora há pouco...

DELEGADO — O morto estava alí sentadinho, não é?

JOSÉ DA SILVA — É. Agora não sei onde ele foi...

DELEGADO — Quem?

JOSÉ DA SILVA — O morto.

DELEGADO — O senhor está querendo se divertir com a autoridade?

JOSÉ DA SILVA — Não, eu, levaram o...

DELEGADO — Todo mundo pro Distrito explicar direito essa arruaça às cinco da manhã com o dinheiro dos outros!

VOZES — Não, seu Delegado! — A minha reputação! — Sou bombeiro da orquestra!

DELEGADO — Todo mundo pro Distrito, estou falando! *(As pessoas começam a sair. Reclamando.)*

VOZES — Velório com morto que vai e vem só podia dar nisso! — E agora? — Seu Delegado, compreenda... Nem conheço o morto, seu delegado...

(Saem todos. O Delegado vai saindo. Examina a sala. Tropeça no morto.)

DELEGADO — (*Chama o guarda*) 204. Leva esse de pegnoir também!

(*Os guardas levam o morto. Um tempo. Sala vazia. O velho vem do quarto. Com sono. Se espreguiça Repara que não tem ninguém na sala. Procura.*)

VELHO — Ué, será que já saiu o enterro a essa hora da manhã? (*Procura um pouco na sala.*)

VELHO — É. Já levaram o homem. Que pena... Gosto tanto de andar de automóvel... E eu acabei sem saber qual é o cano que tem pra consertar...

(*Dá alguns passos. Pára na porta.*)

VELHO — Quanto será que tinha no calção do morto... (*Tira um dinheiro enrolado num barbante. conta.*)

VELHO — Setecentos e quarenta e três mil réis... É morto ruim. Setecentos... Não dá nem pra comprar o patim da neta... É, vida... Setecentos mil Réis...

(*Sai. Escurece. Abre. Entram na casa José, a mulher e Malacostumado.*)

MALACOSTUMADO — Quando eu soube que você estava em cana fui correndo...

JOSÉ DA SILVA — Obrigado. Você me tirou de boa... Logo que eu tiver três contos, eu te pago...

MALACOSTUMADO — Tem pressa, não. Foi sorte, seu. Já ia largando o batente quando passou um japonês... Tinha justo três contos. Na quarta-feira é difícil eu assaltar alguém com três contos... Foi sorte...

JOSÉ DA SILVA — Você é o melhor cara que eu tenho no Encantado...

MALACOTUMADO — A gente se ajuda, não é?

JOSÉ DA SILVA — É. A gente quando dá se ajuda...

MALACOSTUMADO — Tem um fósforo?

JOSÉ DA SILVA — Um palito de fósforo está custando mil e quinhentos, velho...

MALACOSTUMADO — Tchau...

JOSÉ DA SILVA — Tchau...

(*Malacostumado sai. José e a mulher sós na sala. Vão para o quarto em silêncio. A mulher começa a se arrumar para deitar. José arruma uma caixa de ferramentas.*)

MARIA — E seu tio, Zé?

JOSÉ DA SILVA — Foi pro necrotério... depois enterram ele...

MARIA — Quem será que ficou com o dinheiro?

JOSÉ DA SILVA — Não sei...

MARIA — Vai trabalhar?

JOSÉ DA SILVA — Que remédio?...

MARIA — Puxa, Zé...

JOSÉ DA SILVA — É.

MARIA — Passa na casa de dona Nicolina e cobra o ovo de volta. Na cozinha sobrou bolacha...

JOSÉ DA SILVA — Está bem. Tchau.

MARIA — Tchau.

(*José sai. A mulher se deita. Um tempo. Pancadas na janela. Ela se levanta, mole, abre a janela. O guri do empório está lá.*)

GURI — Olha, dona, diz pra seu Zé que eu telefonei, estava sempre ocupado, mas agora eu já falei e a ambulância daqui a pouc oestá aqui... Demora um pouco que o Encantado é longe...

MARIA — Está bem.

GURI — O Zé me prometeu duas dar duas barras de chocolate.

MARIA — O que é?

GURI — O Zé me prometeu duas barras de chocolate...

MARIA — Ah, não tenho dinheiro, não...

GURI — A senhora tem que me dar duas barras de chocolate...

MARIA — Ah, não tenho dinheiro. Pede pra teu pai!

(*Fecha a janela e vem deitar Do lado de fora a voz do guri continua chateando.*)

GURI — (*Off*) Me dá duas barras de chocolate. O Zé me jurou que me dava duas barras de chocolate. Ladrona. Vou mandar a ambulância de volta. Quero duas barras de chocolate... Tem que dar duas barras de chocolate... Vou contar pra todo mundo que vocês não me deram duas barras de chocolate...

(*A voz do menino continua. Maria, deitada, tampa os ouvidos.*)

FIM

Textos à disposição dos leitores na Secretaria d'O TABLADO

Aldomar, Conrado — *O Vôo dos Pássaros Selvagens*, nº 98.
Anouilh, J. — *O Baile dos Ladrões*, nº 134
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 199.
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.
França, Jr. — *Como se fazia um Deputado*, nº 136.
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; *O Inspetor Geral*, nº 135.
Guerdon, D. — *A Lavanderia*, nº 110/111.
Hofstetter, R. — *Pirandello Nunca Mais*, nº 137.
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. — *A 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.
Pereira, V. — *Colar de Diamantes*, nº 133.
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.
Valentim, Karl — *Seleção de Sketches Cômicos*, nº 113; *O Pé de 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.

ATIVIDADES D'O TABLADO:

CURSOS DE IMPROVISAÇÃO:

andreia fernandes
aracy m. mourthé
bernardo jablonski
bia junqueira
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

PUBLICAÇÃO:

REVISTA "CADERNOS DE TEATRO"

assinatura (2 n.os) ..... R$ 5,00

ÍNDICE

— IBSEN. Por quê? Para quê? — *Dina Moscovici* 1

— A Própria Luz e os Outros Instrumentos Cênicos — *Hamilton F. Saraiva* 3

— As Dificuldades dos Atores: Exercícios Físicos *C. D. Easty* 9

— Teatro no Século de Ouro Espanhol — *Sonia Cavalcanti* 14

— Post-Mortem para o Pós-moderno — *Roger F. Copeland* 17

— Texto para Estudo: O Sr. Puntila e Seu Criado Matti — *B. Brecht* 26

— Vianinha — *Vinicius Vianna* 30

— O Morto do Encantado Morre e Pede Passagem — *Oduvaldo Vianna Filho* 32

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.

Composto e impresso pela
GRÁFICA EDITORA DO LIVRO LTDA.