

150

cadernos de teatro

SOBRE O N° 150 – Maria Clara Machado, Bernardo Jablonski e Lionel Fischer.

ENTREVISTA – Flávio Marinho

A SHELL NO TEATRO – João Madeira

A IMPORTÂNCIA DO MARKETING NA CULTURA – Ricardo Britto

REORGANIZAÇÃO DA EDUCAÇÃO ARTÍSTICA – Barbara Salisbury-Wills

O MALFEITOR – Rosyanne Trotta/Tchecov

QUATRO PEÇAS CURTAS – David Ives

CADERNO DE TEATRO Nº 150



150 números é uma façanha digna de respeito. Qual a revista especializada que dura tanto? E um orgulho para o Tablado chegarmos a este número. Os *Cadernos* têm ajudado atores e alunos de teatro por todo o Brasil. Num país onde o papel educativo do teatro não é muito levado a sério, podemos constar através de uma numerosa correspondência que nossos artigos e peças têm chegado a todos os recantos do Brasil levando jogos, peças, cursos, conselhos, enfim, teatro.

Esperamos que este “Cadernos” ainda tenham muito o que dar para continuar ajudando os jovens a descobrirem o caminho do teatro.

A maior qualidade dos *Cadernos* foi a perseverança. Várias vezes estivemos a ponto de parar de publicar a revista por falta de incentivo financeiro, já que toda colaboração é gratuita.

Grandes doses de amor, de desprendimento foram necessárias para dar continuidade ao trabalho. Pesquisa, traduções, diagramação, revisão, enfim, tudo o que uma publicação precisa, além dos artigos feitos por nós para se transformar numa revista.

Estamos abertos à colaboração de nossos leitores com idéias, críticas ou mesmo artigos de formação teatral. Tudo que servir para ajudar a esclarecer sobre a profissão é bem recebido por nós.

Ao chegarmos a estes 150 números estamos certos da importância da informação e da publicação de peças curtas tão raras na literatura brasileira.

MARIA CLARA MACHADO

OS NÚMEROS NÃO MENTEM JAMAIS

(MAS ÀS VEZES
CONTAM HISTÓRIAS
TÃO ESTRANHAS...)

BERNARDO JABLONSKI

150. Um número. Mas, o que é um número? Se outro número tivesse essa edição, em vez de 150, deixaria de ser por isso menos ou mais shakespeariana? Ou mariaclara machadiana, brechtiana ou chekoviana?

Certos números são tão redondos e cheios de si que pedem uma parada para reflexão.

Após muita luta nos damos conta que atingimos números "guinnesianos": hora certa de recomeçar.

Noutro dia, Maria Clara Machado recebeu carta de ilustre leitor e colaborador que dizia:

"...acabo de receber o número 149, e acho uma grande proeza você vir mantendo uma coleção dessa importância, coisa bem rara neste nosso Brasil. Você bateu o recorde nesse campo, de que, aliás, só conheço dois casos: os Cadernos de Cultura do Simeão leal, e a revista Anhembi, do Paulo Duarte, que passaram de 100, mas não alcançaram seus cadernos. Como é que você consegue fazer isso?"

Pois é, como conseguimos?

Com a colaboração de muita gente, que o espaço aqui disponível torna impossível mencionar, sem que se cometam injustiças clamorosas.

Possivelmente o segredo da longevidade está no anonimato dedicado e altruísta dos inúmeros redatores, patrocinadores, colaboradores, secretárias, o pessoal da gráfica e outros

tantos que vêm se/nos dedicando parcelas significativas de seu suor, engenho e arte.

Sem esquecer do alto comando matriarcal do Tablado, comandado por Maria Clara Machado.

A bem da verdade, não estamos sós: temos uma colega na praça, a Revista da SBAT, que acaba de completar portentosas quinhentas edições...! No momento ela é dirigida pelo famoso diretor José Renato Pécora, o popular Zé Renato.

* * *

Justiça seja feita: albee, anouilh, artaud, artur azevedo, beckett, joão bethencourt, brecht, büchner, byron, cervantes, chekov, cocteau, durrenmat, eurípedes, rubem fonseca, França junior, garcia lorca, gil vicente, gogol, homero, machado de assis, machiaveli, maeterlinck, marivaux, molière, o'casey, domingos oliveira, qorpo santo, pinter, pirandello, racine, João do rio, wilson sayão, shakespeare, shaw, silveira sampaio, strindberg, tardieu, karl valentim, boris vian, oduvaldo vianna filho, tennessee williams, oscar wilde e thornton wilder – para citar apenas alguns dos autores publicados – deram sua contribuição significativa.

Outros tantos o fizeram através de artigos teóricos, técnicos, resenhas, comentários e críticas. 150 vezes repetiu-se a rotina de escolher textos teatrais, textos para estudos, encomenda de artigos (de graça, diga-se de passagem), entrevistas, pedidos de traduções e traduções. Muitas vezes pensamos em alterar o *lay-out* e a diagramação. Sabemos que a revista é "pesada" graficamente, com a falta de ilustrações transformando nossas páginas por vezes em "muros intransponíveis", para um eventual cansado leitor, em fim de pesado dia de trabalho. Mas nada de muito trágico, nem nada que não possa ser modificado doravante.

Nossa revista, como já o dissemos em outras ocasiões, é assumidamente "esquizofrênica": procuramos publicar tex-

tos básicos para quem está começando a se aventurar entre duas tábuas, uma paixão e o desejo de querer saber o lugar certo de colocar todos os oito refletores disponíveis. Mas também escrevemos para uma sofisticada platéia de teóricos e ativistas pós-modernos, interessados em Handke, Mnouchkine, Foreman ou no verdadeiro papel exercido pelas mulheres de Brecht em sua dramaturgia.

É possível fazer uma revista assim? Bem, pelo menos é o que viemos tentando fazer há pelo menos uns cem números...

“Remember Amapá!” Quando perdemos um pouco o fio da meada e caímos numa certa/errada excessiva sofisticação intelectual, surge este antigo brado de guerra, oriundo de intempestiva excursão dos fundadores da casa em tempos primevos. Parece que, nesta viagem aos fundos do Brasil, se deram conta da enorme fome de informações, as mais comezinhas, por parte daqueles que com poucos ou nenhum recurso se aventuravam pelos mares teatrais coxias adentro e bambolinas afora.

Quando este grito se ouve, oriundo do jirau onde a alta cúpula se espreme e se derrete no verão, sabemos que é hora de voltar aos jogos dramáticos, exercícios, história do teatro, dicas básicas sobre iluminação, interpretação ou direção.

Às vezes, nem é preciso ouvir os gritos: basta ler as cartas que chegam de lugares como Ituiutaba, São Gonçalo, Caconde, Araçatuba, Itabirito, Castelo, Poço Verde, Santos, Belo Horizonte, Londrina, Caçador, Barra do Garças, Feira de Santana, Presidente Prudente ou São Paulo, capital. Um Brasil grande e esfomeado de arte e cultura.

Bem, também recebemos cartas de Paris e Nova York....

* * *

Os críticos dos jornais são unânimes em apontar para o fato de que com a diminuição dos espaços disponíveis nos grandes meios de comunicação de massa, a classe teatral deveria se voltar para publicações que pudessem se constituir

num espaço de reflexão crítica para os problemas de nosso teatro. Imaginamos um dia – como nos sugeriu o falecido Yan Michalski – poder preencher esta função a contento.

Sonhar não custa quase nada; aliás, quase igual ao preço que cobramos por cada exemplar.

* * *

Outro dia uma repórter de conhecida revista nacional nos perguntava se não nos incomodava a relativa falta de reconhecimento da mídia e da própria classe teatral por este nosso trabalho “de formiga disseminando as artes cênicas”, tantos anos, prestando um serviço ao povo do teatro.

Incomoda, sim.

* * *

E agora que estamos passando a editoria adiante – para Lionel Fischer, crítico teatral, diretor, ator e professor do Tablado – gostaríamos publicamente de lhe passar as principais normas diretivas da revista. Foram retiradas de um texto que Maria Clara Machado escreveu no programa comemorativo dos 20 anos de Tablado. Na época ela dizia: “nós já fomos modernos, inovadores, conservadores, fechados, ignorantes, orgulhosos, acolhedores, decadentes, atrasados, reacionários, infantis, tatibitates e mesmo maravilhosos aos olhos dos outros”.

Pois é, nós procuramos mais ou menos seguir uma linha editorial extraída desta fala. De preferência, a parte relativa ao seu início e final.

Mais uma vez, um muito obrigado a todos os colaboradores de ontem, hoje, amanhã e sempre. E um bom 150/1 para todos.

A luta continua. Os *Cadernos*, também.

Bernardo Jablonski é ator, diretor e professor do Tablado.

AOS COVEIROS DE PLANTÃO

LIONEL FISCHER

O momento é de festa. Afinal, que outra revista especializada em teatro pode orgulhar-se de completar 150 números? Provavelmente, nenhuma. Por isso, como diria o poeta, é preciso cantar. Mais do que nunca, é preciso cantar. E a plenos pulmões agradecer a todos aqueles que, ao longo de tantos anos, conseguiram o prodígio de nos oferecer uma publicação de tamanha relevância. Portanto, nossa eterna gratidão a...

Maria Clara Machado, Maria Candida Rocha Diaz Bordenave e o curso de Tradução da PUC-Rio, Jorge Leão Teixeira, Ronald Fucs, João Madeira, Domingos Oliveira, José Mindlin, João Sérgio Marinho Nunes, Eddy Rezende Nunes, Bernardo Jablonski, Guida Viana, Ricardo Kosovski, Dina Moscovici, Mônica Magnani Monte, Silvia Fucs, Vania V.Borges...e a tantos outros que nossa parca memória impede de citar.

O momento é de festa. Mas não para todos. Sim, porque alguns insistem em afirmar que o teatro agoniza. A estes, aconselho uma leitura atenta do artigo do ator e professor Ricardo Kosovski, que consta desta edição, no qual ele levanta uma série de questões sobre o atual momento das artes cênicas – sem chegar, bem entendido, a conclusões funestas.

E quanto aos mais radicais? Estes haverão de se deliciar com a previsão apocalíptica do diretor Eduardo Wotzik, inserida neste número, que sustenta que o teatro acabará inevitavelmente ...no ano que vem!!! Mas estai atentos, coveiros de plantão: o artigo, ainda que exibindo inegável pessimismo, só

pode ser entendido como um oportuno alerta sobre a inquietante falta de público nos teatros. Portanto, colocai vossas pás de molho...

Entretanto, torna-se imperioso admitir, a macabra profecia wotzikiana nos fez cismar. E tanto cismamos que, inesperadamente, das trevas de nossas elocubrações fez-se a luz, em forma de diagnóstico:

Wotzik está contaminado pela CRISE!

Assombração

Sem jamais haver pisado efetivamente num palco, é como se a CRISE o dominasse desde tempos imemoriais. E volta e meia ressurgue para assombrar os artistas, propondo-lhes substituir sua audácia criadora – uma das virtudes do referido *contaminado* – pela inércia, pelo conformismo ou pela prévia aceitação de uma derrota que jamais se consumará.

A CRISE é contagiante. É como o medo. E tem a virulência destrutiva da inveja.

Mas quem será, afinal, essa escatológica figura? Quando e onde surgiu? E por que se compraz em infundir terror naqueles que *apenas* dedicam suas vidas à paixão e humanidade existentes nos poucos metros de um tablado?

Tais questões, como se depreende, são tão complexas que não admitem respostas levianas. E é exatamente por isso que só agora, 30 anos após iniciarmos nossas reflexões sobre o tema, é que ousamos tornar pública nossa versão para o surgimento desta nefasta senhora mais conhecida como CRISE.

Nascimento

Fazia uma noite esplendorosa. Dessas que só nos acontecem quando somos jovens. Já não havia um único lugar vago no monumental anfiteatro e os espectadores, possuídos

de indisfarçável frenesi, tinham as costas picadas por punhais de prata – para os pouco afeitos à poesia, a última frase tem a pretensão de sugerir que a luz das estrelas banhava a platéia etc. De repente, fez-se o verbo. E sob a profusão de máscaras, palavras ecoaram e logo germinaram nos corações presentes, impregnando-os da mais sublime poesia.

Foi uma noite esplendorosa. Que jamais se perderia na memória dos tempos. E que converteu em privilegiados aqueles gregos que, há 2.500 anos, tiveram a ventura de testemunhar o nascimento do sagrado ato da representação teatral.

Vaticínio

Entretanto, na noite seguinte, quando o mesmo espetáculo seria apresentado, houve um bizarro incidente. Alguém notou que um lugar – *um único e escasso lugar* – não estava ocupado. Tal irrelevância, é óbvio, não mereceria qualquer comentário. Mas a criatura, de olho rútilo e lábios trêmulos – como dizia o velho Nelson –, não contente com a verificação efetuada, postou-se no centro da arena e proferiu o seguinte vaticínio:

– O TEATRO ESTÁ EM CRISE!

Ninguém compreendeu o significado do retumbante brado, que a apoplética figura fez questão de repetir inúmeras vezes. Portanto, logo a arrastaram dali, pois ela estava retardando o início do espetáculo. Mas este acabou sendo cancelado. Segundo Heródoto, os atores ficaram tão impressionados e inseguros que solicitaram ao diretor uma reunião, que se estendeu por duas semanas, o que acabou determinando o cancelamento da temporada, prevista para durar exatamente este período de tempo.

Nunca se chegou a precisar a identidade da dispnéica figura. Estudiosos sempre se contentaram com a hipótese de que se tratava apenas de um(a) desequilibrado(a) em busca de seus 15 minutos de glória. Mas não temos a menor dúvida de

que era ela, a CRISE, que surgia intempestiva na noite subsequente ao nascimento do Teatro!

Vulneráveis

Com o correr dos séculos, a CRISE foi se fortalecendo, sempre de forma subreptícia e sob mil disfarces. Mas seu grande triunfo se deu no exato momento em que alguém teve a infeliz idéia de despersonalizá-la, convertendo-a em mera palavra. O bem-intencionado em questão julgou que, ao confinar a maldita nos parâmetros do conhecimento, seu poder destrutivo seria no mínimo reduzido, já que a humanidade se sente bem mais à vontade quando consegue ao menos nomear o que a aflige. Perfeito em termos teóricos, o raciocínio acabaria se revelando nefasto, pois era justamente o que a CRISE mais queria: que os homens tivessem a ilusão de que a haviam subjugado, pois isso os tornaria menos atentos e conseqüentemente muito mais vulneráveis.

Segundo o *Aurélio*, o famigerado verbete possui 13 significados básicos e alguns desdobramentos. Mas nenhuma das especificações do mestre nos parece satisfatória, posto que sempre atreladas a um complemento. Ex: crise de asma, crise financeira etc. Em vista disso, e ainda que rubros de modéstia, ousamos propor aos editores do monumental dicionário que façam constar, da próxima edição, o pouco que se segue, na certeza de que muita valia trará para aqueles que militam no teatro e em especial para os que, a exemplo de Eduardo Wotzik, deixaram-se contaminar pelo poderoso vírus.

Crise – figura mitológica, de sexo indefinido. Até o momento jamais retratada por qualquer artista, é possível que seja alta e muito magra, não estando afastada a hipótese de que padeça de complicações renais e exale um hálito de múmia. Por ser canastrona, fracassou num teste para integrar o coro na primeira tragédia levada à cena na Grécia Antiga e

foi expulsa do anfiteatro a vassouradas. Rancorosa, jurou dedicar toda a sua fracassada existência a maquirar contra o êxito da atividade que com toda a justiça a rejeitara. Entretanto, consciente de sua finitude e da eternidade do Teatro, contratou os serviços de uma bruxa solteirona e mal-amada que, em troca de favores impubicáveis, lhe peparou uma poção capaz de mantê-la viva para sempre. Mas o feitiço estará terminado quando os homens se convencerem de que o Teatro, por ser a arte do encontro, é um antídoto infalível contra todos os vírus oriundos da desesperança. Nesse momento, a CRISE desaparecerá na memória dos tempos, tão misteriosamente como surgiu.



Lionel Fischer é jornalista, crítico teatral do jornal *Tribuna da Imprensa* e da revista *Manchete* e professor de Improvisação no Tablado.

A SHELL NO TEATRO

JOÃO MADEIRA

Intimamente, eu detestava aquele produtor que odiava o teatro e especialmente as atrizes. Era incompreensível observar o produtor derramando ondas de impropérios contra as atrizes, os técnicos e todos com quem trabalhava. Inacreditável!

Eu, que sempre gostei de teatro, ficava intrigado por que o tal produtor era tão procurado, principalmente por importantes diretores e elencos de nível. Teria Nelson Rodrigues mais do que razão? Será que todo mundo gosta de apanhar?

Conheci esse produtor há mais de dez anos, quando a Shell começou a patrocinar o teatro, abrindo a sua temporada, nunca mais interrompida, com *Rei Lear*, de Shakespeare, no Rio de Janeiro, com Sérgio Britto liderando o elenco e a produção.

De lá até agora, com mais de 100 peças patrocinadas, comecei a entender melhor o produtor e posso até dar-lhe razão. Eu, que evitava encontrá-lo, hoje, se reencontrá-lo (não sei se ele ainda produz) não vou abraçá-lo, mas vou entendê-lo bem melhor. Em parte, ele não estava errado. Não pelo seu ódio às atrizes, deixe-me registrar, mas porque como bem observou, em memorável artigo, o ótimo autor e diretor Domingos Oliveira, o teatro é muito chato! Às vezes, melhor dizendo. Mesmo porque as pessoas que fazem teatro, via de regra, brigam muito, deliram, falam muito mal dos colegas, são desunidas e, além do mais, são mal-agraçadas no que tange aos seus patrocinadores.

Conversando com vários representantes de empresas que cuidam da área de patrocínio cultural, pude observar essa queixa generalizada. Neste quesito, faço justiça a Sérgio

Britto, Paulo Betti, José Wilker, Marieta Severo, Tônia Carrero, Natália Timberg, Christiane Jathay, Mauro Rasi e Moacyr Góes. São elegantes, sinceros, entendem bem a relação arte, produção e patrocinador. Sabem plantar, semear. E colhem bons frutos. Terminam seus espetáculos e deixam seus patrocinadores com vontade de vê-los de novo. Torço sempre pelo sucesso desses nomes tão exemplares. Deixo de mencionar, propositalmente, muitos outros que desconhecem grande parte das regras que regem as boas relações empresariais. Ou o teatro não é uma atividade econômica, que precisa valorizar as relação custo/benefício?

Mas este artigo não tem nada a ver com um ajuste de contas. Nada disso. Foi por isso que, na década de 70, larguei no meio o curso de teatro que fazia em Brasília, paralelamente ao curso de Comunicação, antes que fosse barbaramente vergastado por algum crítico de teatro.

O que eu quero, nessas linhas, ainda que lembrando da figura daquele produtor, é celebrar o teatro e dizer o quanto ele pode fazer pelo bem da platéia, pela arte em geral, e pela empresa patrocinadora.

Tirante o aspecto de ser chato (algumas vezes), o teatro é bom, bonito e quase barato. Por exemplo: com a grana de um bom filme, você, no mínimo, poderá patrocinar 10 peças de teatro. Claro que o teatro não exige o aparato tecnológico do cinema, mas isso é assunto para outra conversa. E o cinema brasileiro, de parabéns, renasce. Passa por um momento de intensa vitalidade.

E o teatro dá direito a ouvir a pulsação do ator, a emocionar-se com a sua interpretação, platéia e atores dividindo os sentimentos. E com um pouco de atrevimento podemos arriscar uma palavrinha de cumprimentos ao ator, à atriz, ao diretor, no camarim ou na porta de saída do teatro. É especial sentir a emoção de um artista agradecido.

Sim, são tantas as emoções, como diria aquele compositor, que corro o risco de ficar nostálgico e piegas. Vamos em frente.

Voltando à figura do patrocinador, cabe acrescentar que, além das 100 peças já patrocinadas, estamos no 10º ano do Prêmio Shell de Teatro, que contempla nove categorias do setor, no Rio e em São Paulo. Essa festa, realizada todos os anos, quando contratamos um diretor para dirigir um espetáculo único, só visto naquela noite, dá um retorno de mídia espontânea (jornal, revista e TV) equivalente a três vezes o valor do investimento no prêmio. Como qualquer premiação, há sempre uma dose de injustiça e os não premiados, às vezes, esculhambam o diretor do espetáculo e o patrocinador. Não faz mal. Faz parte de qualquer premiação. O certo é que cumprimos a função de sermos uma empresa que adora prestigiar o teatro brasileiro.

E o tal produtor, onde anda? Sei lá. Não vou revelar o nome dele. Mas, se encontrá-lo, agora vou virar-lhe o rosto. Escrever um pouquinho sobre o teatro é tão bom que renovo minhas emoções nessa arte tão intensa e tão antenada com o futuro.

Chega de conversa. Já estou atrasado. Preciso ir correndo ver o novo espetáculo do Moacyr Góes.

Tchau.



A IMPORTÂNCIA DO *MARKETING* NA CULTURA (*)

RICARDO BRITO

O Brasil é um país em desenvolvimento, localizado na América do Sul, com aproximadamente 200 milhões de habitantes, sendo que mais de 80% da população vive em menos de 20 cidades. As maiores, Rio de Janeiro e São Paulo, concentram cerca de 30 milhões de habitantes, e em cada uma temos, atualmente, 40 espetáculos profissionais sendo apresentados em temporada regular. A pluralidade de influência estrangeira nos possibilita uma diversidade cultural raramente encontrada em outro país.

Como a maioria dos países em desenvolvimento, possuímos graves dificuldades econômicas. São muito sérios os problemas nas áreas de educação e saúde, para onde são destinados, prioritariamente, os recursos governamentais. Assim, a Cultura está sempre relegada a um plano secundário.

Salvadora

De alguns anos para cá, o governo, sem destinar recursos suficientes para a Cultura, desenvolveu leis de incentivos fiscais visando facilitar o acesso da iniciativa privada no patrocínio de atividades culturais no Brasil. Essas leis começaram a ser criadas como uma ação "salvadora" para o carente

segmento cultural, e podem ser analisadas sob dois aspectos: o político e o econômico. O primeiro visa inibir a pressão da classe intelectual e artística, cada vez maior, por subvenção à Cultura; já o segundo objetiva criar estímulos para que o segmento cultural tenha vida própria, subvencionado por sua ação mercadológica (patrocinadores e público em geral).

Com essas leis os políticos ganharam a simpatia de intelectuais, artistas e, conseqüentemente, da opinião pública, chegando ao ponto de emprestarem seus nomes a essas leis.

Inicialmente, logo quando é lançada uma lei de incentivo fiscal, todos os produtores culturais e artistas passam a se especializar, a fazer treinamento para adquirir conhecimento sobre de que forma a lei poderá beneficiar as empresas para que elas se sintam atraídas a investir em cultura. Assim, esses produtores culturais passam a direcionar suas atenções para a lei de incentivo fiscal, esquecendo-se de estabelecer uma relação efetiva entre o produto cultural e a imagem da empresa ou seus produtos.

Despreparo

As empresas que não se relacionam com o mercado cultural buscando benefícios para a sua imagem ou seus produtos, visando apenas o benefício fiscal, normalmente conquistam mais problemas do que benefícios.

Um exemplo: quando uma marca aparece patrocinando a cultura, transforma-se imediatamente em um patrocinador potencial para toda a atividade cultural, provocando uma demanda em busca de novos patrocínios. Não tendo essa marca um programa de atividades bem definido, corre o risco de ter um prejuízo significativo de imagem, por não estar preparada para receber e responder a esta demanda.

Então, o que nós entendemos hoje é que uma lei de incentivo deve funcionar como uma atividade de promoção dentro da área de *marketing*.

(*) Palestra realizada no Fórum Internacional da Bienal de Teatro Jovem/ Lyon, junho de 97.

Sapato

Em que situação fazemos uma promoção?

– Quando temos uma concorrência muito grande e por isso precisamos diferenciar nosso preço ou qualidade.

– Quando não conseguimos dar vazão a um produto encalhado e fazemos uma liquidação de preço para incentivar sua venda.

Não se compra um sapato número 44 só porque está em liquidação. Quem compra e não calça 44 se arrepende, porque, por mais barato que seja, o sapato não tem utilidade. É o que pode acontecer com uma empresa que patrocina apenas o incentivo fiscal.

Transformar a relação das empresas com a cultura numa relação estável, com um programa de patrocínio adequado às necessidades de todas as partes envolvidas, esse é o papel do *Marketing Cultural* no mundo moderno.

Projeto

No Brasil, nossa empresa, Brito Produções, especializada em *Marketing Cultural*, vem desenvolvendo há dez anos o Projeto Coca-Cola de Teatro Jovem.

Sem objetivo de incentivo fiscal, esse projeto visa unicamente uma melhor participação da Coca-Cola junto à comunidade onde atua, já tendo viabilizado mais de 100 espetáculos, dois seminários, festivais, *workshops* e dez eventos de premiação beneficiando profissionais com prêmios em dinheiro, prestígio, divulgação e mídia.

Durante o desenvolvimento do Projeto Coca-Cola de Teatro Jovem, notamos que ele existe e é forte porque atende a todos os segmentos interessados: imprensa, artistas, teatro, jovens, Coca-Cola, sociedade, país. Enquanto estiver atento e atendendo a todos esses segmentos, ele vai existir e prosperar.

Essa é a principal atividade do *marketing cultural*: proporcionar que as ações necessárias sejam realizadas para que o mercado aconteça.

Atração

A palavra *Marketing* significa estar acontecendo no mercado e *marketing cultural* pressupõe acontecer no mercado cultural. Fazer o produto cultural chegar ao público, à imprensa, ao veículo de comunicação e ao patrocinador. Torná-lo, enfim, um negócio atraente para todas as partes envolvidas.

Portanto, podemos concluir que a atividade do *marketing* não deixa de ser uma ciência humana, e sua constante evolução nos parece fundamental para o desenvolvimento da atividade cultural e, principalmente, no nosso caso, do teatro direcionado para o público jovem.

Ricardo Brito é gerente de *Marketing* e promotor do Projeto Coca-Cola de Teatro Jovem.

QUAL É O LUGAR DO TEATRO?

RICARDO KOSOVSKI

De que modo podemos equacionar os relacionamentos do teatro com determinados ramos sociais? Vivemos a afirmação de uma cultura preponderantemente ligada à imagem; como situar o teatro, que tem em um de seus centros constitutivos a palavra, forma comunicacional em desprestígio? Qual o espaço de representatividade cultural e artística que este meio ocupa na contemporaneidade? Será que o advento de formas comunicacionais tecnologicamente mais evoluídas contribuiu para o enfraquecimento do teatro como forma de expressão? Que tipo de cumplicidade serviria à arte dramática em termos de uma parceria com a televisão e o cinema? Como as artes cênicas sobreviverão aos desafios das novas linguagens que surgem? O que o teatro pode realizar mais eficazmente que os outros meios de comunicação?

Partimos de indagações para questionar o instante presente e propor não especificamente alternativas, mas sim a possibilidade de refletir um pouco acerca daquilo que designamos como teatro.

Ruptura

Aqueles que falam continuamente em crise do teatro esquecem-se que crise é ponto de ruptura de uma falsa estabilidade. Crise pressupõe que alguma modificação vai operar-se no *status quo*. Crise é, portanto, fonte de movimento. O que se passou com o teatro? Baixou o público? Este diminuiu por motivos diversos, que vão desde a criação de

novos hábitos até o desenvolvimento do senso crítico para selecionar espetáculos que correspondam a seus anseios.

Não cremos que o teatro esteja perdendo terreno em relação às outras artes. O público não abandona o teatro por preferir outras formas de espetáculo. A tela gigantesca do cinema ou a pequena tela da TV não substituem a sugestão da cena. Mas o público exige do teatro muito mais do que antes, na medida em que seu gosto transformou-se justamente através das experiências do cinema e da televisão. Que o profissional de teatro pense acima de tudo no espectador, pois é à platéia que ele serve. Captar as demandas do presente, eis a questão.

É preciso reconhecer a situação existente e reivindicar para o teatro aquilo que outros veículos de comunicação não podem oferecer. O estrito realismo contemporâneo, por exemplo, é mais bem servido pelo cinema; mas nem este nem a televisão são capazes de realizar, tão satisfatoriamente quanto o palco, uma farsa de estilo; ou a economia dramática que o teatro, por sua própria convenção, pode criar, abrindo mão da ambientação fotográfica. Parece-nos que a expressão daquilo que é essencialmente teatral insere as artes cênicas em um contexto de posturas críticas relevantes para a sociedade.

Vigia

Hoje em dia, a televisão instalou-se no centro de nossa intimidade como um olho que vigia, informa, promete. Este olho atrai com seu poder hipnótico, e ao mesmo tempo cria a ilusão de respeitar a liberdade e a integridade. Basta um movimento suave, uma leve pressão no comutador e o olho fecha sua pálpebra. De que regiões emerge esse retângulo fosforescente tão poderoso que nos fascina? Será a televisão

apenas um aparelho eletrodoméstico indispensável ao conforto de civilizados, dócil ao comando, apto a povoar nosso universo de imagens, aventuras, fantasias e notícias? Sim; também. Mas sem dúvida a televisão ocupa um espaço criado em parte por ela mesma, pela necessidade de consagrar todo um sistema sociocultural. A televisão modificou hábitos, criando uma nova sociologia do gosto. E é a partir desta que o teatro deve repensar-se enquanto meio de comunicação e arte, buscando encontrar sua especificidade e, conseqüentemente, seu lugar.

A nosso ver, com toda a imparcialidade que cabe a uma reflexão desta ordem, o teatro é um veículo sofisticadíssimo, exatamente por sua funcionalidade, simplicidade e utilidade como instrumento social, político e psicológico. O renomado encenador inglês Peter Brook, em seu livro *O Ponto de Mudança*, afirma que Deus criou o teatro exatamente no instante em que tudo estava perfeito na Terra, mas algo faltava: "A possibilidade da realidade imitar-se a si mesma".⁽¹⁾

Espelho

Esse mecanismo é extraordinariamente requintado, quando pensamos no significado das coisas e em tudo aquilo que o homem-criador faz para aperfeiçoar a sua existência, com o fim de obter maior consciência e bem-estar. É possível compreender esta arte milenar como algo que se inscreve no rol das criações mais indispensáveis à humanidade: a recriação, a celebração do instante, o espelho. É a possibilidade sofisticada de produção de pensamento de uma forma rigorosamente particular.

Poder-se-ia supor que qualquer outra expressão artística, ou até mesmo outros meios de registro de imagem (televisão, vídeo, cinema, fotografia, memória), poderiam cumprir essa função de ressignificação da natureza com a mesma potência que o teatro empreende. Engano dos que assim pensam: sua força é única no âmbito de transmitir ao ser humano aquilo que lhe é primordial, e o maior prazer que pode conferir é o de fazer pensar e sentir.

O teatro pode contribuir para a modernização do aparelho conceitual do homem e para a amplificação de sua capacidade de raciocínio; desta forma, instrumentaliza-o mais eficazmente para que depure a própria tecnologia, que se aperfeiçoa a cada dia.

Dialética

Começemos pela faculdade de raciocínio dialético, sem a qual não é possível compreender o mundo em seus processos e transformações. As mudanças que se operam decorrem das contradições que lhe são inerentes. É possível mostrá-las no teatro? Isso não é só possível, como é necessário. O conflito é a essencialidade do teatro, como o é também da dialética. Mostrar a luta dos contrários e sua tendência à unidade, de onde decorrem as contradições e nascem as oposições, eis uma tarefa apaixonante para o teatro contemporâneo, que assim tem a oportunidade de tornar-se uma 'Escola da Dialética'.

Outra particularidade é a possibilidade de expressar o imaginário dentro deste campo dialético. Também pode tornar-se 'Escola de Imaginação', capaz de estimular a sensibilidade estética e social, de recuar ou avançar os limites da compreensão e de associação de idéias.

(1) Brook, Peter. *Ponto de Mudança*, trad. Antonio Mercado e Elena Gaidano, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1994.

Imaginação

Pensando nas possibilidades estilísticas, enquanto que os teatros naturalista e ilusionista encontram fortes concorrentes no cinema e na televisão, sendo inclusive absorvidos por eles, e especulando-se sobre o teatro do futuro, poder-se-ia pensar numa cena aberta à total liberdade de imaginação, aglutinando a relação palco/platéia. O teatro de amanhã deverá responder às questões essenciais de seu tempo. Buscará a sabedoria acoplada à paixão. Quem sabe, um teatro filosófico que nos sugira formas de viver e pensar com o intuito de compreendermos o mundo, encontrando nosso lugar?

Arte do efêmero que, tal qual a vida, nasce, morre e ressurge a cada instante.

O ciclo da representação teatral se completa em sua última instância no espectador concreto, sem o qual o ato não acontece; esta é uma característica específica que diferencia este veículo/arte dos demais.

Impasse

O impasse atual do teatro talvez reflita o próprio impasse do homem diante da existência. Pode-se dizer que toda a época tem o teatro que merece; portanto, se as dificuldades inspiram uma constante transposição de obstáculos, de forma alguma elas destroem nossa confiança no futuro. Não se pode perder determinadas certezas, a não ser que se perca definitivamente a crença no pensamento e na sociedade. O destino do teatro está ligado ao destino da civilização.

Finalizando, gostaríamos de reiterar que o teatro, assim como o homem, é algo condenado à imperfeição. Giovanni Pico della Mirandola⁽²⁾, filósofo italiano morto em 17 de

novembro de 1494, afirmava que precisamente por ser “im-perfeito”, o ser humano tem uma grande vantagem sobre os anjos, que são “perfeitos”: poder se aperfeiçoar sempre, infinitamente...

(2) Autor citado por Leandro Konder no artigo “Há 500 anos, uma morte”, publicado no *Jornal O Globo* de 31/10/94, p.17.

O TEATRO ACABOU

EDUARDO WOTZIK

Em 10 de dezembro de 1998. O teatro acabou, e não é por falta de verbas, de incentivos, de mídia, de qualidade dos espetáculos, e todos aqueles itens que cansamos de enumerar durante anos e anos, para justificar sua crise, mas porque não há mais interesse. Simplesmente. Porque não há mais interesse. Acabou. O poder da falta de educação adequada e de nível mínimo foi massacrante. A falta de uma educação voltada para valores humanos finalmente veio refletir-se no total desinteresse da população pelas salas de espetáculos.

Fui semana passada assistir a uma peça, tinha dois pagantes. No dia seguinte, outra – não teve espetáculo. Então voltei para casa e, sem saber o que fazer, sentei e chorei. Chorei o constrangimento da bilheteira que, com o olhar baixo, me disse sem jeito: Eduardo, volta domingo que talvez tenha.

Em 09 de dezembro de 1998. Há dois teatros funcionando. Dois públicos pagantes, 20 pessoas que foram dar uma força, e 16 que arrumaram convite com alguém que ganhou de alguém. Ninguém se interessa mais pelo teatro, a não ser quem o faz – e são poucos – e aqueles que vão de graça – porque são amigos ou parentes, ou porque é de graça, e se é de graça...

O que será que aconteceu tão de repente? Inesperadamente? A primeira imagem que vi de nosso presidente, logo depois de eleito, foi visitando um museu em Moscou. Fiquei aliviado, já que a primeira do anterior tinha sido andando de *jet-ski*. Pensei que finalmente tinha chegado à presidência um homem culto, formado, e por isso preocupado com seu des-

envolvimento espiritual e dos seus. E se os “seus” somos nós, o povo brasileiro, então teríamos um governo que finalmente compreenderia o valor da educação.

Pois bem, assim não foi, e o fato é que hoje, 10 de dezembro de 1998, os teatros abriram suas portas e ninguém entrou.

Eduardo Wotzik é diretor de teatro.

ENTREVISTA – FLÁVIO MARINHO

‘QUERO MORRER FAZENDO TEATRO’

Durante 13 anos, ele foi pedra. De 87 para cá, virou vidraça.

Mas adorou a mudança. Tanto que não mostra nenhuma saudade do tempo em que exerceu a crítica teatral no jornal O Globo.

Autor, diretor e produtor, Flávio Marinho faz uma reflexão sobre a cena carioca em entrevista concedida a Isabella Secchin, em 1995.

Isabella Secchin – O que você acha do teatro como veículo de comunicação?

Flávio Marinho – Acho que é um dos veículos mais intensos de comunicação, porque é uma manifestação artística que se dá corpo a corpo. A relação palco-platéia é das mais fortes que existe. Então, o teatro é muito eficaz quando se tem uma mensagem a transmitir. Quando bem executado, te marca profundamente. Atinge o coração, a mente, tudo. É muito violento. Tenho lembranças de espetáculos que vi na infância e no início da adolescência que foram experiências mais intensas do que quaisquer outras. Na primeira vez que fui ao teatro, assisti *My fair lady*, com Bibi Ferreira: quase fiquei doido, tinha nove anos de idade. Eu pirei! Os cenários começaram a girar. Depois disso não parei mais de pensar em teatro.

Isabella – Como você vê a responsabilidade política no teatro?

Flávio – É enorme, porque é uma manifestação artística que lida com idéias, com transformações, transmite visões de mundo. Toda peça, por mais entretenimento que seja, é uma

tomada de posição política. Mas não necessariamente no sentido partidário.

Isabella – Qual sua opinião sobre o teatro de entretenimento?

Flávio – Em Londres, Nova York, há uma convivência entre todos os tipos de teatro. Desde o mais experimental até o mais careta. O teatro tem que ser aberto a todos os gêneros e tendências. Isso faz com que ele atinja um grande número de pessoas. Agora, é claro que há o bom e o mau teatro de entretenimento.

Isabella – Teatro é veículo de elite ou de massa?

Flávio – Se você faz uma montagem com muita fumaça, cortina de filó, música de Phillip Glass, todo mundo vestido de preto, com um autor alemão, é claro que o teatro se torna aí um veículo para uma elite intelectualizada. Por outro lado, se você pega uma Derci Gonçalves e joga numa praça, o público-alvo é outro. Daí o fascínio do teatro, sua enorme riqueza.

Isabella – A televisão é uma inimiga ou possível aliada do teatro?

Flávio – No momento, a TV é uma inimiga. Porque exerce uma péssima influência sobre o teatro, em todos os sentidos. As pessoas estão se comportando nos teatros como se estivessem em suas casas, com o controle remoto nas mãos. Elas falam em voz alta, fazem comentários na cara do ator. E também parecem esperar um tipo de representação igual ao naturalismo televisivo. Por outro lado, a TV pode ser uma aliada maravilhosa. Eu descobri o teatro, antes de ver Bibi ao vivo, através do Teatro Imperatriz das Sedas, o Teatrinho Trol, o Grande Teatro Tupi, exibidos na TV. E que contavam com a participação de alguns dos maiores atores do país, como Fernanda Montenegro e Ítalo Rossi. Comecei a gostar de teatro bem pequeno porque o via na televisão.

Isabella – O que você acha dessa obrigatoriedade de se montar espetáculos com pessoas famosas da TV?

Flávio – Acho que esta é uma obrigatoriedade entre aspas. Estou vindo de uma experiência musical que escrevi, produzi e dirigi (*Os sete brotinhos*) e que só tinha gente de teatro. O espetáculo ficou um ano e cinco meses em cartaz, com 250 representações, 70 mil espectadores e ainda vai excursionar. Veja bem: o público de teatro não é o público de televisão. A não ser que você tenha jovens na platéia e um jovem no elenco. Exemplo: Maurício Mattar, Fábio Assumpção. Mas se você disser: Ah! é porque tem uma atriz da novela das seis, não. Isso não quer dizer rigorosamente nada. Nós temos um público de teatro avaliado em torno de 100 mil pessoas que não têm esse vínculo com a TV. Na verdade, o espetáculo tem que ser bom. Aí o boca a boca funciona. Um exemplo: um espetáculo lindo na Casa da Gávea, “Aonde está você agora” – um sucesso enorme, que aconteceu muito antes do André Gonçalves ter entrado para a novela da Globo. Mas é claro que ter um “global” no elenco não faz mal a ninguém...

Isabella – Como você compara o teatro de rua com o teatro tradicional?

Flávio – Por sua própria natureza, o teatro de rua é mais comunicativo, mas tudo depende da qualidade. Já vi espetáculos de rua insuportáveis, dispersivos, você começa a olhar para o céu, para a lua e se esquece completamente do que está acontecendo com a representação.

Já o teatro “entre quatro paredes”, pelo fato de você ser obrigado a olhar para a frente, tem menos elementos dispersivos e ajuda a concentração. Acho o teatro de rua mais um evento e sua eficácia depende muito da correta exploração dos elementos à disposição, como uma árvore ou uma estátua. E tem coisas que funcionam muito mais na rua, como o *Romeu e Julieta*, do Gabriel Vilella: aquela carroça parada na rua era

o maior barato; já no palco do Carlos Gomes ficava meio perdida, sem graça.

Isabella – Você acha possível montar um espetáculo sem verba?

Flávio – Possível é, mas acho difícil. Para encenar *Os sete brotinhos* eu só tinha conseguido seis mil dólares na Company. O resto coloquei do meu bolso. Foi uma loucura, mas deu retorno. Mas eu não recomendo, pois sem uma grana disponível você não pode colocar anúncio e fazer outras divulgações que sempre custam dinheiro.

Isabella – E o *merchandising* no teatro?

Flávio – Se não for uma coisa agressiva, não tenho nada contra. Uma vez assisti a uma montagem, se não me engano, de *Rosa tatuada* e no muro da casa aparecia estampado o nome de uma companhia aérea. Não tinha nada a ver. Agora, se um personagem tem sede e bebe uma coca-cola, não tem nada demais.

Isabella – Qual a função do teatro na nossa sociedade?

Flávio – São várias: entretenimento, reflexão, estimular uma postura crítica, quem sabe possibilitar algum tipo de transformação.

Isabella – O teatro seria mesmo capaz de modificar ou criar novos comportamentos?

Flávio – Na época da Dulcina, as mulheres copiavam seus vestidos. Agora, com tantos veículos em atividade – cinema, televisão, TV a cabo etc. – a força do teatro sem dúvida diminuiu. Nos anos 70, o chamado Teatro Político ajudou muita gente a se posicionar, da mesma forma que o Asdrúbal ditou uma série de comportamentos para os jovens. Atualmente, acho que o barco teatral está meio à deriva – no sentido de influenciar efetivamente as pessoas, bem entendido.

Isabella – O teatro no Brasil vive ou sobrevive?

Flávio – Sobrevive! É uma luta realmente heróica. Porque tudo é muito difícil: descolar patrocínio, fechar um elenco, conseguir divulgação. Mas eu quero morrer fazendo teatro. Depois que larguei a crítica, há oito anos, e passei de pedra a vidraça, descobri que o teatro é o lugar no mundo onde eu me sinto mais feliz. Sou otimista e tenho esperança de que as coisas possam sempre melhorar.



VENDO PELOS OLHOS DA PALAVRA

GITTA HONEGGER

...Como se todas as pessoas em todos os lugares do mundo, dia após dia, sempre tivessem sua missão pictórica: a missão de ser a figura de um quadro: a mulher “passa pela estação de trem, ao longo de uma poça que recolhe a chuva, como a dona de casa a caminho do mercado”, e bem mais adiante, alguém passa como “o homem com o guarda-chuva”; assim, oferecendo as figuras de si mesmos, eles ajudam um ao outro (a mim, pelo menos)...

– Peter Handke: *Fantasies of Repetition*, 1983

O trabalho teatral mais recente de Peter Handke, *The Hour We Knew Nothing of Each Other*, é uma peça sem palavras. Passa-se em uma praça, inspirada na *piazza* de uma pequena cidade perto de Trieste. Handke passara lá uma tarde inteira observando o movimento; cada transeunte sugeria o fragmento de uma história que só ganha forma no contexto de todos os momentos, anteriores e posteriores, presenciados pelo espectador, que, por sua vez, faz suas próprias associações. A uma certa hora, sai um caixão de um dos edifícios. E a vida continua como se nada tivesse acontecido. Porém, aqueles que viessem mais tarde, observariam o constante movimento da praça com olhos diferentes daqueles que viram o caixão. Em uma entrevista, Handke falou sobre a peça como sendo “uma obra onírica”:

“Sobre o que se poderia vivenciar em uma praça além dos fenômenos naturais que lá já estão, e o que se registra em termos de fantasia, mito, memória. Senta-se, observa-se, e quanto mais se observa, maior a quantidade de figuras que

emerge do (próprio) passado, complementando as figuras que por lá passam. Experiências pessoais também invadem a praça. Pessoas imaginadas participam. As estações mudam. A infância retorna. Pessoas sumidas há talvez quarenta anos são lembradas e surgem como visões. Acorda-se, então; o sonho acaba...”

É o talento de Handke – e o grande desafio para o diretor da peça – que mantém as figuras no palco suficientemente abertas para o espectador fazer suas próprias associações, permitindo-lhe reagir às “figuras” de acordo com sua experiência. As histórias propostas no palco podem ser infinitamente variadas e desdobradas pela imaginação de cada espectador. Uma peça sem palavras acaba se tornando inteiramente sobre a linguagem – suas possibilidades possuídas e liberadas pela imagem.

Investigações

Onipresente na peça, apesar de não mencionado nem insinuado, está o espírito desafiador de uma personalidade que foi crucial para a dramaturgia inovadora de Handke: Ludwig Wittgenstein. As primeiras peças de Handke, especialmente *Offending the Public* (1966), *Kasper* (1968) e *The Ride Across Lake Constance* (1970), podem ser vistas como modelos dramáticos das investigações de Wittgenstein sobre armadilhas e erros do discurso e da gramática. A evolução posterior de Handke também parece corresponder à de Wittgenstein: da construção de um modelo bastante didático que expõe o abuso da linguagem a um despretençioso senso de admiração pela sua natureza, possibilidades e até existência; da famosa máxima em *Tractatus Logicus Philosophicus* – “Quando não se pode falar, deve-se silenciar” – à observação comovente no discurso sobre a ética, duas décadas depois: “Sinto-me tentado a dizer que a verdadeira expressão, dentro da linguagem, para a perplexidade frente à existência do mundo, é a existência da própria linguagem”.

Um silêncio que delineava com intransigência as limitações da linguagem torna-se o silêncio ressonante da praça, que gera a linguagem naqueles que olham e vêem.

Retorno

A mudança de Handke do ceticismo de suas primeiras peças para o senso de admiração que permeia seu trabalho mais recente coincide com seu retorno à Áustria depois de muitos anos de viagens, tendo inclusive vivido no exterior. Mudou-se de Paris para Salzburgo com sua filha Amina, para que ela pudesse freqüentar uma escola em ambiente de sua própria língua. Lá ficaram de 1979 a 1988. Seu retorno está refletido na tetralogia *Slow Homecoming*, consistindo do poema dramático *The Long Way Round* (1982) e de três textos em prosa: *Slow Homecoming* (1979), que segue um geólogo austríaco, trabalhando no Alasca, no seu deslocamento gradual em direção à terra natal, um processo de separação interna da vasta paisagem do norte que acaba levando-o, em um vôo noturno, de volta para a Áustria; *The Lesson of St. Victore* (1980), uma intensa meditação sobre a paisagem das pinturas de Cézanne, que remete o autor diretamente à paisagem de Salzburgo; e finalmente *Child* (1981), que descreve como as lições aprendidas como pai apressaram sua decisão de retornar à Áustria. Em *The Long Way Round*, um homem bem-sucedido volta à sua cidade natal no sul da Áustria (onde Handke nasceu) depois de muitos anos no exterior.

A peça não é somente sobre o regresso ao lar, é o retorno de Handke à linguagem do teatro. Ele não havia escrito uma peça desde *They are Dying Out*. Após quase uma década, Handke tentava agora localizar a origem resgatando seus ancestrais literários: os gregos e a reinvenção poética de Hölderlin do poder e magnitude do modelo grego. Suas

personagens nativas, trabalhadores simples, equilibram com dignidade as exigências da sobrevivência moderna com a manutenção de uma conexão com a sabedoria dos seus ancestrais. Nas suas falas longas e cerimoniosas, Handke procura restaurar a grandeza teatral de Ésquilo e o poder visual de Homero.

Conto de fadas

Em seu trabalho seguinte para o teatro, *Play of Questions*, Handke ainda explora a dramaturgia de jogo experimentada nas primeiras peças. Um grupo de pessoas reunido aleatoriamente empreende uma *Viagem para Terra Sonora* (*Journey Into the Sonorous Land*, subtítulo da peça) – uma hinterlândia de conto de fadas onde chegam através da liberação de jogos e da capacidade infantil de fazer “perguntas certas”. Wittgenstein, com suas explorações mais recentes dos jogos de linguagem em *Investigações Filosóficas*, parece ser novamente a sua fonte de inspiração. Os participantes são personagens típicas da companhia teatral: um casal de camponeses idosos; outro de jovens namorados, ambos atores; e Parzival, uma personagem de Kaspar, nu e acorrentado, que brada banalidades e chavões desconexos, temeroso das outras personagens enquanto transmissoras do tipo de linguagem comercial e controladora que o aprisionou.

Por serem esses textos teatrais poucos e raros, eles se sobressaem como uma placa indicadora dos principais desvios nos outros textos de Handke desse período. Esses o distanciam cada vez mais da história e das personagens em virtude de sua tentativa de restaurar o poder sagrado e original que a linguagem tem de nomear. “A imaginação poética mais bela seria aquela que não mais cria imagens, ritmos, jogos de palavras ou histórias, mas aquela na qual a própria linguagem ganhe vida e torne as coisas mais nomeáveis”, escreve Handke em *A História do Lápis*.

Assassinato

Andreas Loser, o narrador do romance *Across* (1983), é um professor secundário de línguas clássicas e, assim como Handke, um andarilho inveterado, dando longas caminhadas dos subúrbios modernos de Salzburgo até a histórica Moechensberg. A paisagem cerca o narrador em fotografias bem distintas que tremeluzem com sua longa história, do tempo presente ao geológico. Durante uma de suas caminhadas ele se depara com um homem espalhando suásticas pelas árvores e acaba matando-o com uma pedra. Apesar de se tratar claramente de um assassinato, a peça é um texto sobre o ato de ver. Ela introduz de maneira mais resumida a *raison d'être* de todos os textos subsequentes do austríaco; e remete diretamente ao *theatron*, um lugar para olhar/ver, de *The Hour We Knew Nothing of Each Other*, que lança ao público o desafio de participar do ato imaginativo de ver. Através do verbo grego para *ver*, Loser depreende um dom talvez só presente no povo da Grécia Antiga.

"Como posso descrever precisamente a noção que não tenho? Talvez somente o grego tenha um verbo que expresse a fusão da percepção com a imaginação (que é essencial). Na superfície, este verbo significa somente 'notar'; mas carrega tonalidades de 'branco', 'claro', 'esplendor', 'brilho', 'vislumbre'. Dentro de mim havia um desejo claro por esse esplendor que é mais do que qualquer tipo de visão. Sempre vou desejar esta modalidade do ato de ver, que em grego é chamado de leuketîn".

Perversão

Se os textos de Handke expuseram os perigos e ilusórios padrões discursivos induzidos pelos treinamentos educacionais e pela mídia, a língua alemã continua a ser sacudida pela perversão através da retórica nazista, que ainda deixa seus sinais mutiladores por toda a parte. O caminho de Loser, seu

repentino e inevitável confronto com o instinto homicida, conduz à esfera da tragédia grega. Como *doublé* do ator – e do leitor – ele leva suas testemunhas a readquirirem a linguagem através do dom de ver: as figuras no mundo à nossa volta, que sempre desfrutaram das palavras, e, vice-versa, as palavras contidas em cada figura.

Neste período, Handke também tinha sua atenção voltada a traduções como uma maneira de expandir a capacidade humana de vivenciar e nomear o mundo. Leitor apaixonado de textos gregos, traduziu *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo; assim como *The Moviegoer*, de Walker Percy; um romance de seu tradutor para o francês, George-Arthur Goldschmidt, *Le Miror Quotidien*; e obras em esloveno, a primeira língua de sua mãe.

Sobrevivente

No seu romance *Repetition* (1986), o narrador austríaco viaja para a Eslovênia com o intuito de rastrear o paradeiro do irmão, que, como o tio esloveno de Handke, estivera desaparecido na II Guerra Mundial. Ele leva consigo um dicionário esloveno deixado pelo irmão. Na viagem descobre os costumes de seu povo ancestral: camponeses e fazendeiros das áridas montanhas Karst. Seu vocabulário, idiomas, história e origem. A língua se torna a celebração do sobrevivente. No processo dessas descobertas, o narrador se torna um escritor.

Talvez não seja mais possível assegurar a continuidade através de novos épicos heróicos. Isso pode vir a ser alcançado dando extrema atenção às ricas ressonâncias das palavras e de seu uso idiomático: elas contam a história da comunidade, sua percepção de si mesma através de gerações profundamente enraizadas na sua paisagem nativa.

A palavra eslovena para um aldeão idiota é "aquele que abana o vento ao caminhar". O mesmo termo se aplica a uma

pessoa arrogante; em termos mais práticos, abanar o vento ao caminhar é uma habilidade necessária no calor seco das montanhas Karst. A expressão penetrou em *The Hour We Knew Nothing of Each Other*.

Desafio

O seu texto em prosa mais recente, *Essay About a Day That Worked* é uma clara tentativa de descrever o tipo de dia em que se vive inteiramente no presente, em contato com os fenômenos mais simples e triviais. Para o autor, isso também significa estar completamente aberto a palavras, ou seja, ser capaz de recebê-las dos quadros pelos quais o mundo se oferece (segundo Wittgenstein); porém, o que ele percebe são essencialmente suas próprias palavras, que, para começar, o fizeram *ver*. As fronteiras entre seu mundo interior e exterior se unem naquilo que Handke, sob o título de uma peça bem anterior, chamou de *O mundo interior do mundo exterior do mundo interior*. Quando isso acontece, o indivíduo e o mundo se tornam uma coisa só, que constitui *um dia que dá certo*. O desafio é “olhar e continuar olhando adiante com os olhos da palavra cabível”, e transmitir para o leitor não somente a figura, mas a dinâmica do ato de *ver*. A leitura, portanto, se torna uma outra maneira de olhar, enxergar. Ao ver a figura contida nas palavras, o leitor conseguirá reconstruir as figuras com suas próprias palavras e a história será sua.

Freqüentemente palavras estrangeiras causam uma *sacudidela*, um dos seus termos favoritos que reaparece em quase todos os seus textos mais recentes, que abre os olhos do leitor. Em *The Afternoon of a Writer*, o narrador se lembra que em francês, a língua de sua companheira, “agora” significa literalmente “de mãos dadas”. E graças às cartas de St. Paul ele percebe que a palavra grega para “momento” literalmente é “o lançar do olho”. Através também de St. Paul descobre que “ler” quer dizer “perceber para cima”, um

“reconhecimento para cima”. O narrador menciona de passagem que está se dedicando a um ensaio sobre tradução. De certo modo, o livro inteiro é sobre tradução, assim como todos os seus textos são atos de traduzir, de achar o *Urtext*, como denomina Handke em uma outra ocasião: o texto original que já existe e sempre existiu.

Estrondo

Emergindo do silêncio de *The hour...* há figuras trazidas constantemente do *Urtext* não dito de muitas épocas e culturas. Esse *Urtext* pode ser sentido no aparecimento periódico de um misterioso estrondo envolvendo o palco, como árvores ao vento que um dia carregaram as vozes do oráculo. Nesse silêncio que, de fato, pode ser *ouvido* como o silêncio do deserto, o espectador se vê subitamente ouvindo suas próprias palavras respondendo ao que vê. Fica espantado com a forma clara com que tais palavras ressoam nele, criando suas histórias a partir de diversos fragmentos de possíveis histórias propostas no palco. Portanto, o evento do palco se torna uma continuação da experiência inicial que o inspirou, e não sua duplicação. O teatro de Handke baseia-se em “devolver o dom”, por assim dizer, aos seus espectadores: o dom das palavras, não como algo adquirido no meio, mas como o poder inerente a todos nós de nomear, o qual se manifesta no aprendizado de olhar e *ver*.

E o espectador se lembra, de repente, que o termo para “ator” em sua língua nativa é *schauspieler*, alguém que “atua para ser olhado”. O termo para “espectador” é *zuschauer*, uma palavra muito mais ativa do que “espectador” ou “assistente”; *zu* indica um movimento em direção a, subentendendo participação no que está sendo visto. O *place of action*, do inglês, (*lugar de ação*), em alemão se torna *place of seeing* (*lugar de ver*), um *schauplatz* (as diferenças dramáticas – e culturais – entre o teatro de língua alemã e o de língua inglesa

vem à tona nesta sutil diferença). Além disso, a palavra alemã para “praça” é *platz*, “lugar”. Para o freqüentador do *café* ao ar livre contemplando a *piazza*, já passou a ser um *schauplatz*, um lugar para ver. A transferência para o teatro não causa distorção das realidades; elas estão contidas nas mesmas palavras. Todas as possibilidades e limitações de qualquer ato imaginativo – neste caso um texto para o teatro – já estão expostas na linguagem. O “mundo interior” (imaginativo) do *theatron* – o espaço teatral e sua função original de apresentação – se mescla com o “mundo exterior” do *lugar* da ação e sua função apresentada pela obra. Quando Handke chama este trabalho de um *schauspiel*, quer dizer literalmente isso. É um lugar para olhar e ver: o que o *lugar* apresenta.

Teatralidade

A maioria das figuras que entram nesse lugar são apresentadas como *Einer als*, literalmente “um como”. A ênfase na teatralidade da empreitada (sempre há o ator que entra “como” alguém que não ele mesmo) é óbvia. Mas Handke é muito mais coerente e rigoroso em sua honestidade do que isso. A expressão também contém a experiência original de ver um estranho passando por uma praça, e concebê-lo e imaginá-lo *como* uma certa pessoa. Ao mesmo tempo, põe-se em questão as possibilidades de autenticação, percepção e qualquer tentativa de caracterização autoritária. As únicas personagens que são diretamente apresentadas são aquelas identificadas simplesmente por suas atividades. Nenhuma outra suposição é feita sobre quem possam ser.

Uma expressão usada com freqüência no texto é *im Ansatz* (que não tem nenhum equivalente em inglês): significa “apenas como um início”, não definido, não completamente percorrido. Ela aponta para a tarefa mais difícil do diretor, que deve apresentar as personagens como as *personae* descritas no texto e também deixá-las em aberto o suficiente para que

o espectador possa *ver como*. O tradutor de Handke para o francês ressaltou que seus textos em prosa mais recentes lidavam com a percepção. Não é de se estranhar a sua volta ao teatro, um meio pelo qual o processo de percepção pode ser examinado fisicamente. Seu talento como dramaturgo sempre se manifestou na sua concepção e uso do palco como um modelo que torna *visível*. Suas peças, como todos os seus textos, não são sobre algo acima ou além delas: elas *são*; segundo a concepção wittgensteiniana são “quadros”; tudo aquilo contido no quadro se mostra e se revela através dele, que não pode falar de si mesmo na linguagem que o constitui. “Não traia o que vê. Fique dentro do quadro”, diz o oráculo que apresenta *The Hour...* – que Handke inventou; um oráculo moderno que fala sobre os limites e o poder da linguagem para aqueles que aprenderam a “concebê-la”, como escritores, leitores ou espectadores.

Movimento

Portanto, o texto de Handke não é uma mera seqüência de direções de palco. Cada passagem contém um quadro completo. A estrutura, o ritmo e o tempo escolhidos para cada frase, o tom e a nuance de cada palavra também contém o movimento do fragmento de cada cena – ou seja, não somente o movimento de como aconteceu, de como poderia, ou deveria acontecer no palco, mas de como foi captado pela pessoa que assiste. As seqüências de detalhes, as conexões entre dois episódios distintos, seguem com precisão ímpar o movimento de um olho observador, o qual poderia notar primeiramente que as mãos de alguém estão algemadas, e em seguida que a pessoa caminha descalça.

O mágico desenvolve sua técnica brincando com o olho humano. Esses jogos também fazem parte da *brincadeira* de Handke acerca da percepção; eles constituem um aspecto importante – ancestral – da linguagem teatral. Às vezes Han-

dke parece exigir imagens impossíveis, e mais pragmaticamente falando, transições e trocas de figurino inconcebíveis. Mas não está nos dizendo o que fazer, está nos dizendo o que ele vê. E o que pede para a produção, ao invés de realizar literalmente o impossível no palco, é nos fazer *ver* o impossível.

Gitta Honegger é diretora do Departamento de Drama na Universidade Católica da América, Washington D.C., além de diretora e tradutora.

Nota: A autora registra seu agradecimento especial a Manfred Laubichler, por compartilhar com generosidade sua inspirada visão e concepção do trabalho de Peter Handke.

Extraído do periódico *Theater*, 1, 1993 – Yale School of Drama.
Tradução de Milena Cunha de Uzeda.



A SEMIOLOGIA DA ILUMINAÇÃO:

CONVENÇÃO, A FÁBRICA DE ILUSÕES⁽¹⁾

HAMILTON F. SARAIVA

A imitação da realidade nos faz considerar como real e verdadeira a ilusão teatral e esse efeito é produzido pelo reconhecimento psicológico e ideológico de fenômenos familiares aos espectadores presentes.

Ao dar uma dimensão estética à ilusão, estou ciente de que a mesma é consequência de uma técnica inteligente, sem nenhum mistério, estando apoiada em convenções.

O teatro só poderá existir diante de um acordo entre o emissor e o receptor, e esse acordo não pode distanciar um do outro em demasia, uma vez que, se essa distância ficar excessivamente grande, o que acontece em cena não surpreenderá mais o espectador, por falta de entendimento.

Patrice Pavis conceitua com muita clareza a convenção teatral com as seguintes palavras:

“(...) conjunto de pressupostos ideológicos e estéticos, explícitos ou implícitos, que permitem que o espectador receba corretamente a representação; acordo estabelecido entre autor e público segundo o qual o primeiro compõe e encena a sua obra dentro das normas conhecidas e aceita pelo segundo. A convenção compreende tudo aquilo sobre o qual a platéia e a cena devem

colocar-se de acordo a assegurar a ficção teatral e o prazer da atuação dramática. Esta recepção correta da representação exigiria maiores desenvolvimentos: não se trata de encontrar a única e correta recepção, mas estabelecer as condições indispensáveis para uma comunicação de conteúdo estéticos”.⁽²⁾

A convenção tem sempre, como princípio, estabelecer uma comunicação e envolver o espectador no jogo teatral. Cremos ser essencial o reconhecimento do universo dramático, entender a psicologia da personagem, distinguir sua classe social e ter alguma noção de regras ideológicas do assunto representado. Essas são convenções elementares das realidades apresentadas. Também o são as formas de espaço cênico (o palco italiano, o elisabetano, a arena e o espaço sem limites) e as formas materiais e intelectuais para uma correta leitura; a língua em que se expressa (que deve ser entendida), a luz, o cenário e o figurino, que devem fazer o público deixar-se envolver com o espetáculo e, assim, aceitar a produção da ilusão por essas outras convenções.

Algumas convenções, assim como se verifica nos códigos, são especificamente teatrais e entre elas posso citar: os monólogos e apartes, a “quarta-parede”, a utilização do coro, a convenção do tempo e local e a estrutura prosódica.

A ilusão pode ser propiciada por convenções próprias de um gênero ou de uma forma específica de teatro. Nas formas medievais, os palcos sucessivos; na *Commedia Dell'Arte*, temos a caracterização dos atores e o gestual como forma convencional; no teatro chinês, a convenção das cores; no teatro de Shakespeare e Calderón de La Barca, encontramos a “cenografia” e “iluminação” verbais; no Expressionismo, percebemos a setorização por focos de luz, etc.

(1) Extraído de *A evolução estética da iluminação*, da qual vimos publicando outros trechos em edições anteriores. *Cadernos de Teatro* agradece ao autor pela cessão dos trabalhos

(2) Patrice Pavis. *Diccionario del teatro, dramaturgia, estética, semiologia*. Buenos Aires, Ediciones Paidós, 1980, p. 97/98.

Patrice Pavis⁽³⁾ faz uma divisão das convenções teatrais de acordo com a tipologia das mesmas, com intenção de evitar uma desordem taxonômica. Assim sendo, em primeiro lugar, ele considera que algumas convenções servem para caracterizar, para tornar verossímeis as convenções que não se consideram como tais, dando-lhes o nome de convenções caracterizantes e que são: os elementos do vestuário, a conduta física, enfim, tudo aquilo que revele imediatamente a identidade da personagem. Em segundo, vêm as convenções operatórias, que se declaram, de início como instrumentos artificiais, por alguns minutos, e logo são eliminadas: por exemplo, as que são muito utilizadas nas representações épicas, que renunciam às imitações (no sentido de mimese).

A utilização demasiada das convenções de luz, que às vezes se faz em espetáculos, criando muitos signos, pode fatigar o público, o qual acaba se desinteressando pela ação e, até, perdendo o interesse por não haver mais nada a desvendar.

Quando se apaga a luz da platéia, por pura convenção, o espectador se coloca na expectativa da ilusão. Suponhamos que a luz se acenda no palco sobre um praticável e, sobre ele, uma ator vestido com um figurino que lembra, iconicamente, um bárbaro visigodo (convenção caracterizante), brande uma espada e relata que tomará brevemente Roma. Ao fundo, confusas sombras e luzes, misturadas com gemidos, criam a ilusão de um campo de batalha onde jazem muitos feridos. Temos a ilusão de estarmos perante Alarico, o visigodo (que é citado no início da Peça)⁽⁴⁾, e sentimos na pele um arripio de emoção terrificante quando outro foco de luz nos revela uma romana ensangüentada, chorando sobre o cadáver de seu companheiro. O instrumento dessa crença, da ilusão da reali-

dade, é a convenção. Neste caso, a convenção (elemento constitutivo da comunicação teatral) toma o valor de qualquer norma social, é uma variante inocente da cumplicidade que é, sem dúvida, uma das mais fortes forças que estabelecem a solidariedade humana.

A convenção é instrumento intelectual dos mais poderosos que o ser humano poderia engendrar com o uso da sua inteligência. Quando observamos os jogos e brincadeiras infantis, onde a convenção está presente como mola propulsora de tudo, não nos apercebemos de que esta foi a forma com que o *homo sapiens* estabeleceu todas as regras sociais, inclusive os complicados caminhos do Direito e da Justiça. Nas aspirações místicas da religião, esse mesmo ser inteligente, desejando criar um canal de ligação com o seu criador, organizou um sistema de convenções para esse desiderato, quer através de rituais (dramatizações), quer por intermédio de comportamento moral (legislação). Não é de se estranhar que os códigos e leis básicas da humanidade tenham sido melhor estruturados pelos povos mais próximos ao teatro e à religião. Tanto um como outro, teatro e religião são atividades nas quais a convenção está presente na formação de seus pressupostos básicos.

Louis Jouvet faz uma referência à convenção, atribuindo-lhe o grande valor e a grande força de existência da arte dramática. São estas as suas palavras:

“A representação só é eficaz mediante a adesão, o consentimento às convenções teatrais que são propostas. É algo equivalente ao acordo entre jogadores e que faz possível o jogo: é a chave da arte dramática”.⁽⁵⁾

André Maurois, em um artigo no jornal *Carrefour*, de 23/06/56, referindo-se à primeira vez que foi a um teatro de

(3) Id. *ibid.*, p. 99.

(4) A cena descrita pertence à peça *Bem de Hansen*, de Elifas Alves, minha direção e iluminação, em 1985.

(5) Citado por Juan Guerrero Zamora. *Op. cit.*, p. 418

arena, em Paris, fala sobre o poder da convenção nesse tipo de espaço cênico, poder esse propiciado pela iluminação.

“(…) e eu fiquei surpreso como o público aceita a sua convenção (...). No momento que se acende a sua iluminação e o público fica na sombra, começa a iluminação”⁽⁶⁾.

Da peça *Voulez-vous Jouer Avec Moi?*, de Marcel Achard, encenada em arena, diz André Villeiers que não conseguia notar as muitas entradas e saídas das personagens pelo meio do público, tal o poder de atração das luzes no centro da cena, possibilitando a convenção; imposição tão forte que ele não estranhava um ator com m traje de 1900 ao seu lado, esperando a vez de entrar em cena. Sobre um fato insólito, na primeira noite do Teatro de Arena de Paris, ele nos relata:

“Nós não esqueceremos jamais o primeiro instante do Teatro de Arena de Paris, na noite de sua abertura. Eles começaram, como é o costume, a reduzir a luz (da sala), e uma gargalhada formidável, enorme, acolheu o escuro total. Que se passou com a assistência? Acreditaram talvez que fosse uma pane na eletricidade ou qualquer coisa bizarra. Não seria insólito que se pretendesse impor esse pequeno circo como um teatro? Depois acenderam a luz geral de cena, descobrindo o ator já pronto, e súbito, limpo, sem nenhum resto de barulho, se fez o silêncio completo na platéia. E nós notamos que a ilusão dramática levou a melhor. ‘Nós vamos ao teatro como vamos à missa!’, disse Alain, nós queremos interpretar os signos. E existem as missas que nós já conhecemos em todas as suas seqüências”⁽⁷⁾.

(6) Citado por André Villiers. *Op. cit.*, p. 95.

(7) André Villiers. *Op. Cit.*, p. 102.

Mas, a convenção não é somente importante para o teatro ilusionista, onde há necessidade de se criar a ilusão da realidade; ela é igualmente valiosa para o teatro não ilusionista, servindo de apoio ao entendimento, evitando-se a perda de comunicação entre emissor e receptor. É a convenção que nos alerta, durante o efeito V,⁽⁸⁾ que devemos nos preparar para analisar friamente o que está acontecendo e é ainda por convenção que “embarcamos” na teatralidade das peças, “vendo” um campo de neve, em virtude de um cartaz nos indicar que essa é a cenografia, embora nada haja no palco.

O espaço cênico e mesmo o recinto integral da casa de espetáculo são espaços carregados de convenções. Quando Piscator descreve o teatro que Gropius projetara, refere-se ao instrumental de projeção de nuvens ou de imagens abstratas, de filmes e letreiros, no teto que fica acima da platéia, caracterizando esse material como criador da ilusão:

“(…). O verdadeiro recinto de espectadores, neutralizado pela ausência de luz, torna-se, em virtude da luz de projeção, um recinto de ilusão, palco dos próprios fatos cênicos”⁽⁹⁾.

A seguir, afirma Piscator que os truques técnicos apurados, no caso, são apenas meios para se conseguir arrebatado o espectador para dentro do fato cênico e para fazê-lo pertencer ao palco, onde ocorre a ação.

Esse outro tipo de “ilusão”, que envolve o próprio espectador, desejo perseguido pelos que não mais admitem a separação entre o palco e a platéia e que se encontra em grande

(8) Efeito de Estranhamento, teorizado por Brecht, “(...) trata-se de uma técnica (...) que permite retratar acontecimentos humanos e sociais, de maneira a serem considerados insólitos, necessitando de explicação, e não tidos como gratuitos ou meramente naturais”. (Teatro Dialético, p. 148).

(9) Erwin Piscator. *Op. Cit.*, p.151.

quantidade de experiências teatrais do fim do século XIX e que domina quase a totalidade das produções do teatro, no século XX, é também provocado pela convenção. A luz deu a sua contribuição ao ser eliminada a ribalta e ao retornar-se à iluminação da platéia em conjunto com o palco.

Todo encenador deseja converter os signos em símbolos, através da utilização artística da convenção, já que os signos são os portadores da informação e o nível simbólico supõe uma percepção emocional de natureza estética.

As Novas Convenções

No teatro de pesquisa, estabelecem-se novas convenções, uma prática que se entende por um descontentamento com respeito às convenções já em uso. Quase sempre, o resultado objetivo dessa postura crítica da vanguarda deságua em formas satíricas do mundo real existente. Mas esse humor, embora cause risos, não é uma coisa engraçada e prazerosa, é antes um alerta doloroso, uma tensão aflita, um inconformismo que as pessoas sentem pelo *status quo* estabelecido.

Além do enfoque humorístico das formas que tentam quebrar as convenções, há sempre uma visão marcada pela religiosidade e pelo erotismo. Esse interessante tripé (humor-religiosidade-erotismo) é o caminho pelo qual o homem consegue transgredir mais violentamente o estabelecido. O humor arrasa a seriedade que preside o discurso do cientifismo e da razão, das leis estabelecidas e põe à prova a inutilidade das regras absurdas. Pela religiosidade, entra-se no campo do íntimo respeito que o ser humano preza e não admite seja colocado à prova: a fé. Pelo erotismo, invade-se o universo secreto das fantasias sexuais, expondo aos olhos de todos os desejos mais ocultos, apresentando-os de uma forma crua e ridícula. Derrubando-se assim todos os tabus, ao final resta uma visão niilista, crítica, mas absurdamente espe-

rançosa, um último grito do ser humano que, não acreditando no que aí está, espera o nascimento de algo novo.

O que denominamos *vanguarda*, em teatro, talvez já esteja um pouco velho para garantir essa denominação, uma vez que o nome de Alfred Jarry (1873-1907) é que vem à frente desse cortejo anarquista, embora o caminho por ele pisado esteja calçado com diversos nomes que, anteriormente, propiciaram o eclodir da neoconvenção. Jarry promoveu, na França, o maior escândalo teatral a partir da primeira fala de Pai Ubu, na peça *Ubu Rei*: "MERDE". Essa palavra estava totalmente fora das convenções de cena, mas acabou, na época, invadindo os salões e as reuniões sérias, num modismo convencional.

Para este espetáculo, encontramos descrições detalhadas quanto ao neoconvencionalismo usado na cenografia, determinado por cartazes escritos; uma cabeça de cavalo recortada em papelão (para representar o cavalo); máscaras para os atores e um ator representando uma porta. Adotou-se uma voz especial para Ubu mas, infelizmente, nada está dito sobre a iluminação.

Muitos nomes fizeram, e farão, parte desse cortejo iconoclasta, derrubador de convenções, seguindo Jarry, como Apollinaire (*As Mamas de Tirésias*) Max Jacob (*Le Siège de Jérusalem*), Jean Cocteau, com vasta lista de peças e os autores do chamado *Teatro do absurdo*: Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Jean Genet, Arthur Admov, Jean Tardieu, Fernando Arrabal e muitos outros. No Brasil, com uma dramaturgia anterior a Jarry, tivemos *Qorpo Santo*; da Semana de Arte Moderna, Oswald de Andrade e Mário de Andrade; o não convencional *Bailado do Deus Morto*, com Flávio de Carvalho. Todo esse séquito de produtores de um teatro não convencional subvertia, em muitas situações, as convenções teatrais estabelecidas.

O movimento denominado Futurismo foi, inegavelmente, outra manifestação anti-convencional e anarquista. Em 1913, na Itália, o movimento publicou seu primeiro manifesto, relacionado com o Teatro de Variedades e, mais tarde, em 1915, um outro relativo ao Teatro Dramático. Os futuristas falaram bastante sobre iluminação, sobre o movimento e o endeusamento da máquina. Marinetti (um dos papas do movimento), afirma pretensiosamente (aliás, há sempre um pouco de pretensão no Futurismo italiano), que:

“Entre todas as formas literárias, a que tem melhor adaptação futurista é, sem dúvida, a obra teatral”.⁽¹⁰⁾

Extraímos do Manifesto Futurista, que foi publicado na revista *La Balza*, em 1915 (Messina), a seguinte trecho, que também está carregado de sonhos e muita pretensão.

“Transformação do cenário.

O caráter absolutamente novo que assumirá a cena com minha inovação está estabelecido pela supressão do cenário pintado. O cenário não será mais um fundo colorido mas sim uma arquitetura eletro-mecânica incolor, vivificado poderosamente por emanações cromáticas de fontes luminosas geradas por refletores elétricos situados em esconderijos multicores, dispostos e coordenados em relação com a psicologia da ação cênica.

A irradiação luminosa deste fachos coloridos, as combinações dinâmicas das fugas cromáticas darão resultados maravilhosos de compenetração, de interceção, de luz e sombra, criando vazios de abandono e relevos luminosos de exultação. Este conjunto, estes choques irreais, esta exuberância de sensações unidas às dinâmicas arquitetúricas do cenário, que movendo-se, porão em

(10) F. T. Marinetti e outros. “Manifesto do Teatro Futurista Sintético”. In: Aurora Fornoni Bernadini (Org.). *Op. Cit.*, p. 180.

marcha os braços metálicos, inverterão os planos plásticos em um estrépito essencialmente moderno, aumentarão a intensidade vital do ato cênico. Iluminado por meios semelhantes, o cenário e os atores criarão efeitos dinâmicos imprevisíveis que, nos teatros de hoje, estão esquecidos ou empregados raramente embaixo do vil costume da imitação.

Criação do Cenário.

Alteremos pois as partes dos cenários iluminados, criemos o cenário iluminante, expressão luminosa que irradiará com toda sua potência emotiva as cores reclamadas pela ação teatral.

O material para expressar este cenário luminoso consiste no emprego de cores eletrônicas, utilizando-se sais fluorescentes que têm a propriedade química de serem sensíveis à corrente elétrica e de levar colorações luminosas, não importa que tonalidade, uma vez que a cor fluorescente esteja combinada com outros sais e gases. Uma vez dispostos os ditos sais de maneira sistemática sobre a base do desenho conveniente, nesta imensa arquitetura cênica dinâmica, se obterá o efeito da luminosidade desejada excitando-a por tubos elétricos à base de néon e ultravioletas. Não se deve limitar somente a isto a evolução cenográfica e coreográfica futurista.

Quando a revolução futurista seja realizada, veremos as arquiteturas dinâmicas luminosas do cenário emanarem incandescências cromáticas que, colocando-se trágicas ou voluptuosamente, excitando, despertarão no espectador novos valores emotivos. Agitações e formas luminosas produzidas pela corrente elétrica; gases coloridos desencadearão dinamicamente: verdadeiros atores gás de um teatro desconhecido deverão substituir os atores vivos: já que, com assobios agudos, ruídos, rumores estranhos, estes atores gás poderão muito bem dar provas inusitadas de interpretação teatral, expressar totalidades emotivas pluriformes, muito mais eficazes que

aquelas que têm sido mostradas com ostentação por, não importa, que grande ator. Estes gases cômicos encherão de alegria ou de espanto o público que se converterá em ator também, comentando verbalmente algum rasgo irônico de um incorporal ator-gás que extingüindo-se ou procriando-se, poderá desprender um odor desagradável e emitir silvos de identidade bastante equívoca”.⁽¹¹⁾

Este trecho do Manifesto Futurista, nas mãos de qualquer iluminador ou cenógrafo da atualidade, causaria benevolentes ou debochados sorrisos. O trabalho com sais fluorescentes não é assim tão fácil e inócuo, como não é isenta de perigo a utilização do raio ultravioleta em exposição indiscriminada. Talvez nos sobre, os tubos de néon (mesmo com o perigo da alta voltagem em que trabalham), material que tem sido aplicado nos shows musicais e foi muito usado no teatro de Revista há mais de trinta anos. Quanto aos gases, não vemos como seria possível utilizá-los fora de ampolas. O teatro extraído, ao seu final, não prima pela seriedade, invocando um pretense ator-gás, soltando gases de mau odor com sons de “identidade bastante equívoca”.

Anti-convencional foi, ainda, o Dadaísmo, com pequena produção teatral – *Le Coeur à Gaz*, de 1921, e *La Fruite*, de 1940, ambos de Tristan Tzara, que em suas montagens não contaram com nenhuma novidade em iluminação, mas muitas em termos de figurinos.

Não poderemos nos esquecer do grande anarquista Antonin Artaud, solicitando novas luzes para o seu não-convencional teatro da crueldade: iluminação fora das convenções, com trocas bruscas, focos multicoloridos, luzes em ondas (pelo menos, era o que desejava Artaud), juntamente com

sons estridentes. Lembremo-nos, também, de Garcia Lorca, solicitando o teatro de silhuetas e sombras para a sua neoconvenção e, ainda, outro espanhol, Ramón Del Valle-Inclán, fazendo igualmente o uso de silhuetas, sombras e de uma iluminação claro-escuro:

“Os seres deslizam tenebrosos e informes, entre os objetos luminosamente estáticos – a lua, a porta, os caminhos”.⁽¹²⁾

Na peça *Ligação*, ele pede que haja um telão branco na boca de cena, onde a mímica das silhuetas e as mutações de luzes dispensariam o uso da palavra.

Para *Sacrilégio*, Valle-Inclán pede que o pano-de-boca esteja aberto e que as personagens sejam sombras numa iluminação escassa de foco. Nessa peça, a sensibilização seria marcada por luzes ofensivas e de distorção, não se esquecendo do claro-escuro, que daria grande plasticidade à figura do ator.

Voltando à peça *Ligação*, torna-se interessante fazer uma análise do uso do branco e preto. O autor diz que a moeda atirada por uma personagem (Mozuela) é preta, e o manto da morte é branco, pois o dinheiro é coisa soturna, enquanto que a morte tem luz própria.

Numa análise curta e sintética, Valle-Inclán justifica o uso da luz e sombra (branco e preto) nas proposições que apresenta para a encenação da peça *Ligação*.

“Luz e sombra estabelecem não só uma hierarquia estética, mas também uma diferença ética”.⁽¹³⁾

O conceito de ser neocovencional é muito relativo e tem como parâmetro a cultura da platéia, à qual se apresenta o produto teatral. Assim sendo, o que para nós, do mundo

(11) E. Prampolini, “Cenografia Futurista”. In: Aurora Fortini Bernadini (Org.). *Op. Cit.*, p. 193.

(12) Citado por Juan-Guerrero Zomara. *Op. Cit.*, vol. 1, p. 190.

(13) Citado por Juan-Guerrero Zomara. *Op. Cit.*, vol. 1, p. 190.

ocidental e latino, se revela como uma nova convenção, na verdade pode representar uma convenção já desgastada ou tradicional para outros povos, outras platéias.

É muito comum que o teatro moderno vá buscar, no passado distante, formas que podem ser tidas como revolucionárias, mas que são os mesmos perfumes, em frascos diferentes. As novas formas, as novas convenções, as “novíssimas”, são o constante sonho do gênio criador do artista que pretende sempre romper com o passado, para ser original.

Na iluminação, a novidade já se torna uma pretensão difícil de ser alcançada, tantas foram as experiências tentadas com os artigos e os novos instrumentos técnicos. Não mais existem ângulos e posicionamentos nos *spots* que já não tenham sido tentados; já se usaram todas as cores existentes nas gelatinas, em milhares de combinações de luz e contra-luz. De zero a cem-por-cento, foram tentadas as matizações conseguidas com as resistências, inclusive por processos computadorizados. Alguns, no afã de inovar, usaram: tochas, velas, candeeiros, faroletes, luz negra, luzes estroboscópicas, *laser* e iluminárias domésticas, sem contudo romper inteiramente com o que é existente há cem anos. Assim mesmo, causam-nos espanto as surpresas e ainda nos podem sensibilizar algumas iluminações bem engendradas, embora tenham sido usadas anteriormente. Ainda ouvimos nas platéias alguns “Oh!” de satisfação e surpresa, para um foco que, por exemplo, surge formando um cone místico sobre uma figura aureolada de santidade. Ou então um comentário, à saída do teatro, referindo-se à iluminação: “Eu nunca tinha visto uma luz tão bonita como aquela que aparece na hora da valsa. Como será que conseguiram aquele azul tão profundo?” Não havia mistério, apenas a utilização de uma técnica. Na cena anterior, eu havia escolhido uma tonalidade predominante de cor (*pink*), que solicitava ao cérebro dos espectadores uma complemen-

tar azul. O azul que surgiu era exatamente a tonalidade esperada. Esse fenômeno da visão (cor inexistente) sempre nos causa surpresa.⁽¹⁴⁾

Encerrando este assunto, sobre a nova convenção, não poderíamos deixar de citar os trabalhos de Tadeusz Kantor. Nascido em Wielopole (uma aldeia polonesa), em 1915, fundou na Cracóvia o Teatro Cricot 2, em 1955. Tadeusz, que estudou pintura e cenografia na Escola de Belas Artes de Cracóvia, em 1960 publicou o seu *Manifesto do Teatro Informal* e, em 1963, o *Manifesto do Teatro Zero*. Em 1965, inicia uma série de *happenings* e, mais tarde, em 1980, corre toda a Europa e chega em 1981 a Caracas, com um espetáculo denominado *Wielopole-Wielopole*, num espaço sem limites, utilizando-se de atores, manequins “máquinas de interpretar” e iluminação de contra-luzes e muitas sombras.

Outro espetáculo famoso de Kantor se denomina *A Classe Morta* e tem personagens com nomes muito sugestivos: A Mulher Por Trás da Janela, O Peão, o Pequeno Velho do W.C., O Velhinho no Velocípede, A Prostituta Sonâmbula, A Máquina de Varrer, A Mulher da Cama Mecânica. Os textos de Tadeusz Kantor lembram um pouco os roteiros de Bob Wilson, apenas na sua conformação de cenas, com muitos detalhes a respeito dos efeitos luminosos. Kantor sugere a utilização de lâmpadas fluorescentes e lâmpadas uniespectrais para dar ao ambiente e às figuras um ar estranho. Essas lâmpadas estariam contratadas com as normalmente empregadas em teatro. Em seus roteiros, encontram-se sugestões de luzes transportadas pelos atores (um novo tipo de lâmpada química), além dos focos e gerais que se usam convencionalmente. Ele não descarta os efeitos, mas solicita que seu emprego não tenha uma ligação lógica e direta com o que

(14) O fato foi observado na peça *Aviso Prévio*, de Consuelo de Castro, direção de Francisco Medeiros, apresentada em 1988, no Teatro Paiol, em São Paulo, para a qual eu fiz o desenho de luz.

estiver acontecendo. É possível, portanto, que uma explosão se dê sem nenhuma razão lógica (aparente, pelo menos) e que uma projeção (mesmo de imagem figurativa) não se relacione com o assunto veiculado.



Hamilton F. Saraiva é diretor, arte-educador e professor de iluminação da USP.

REORGANIZAÇÃO DA EDUCAÇÃO ARTÍSTICA

BARBARA SALISBURY-WILLS

No artigo que se segue, a autora analisa a situação do ensino das Artes nos Estados Unidos. Ainda que demasiadamente circunscrito às condições deste país, o presente ensaio nos oferece alguns questionamentos e reflexões críticas que poderão ser úteis no futuro. Afinal, temos a esperança de que o valor da educação artística possa vir a ser reconhecido, também entre nós, como um importante instrumento para a formação de nossos alunos.

* * *

Há somente três anos tive a oportunidade de escrever um artigo para a revista *Design for Arts in Education* comentando o que eu achava que poderia acontecer à educação teatral nos anos 90. "A próxima década, claramente promissora, vem imbuída de mais desafios revigorantes". Mal sabia eu, em 1989, o quão revigorante e desafiadora essa década viria a ser. A imagem de uma britadeira me vem à cabeça – barulho reverberando por quilômetros de distância enquanto fundações duradouras são virtualmente arrancadas e o terreno é preparado para uma estrutura que parece ser inteiramente nova – mas nem um pouco desconfortável.

Tanto a destruição quanto a nova construção estão, pelo menos, insinuadas no documento político e educacional divulgado pelo presidente George Bush, em abril de 1992. Intitulado "AMERICA 2000: An Education Strategy" (América 2000: Uma Estratégia de Educação), esse documento-

base traça seis objetivos abrangentes para a educação nacional, dentre os quais está a obrigatoriedade dos estudantes em adquirir competência em inglês, matemática, ciência, história e geografia. Em momento algum é mencionado o ensino das Artes. Contudo, pelo fato de o documento refletir o que está acontecendo em termos de educação no país, pode significar a melhor coisa que aconteceu para a educação artística nestes últimos anos.

Desafio

Há duas razões para tal otimismo. A primeira é que a exclusão das artes teve o efeito de um desafio. Observa-se a reação de cidadãos de muitas comunidades do país, que vêm insistindo para que os planos educacionais incluam as artes. A segunda é que os educadores e outros profissionais estão começando a revisar a estrutura das escolas e dos currículos, e o estão fazendo de maneira pouco convencional. Em vários planos, por exemplo, o desempenho dos estudantes não é mais descrito do ponto de vista de uma disciplina específica, como inglês ou história; mas sim do ponto de vista das habilidades que perpassam todas as disciplinas, tais como a solução de problemas ou a comunicação. Irei me ater, brevemente, à resposta dos cidadãos ao "desafio", para, em seguida, discorrer sobre novas possibilidades de estrutura curricular e como as artes, com atenção especial ao teatro, podem estar, deveriam estar ou já estão resolvidas.

Primeiramente, há boas notícias em nível nacional. O American Council for the Arts (Conselho Nacional para as Artes) respondeu aos esforços em defesa das artes fazendo a seguinte declaração, relacionada ao objetivo terceiro do America 2000, Student Achievement and Citizenship (Desempenho e Cidadania dos Estudantes):

Embora essas cinco disciplinas (inglês, matemática, ciência, história e geografia) constituam uma parte

importante daquilo que a escola deve oferecer aos estudantes, não são, de forma alguma, tudo o que a escola precisa oferecer. Uma apreciação completa das belas artes e o domínio de uma ou mais línguas estrangeiras são exemplos de competências adicionais que nossas escolas devem promover, se tivermos por objetivo formar cidadãos preparados para o futuro. (ACA UpDate, outubro, 1991)

Além disso, apresentou dados que indicaram a necessidade de maior participação em programas de arte pelos estudantes e de maior consciência por parte dos pais das crianças em nível pré-escolar.

Também há boas notícias em nível estadual. Em Oregon, o projeto de lei 3536 é revolucionário em reforma educacional. A seção 3 desse projeto de lei lista características desejadas para o primeiro e segundo grau de escolas públicas, dentre as quais há uma diretamente relacionada às artes. O sistema educacional de Oregon, explica o projeto de lei, “fornece aos estudantes um embasamento em artes visuais, teatrais e literárias como formas ímpares de comunicação, expressão e conhecimento cultural”. Outros itens citados estão relacionados tanto ao processo quanto ao conteúdo das artes – embora estas não estejam explicitamente mencionadas -, como solução de problema, atenção, oratória, pensamento crítico e comunicação. Um outro item registra a importância da oportunidade dos estudantes trabalharem individualmente ou em grupos; há ainda outro que aborda suas necessidades de conhecimento e habilidades para se responsabilizarem por suas decisões e fazerem escolhas apropriadas.

Objetivos

O estado de Washington também está progredindo no que diz respeito às artes. De acordo com o *Morning News Tribune*, da cidade de Tacoma, o Council on Education Reform and Funding (Conselho de Reforma e Financiamento

Educacional) adotou recentemente quatro objetivos de aprendizagem, dentre os quais está um que declara que os estudantes deveriam desenvolver a capacidade de “aplicar e avaliar conceitos e princípios fundamentais de matemática, ciência, artes e ciências humanas, estudos sociais e vivência prática das situações que irão enfrentar na vida”. Os outros três objetivos estão indiretamente relacionados com o pensamento crítico e criativo, e com a atuação como membro responsável de um grupo.

Até agora, as “novas estruturas” construídas que tenho visto parecem favorecer abordagens integrativas de aprendizagem, distanciando-se de áreas específicas e de livros-texto e direcionando-se à aprendizagem através da experiência. (Viva John Dewey!*). Talvez dois exemplos possam servir como ilustração: um em nível nacional e outro, de um distrito de uma escola local.

Habilidades

O primeiro, uma publicação do Ministério do Trabalho dos Estados Unidos, intitula-se *What Work Requires of Schools* (O que a profissão exige da escola). Seus autores reconhecem que a educação é multifacetada, e voltam suas atenções para uma dessas facetas: como as escolas preparam os jovens para o mercado de trabalho. O relatório apresenta os resultados dos estudantes segundo um fundamento constituído por três partes: habilidade básica, raciocínio e qualidades pessoais. As *habilidades básicas* exigidas pela profissão incluem leitura, redação, operações aritméticas/atemáticas, atenção e oratória. Certamente, um bom programa educacional de teatro emprega quatro dessas qualidades, e se qualquer faceta do projeto teatral estiver envolvida, usa-se todas as cinco. *Habilidades de raciocínio* incluem criatividade, poder de visão e decisão, solução de problemas e um item relativo ao saber aprender e argumentar. A aplicação de cada uma dessas

habilidades de raciocínio pode ser esperada no programa de educação teatral. *As qualidades pessoais* implicam em demonstração de responsabilidade, autoconfiança, sociabilidade, autocontrole, integridade e honestidade. Novamente, a aplicabilidade de uma aula teatral de qualidade é óbvia. O relatório também apresenta cinco competências de suma importância para o local de trabalho: interpessoal, informacional, tecnológica, de sistemas e de recursos.

As competências interpessoais e informacionais estão diretamente ligadas à educação teatral. Por exemplo, o estudante participa como membro de um grupo, exercita a liderança, negocia, adquire e avalia informações, conseguindo assim interpretá-las e comunicá-las. A educação teatral está amplamente envolvida tanto no processo quanto no produto, empregando quase todas as habilidades julgadas importantes pelo relatório da SCANS.

O segundo exemplo, em nível local, vem de Issaquah, em Washington, uma cidade pequena, localizada a trinta minutos de Seattle. O Distrito Educacional de Issaquah produziu um documento intitulado “The Student for the Future” (“Estudante do Futuro”), que identifica as características necessárias aos estudantes para serem eternos aprendizes bem-sucedidos. Eles esperam que tais características se tornem a essência de um novo currículo e levem a uma nova abordagem de ensino, baseada na aprendizagem através da experiência. A seguir, as características do “Estudante do Futuro”:

Adaptabilidade – Aprender a se planejar para mudanças e a superar dificuldades durante o processo de mudança.

Senso crítico – Usar habilidades de raciocínio mais sofisticadas para processar e utilizar informações.

Comunicação – Interagir com os outros e se fazer entender à luz de um mundo em transformação.

Personalidade – Possuir uma combinação especial de qualidades emocionais, intelectuais e morais.

Visão globalizada – Encarar o mundo como uma comunidade integrada.

Cidadania – Contribuir efetivamente com uma sociedade democrática.

Equilíbrio – Alcançar estabilidade através da avaliação de alternativas opostas e de escolhas sábias.

Planejamento de vida – Preparar o estudante para dar o próximo passo na vida com êxito.

Obviamente, essas não são “disciplinas” no sentido tradicional da palavra. Um professor não vai passar 20 minutos da aula falando sobre “equilíbrio”, “adaptabilidade”, ou ensinando “integridade/honestidade”. Um currículo precisa ser planejado de maneira que os estudantes possam ter várias oportunidades de vivenciar a necessidade de equilíbrio, trabalho em grupo, negociação e criatividade.

Necessidade

Tudo isso subentende uma necessidade de experiências interdisciplinares, as quais dão forma a um currículo. No fim do ano passado, uma nova organização educacional foi formada, chamada “Alliance Curriculum Reform” (ACR – Aliança para Reforma Curricular). “A American Alliance for Theater and Education” (AATE – Aliança Americana para o Teatro e Educação) faz parte desse grupo, assim como outras associações de arte e educação. A ACR abordará essas questões cruciais, como reconceituação do currículo, abordagens curriculares integracionais e interdisciplinares de ensino e aprendizagem. Já há um começo sadio em termos de descrição de projetos interdisciplinares. Kim Wheatley, presidente da AATE, publicou um requerimento de descrição de projetos. Ele relata que, até o encontro da ACR, o número de projetos

apresentados por educadores teatrais excederam o de qualquer outro profissional.

Reação

Essa reação dos educadores teatrais não causa espanto. Nas escolas primárias, a maioria da educação teatral tem sempre sido interdisciplinar, não necessariamente por escolha, mas porque essa vem sendo a única forma de expor as crianças ao teatro. E o que é mais importante, a educação teatral é calcada na experiência. Os alunos aprendem a atuar como dramaturgos, atores, *designers*, cenógrafos, figurinistas, diretores, críticos e espectadores. É relativamente fácil para um educador teatral projetar uma unidade temática baseada, por exemplo, no “Estudo do Mundo Submarino” e ver de que forma o teatro pode enriquecer esse estudo, além de, ao mesmo tempo, ensinar aos alunos a arte dramática. Na verdade, não é necessário muito tempo para perceber que um tema como esse pode incluir não somente todas as artes, mas todas as facetas do estudo curricular. Também não se precisa de muito tempo para perceber que as distribuições diárias e semanais de carga horária podem não ser a melhor alternativa de programação. A mudança curricular pode estimular diferentes maneiras de se pensar o funcionamento escolar.

Não estou sugerindo que todo o ensino e aprendizado deveria girar em torno de amplas unidades temáticas. Isso poderia forçar conexões imprecisas, como querer encaixar uma peça errada em um quebra-cabeça. Os alunos precisam ter oportunidade de conhecer uma ou mais artes com certa profundidade.

Lógica

Considero particularmente interessante a base lógica por trás do programa Arts PROPEL – encontrado em todas as escolas ginásiais e secundárias de Pittsburgh. A premissa

básica é que, para se conhecer uma arte, deve-se reconhecer suas implicações e oportunidades peculiares. O cerne de qualquer experiência artística é a produção. Apesar do programa Arts PROPEL ter sua atenção voltada às artes visuais, à música e à criação de textos, os papéis exercidos pelos alunos durante o estudo são diretamente aplicáveis ao teatro: o produtor (escritor, cenógrafo etc.), o observador (membro da platéia) e o analista (crítico). O verdadeiro entendimento da forma artística se dá quando o aluno adquirir intimidade com cada um desses papéis.

Em Arts PROPEL, o currículo e a avaliação funcionam em conjunto. O caminho ao aprendizado se encontra naquilo que o Arts PROPEL chama de “projetos dominantes”. Tais projetos, que podem ter duração de alguns dias a algumas semanas, são baseados em um conceito ou prática que é central à disciplina da arte. O ensaio de uma peça poderia ser um “projeto dominante”, por exemplo, assim como uma improvisação. Nesses projetos, os alunos interagem com a tarefa das formas mais variadas possíveis, assumindo o papel do produtor, do espectador e do crítico. Durante esse processo, há uma avaliação contínua por eles mesmos, pelos colegas, professores e espectadores.

Processo

O “processo de arquivamento” é uma outra idéia fundamental no currículo do Arts PROPEL. Ao invés do produto ser a causa determinante do sucesso, como em uma produção teatral, o “processo de arquivamento” tenta captar o processo inteiro pelo qual o aluno passa – da concepção da idéia às primeiras tentativas, pesquisas, autocríticas, críticas alheias e sugestões para o futuro. Novamente, o aluno exercita diversas vezes o papel de produtor, espectador e crítico de arte.

Os termos “projetos dominantes” e “processo de arquivamento” são novos: os conceitos subjacentes a eles são ao

mesmo tempo novos e velhos para os educadores teatrais. A idéia de implantar um projeto é antiga; a abordagem e a ênfase são novas, e, no meu ponto de vista, extremamente interessantes. Eu estimularia os educadores teatrais se informarem sobre o Arts PROPEL e sobre outras questões ligadas à mudança educacional no livro mais recente de Howard Gardner, *The Unschooled Mind: How Children Think and How Schools Should Teach* (A mente indisciplinada: como as crianças pensam e como o professor deveria ensinar).

Avaliação

Não se pode falar em reforma curricular sem falar em avaliação. Na verdade, o Arts PROPEL começou com ênfase na avaliação, mas em pouco tempo tornou-se claro que a avaliação precisaria ser atrelada ao currículo e à formação de professores. Os indicadores são necessários para saber se os resultados apresentados pelos estudantes estão sendo satisfatórios e até que ponto isso se dá. A avaliação nas artes sempre foi uma questão polêmica, principalmente quando se trata de avaliação em nível nacional. A música e as artes visuais tiveram avaliação nacional por algum tempo – com exceção do teatro e da dança. O National Endowments for the Arts (uma outra associação de arte e educação) implantou recentemente um projeto que objetiva ter um plano de avaliação nacional relacionado à música, às artes plásticas, à dança e ao teatro.

Um dos receios do passado era que uma avaliação em nível nacional teria o efeito de forçar um currículo nacional das artes, o que pareceria uma forma retrógrada de criação curricular. Talvez as mudanças curriculares que estão sendo implantadas agora poderão informar a natureza da avaliação, de maneira que possa haver uma contribuição mútua.

Um outro fator crítico na reforma educacional é a formação de professores. Fiquei intrigada durante anos, me

questionando o porquê da educação teatral ter sempre merecido tão pouca atenção. São poucas as universidades cujos departamentos de teatro incluem programas de educação teatral; e freqüentemente, os professores e seus alunos são tratados como cidadãos menos importantes. A “mensagem transmitida” é: “Se você tivesse talento, estaria no teatro profissional”. Não há justificativa para essa postura.

Intuição

Minha intuição é que a educação teatral deveria pertencer ao departamento de teatro. Os estudantes precisam ser plenamente fundamentados na forma artística. *Todos* os professores precisam ser formados dentro do teatro, para que os princípios estéticos sejam compreendidos e aplicados. Integrar o currículo não significa que os alunos devam fazer uma “pequena peça” no final de cada unidade de estudo! Os departamentos de teatro deveriam ser extremamente envolvidos com a formação de professores para garantir a conquista de um alto padrão.

Eu realmente acredito que a educação artística se encontra em uma encruzilhada. É natural querer proteger os poucos espaços que temos agora na educação para não acabar perdendo tudo. Mas acho que é de nosso inteiro interesse resistir a essa postura protecionista. Ao invés de temer novas estruturas, precisamos nos tornar parte integrante delas, ajudar a criá-las. Neste momento, a maior mudança educacional está no plano do discurso – pura retórica. Os educadores teatrais têm a oportunidade e a habilidade de traduzir os resultados globais articulados em termos viáveis.

É bom apoderar-se da britadeira; às vezes precisamos nos livrar do antigo antes do novo ser realizado. Melhor ainda é ajudar a colocar a fundação e construir a nova estrutura. Por vários anos exibi um dizer na parede do meu escritório: “Explore o inevitável”. Encarava isso como um aviso muito

positivo para nos conscientizar do momento e construí-lo, edificá-lo. A fonte específica já esqueci há muito tempo, só sei que era o lema de uma fábrica japonesa. Pode ser a hora de entoar esse lema de novo.

Barbara Salisbury-Wills é PhD em Educação Artística e professora adjunta no Departamento de Teatro da Universidade do Texas, Austin. Foi Presidente da Associação Americana de Teatro Infantil.

NOTAS:

O relatório da SCANS e o trabalho desempenhado em Issaquah School District foram descritos em *On the Beam*, uma publicação de New Horizons for Learning, 1991.

Para maiores informações, contactar a presidência do ACR Steering Committee: Gordon Cawelti, Diretor Executivo. ASCD, 1250 N. Pitt Street, Alexandria, Virginia (VA) 22314, U.S.A.

Arts PROPEL foi considerado o melhor programa de arte do mundo pela *Newsweek* de 02 de dezembro, 1991, no artigo "The Best Schools in the World" ("As melhores escolas do mundo").

-
- * John Dewey (1859-1952) foi um filósofo e educador americano, cujos princípios educacionais enfatizavam o aprendizado através de atividades variadas, sem se ater, necessariamente, às amarras do currículo formal. Tais princípios em muito contribuíram para as mudanças na Pedagogia americana verificada no início deste século, quando seu foco deslocou-se da instituição para o aluno.

Extraído do periódico *Theater*, Yale School of Drama, 2, 1992.
Tradução de Milena Cunha de Uzeda



EM DEFESA DE BRECHT

BRIGITTE SALINO

Tradução e notas de JOSÉ RONALDO FALEIRO

A vida e a obra de Bertolt Brecht (1898-1956), um dos principais autores dramáticos e diretores de teatro deste século, encontra-se no centro de uma controvérsia lançada por um universitário americano, John Fuegi, com a publicação de uma biografia intitulada *Brecht & Cia.**

Dois encenadores atuais, que devem muito de seu engajamento teatral ao mestre alemão, recordam aqui suas respectivas experiências. BENNO BESSON foi trabalhar com Brecht em 1949, em Berlim Oriental, onde se tornou um dos encenadores mais importantes do Berliner Ensemble, fundado por Brecht e Helene Weigel, naquele mesmo ano. BERNARD SOBEL, diretor do Teatro de Gennevilliers, nos arredores de Paris, que trabalhou por quatro anos (1957-1960, membro do coletivo de encenação) no Berliner depois da morte de Brecht, confirma a permanência dos seus ensinamentos teatrais.

Quem é Bertolt Brecht? Um dos primeiros dramaturgos do século, ou um saqueador que explorou os seus colaboradores e assinou, como suas, peças em grande parte escritas por ele? Desde o lançamento da biografia escrita por John Fuegi, *Brecht & Cia.*, primeiro nos Estados Unidos e depois na Europa, a polémica não parou. Professor de literatura comparada na Universidade de Maryland, Fuegi se dedica há

vinte e cinco anos a estudar Brecht e a editar seus textos. Ele chegou à conclusão de que Brecht foi o astuto inventor de uma “fábrica”, onde outros trabalhavam para ele. Já no prefácio, anuncia que seu livro “é um retrato sem retoques daqueles que passaram uma grande parte da vida na órbita magnética do dramaturgo, poeta, encenador e empreiteiro literário Bertolt Brecht (1898-1956)”.

Quem foram os seus “colaboradores” Mulheres, principalmente. Além de Marieluise Fleisser, cuja obra é conhecida na França, Fuegi fala essencialmente em Elisabeth Hauptmann, Margarete Steffin e Ruth Berlau. Elas foram não apenas amantes de Brecht – um obcecado sexual e um amante tirânico aos olhos do biógrafo –, mas também suas “operários”, encarregadas de traduzir e adaptar textos, devolvendo a obra acabada ao “Mestre”, que recebia, sozinho, os louros como dramaturgo e os direitos autorais. Assim, segundo Fuegi, Elisabeth Hauptmann foi simplesmente espoliada do dinheiro que deveria ter recebido por *A Ópera dos Três Vinténs*, uma vez que teria sido sua a autoria de 80% do texto.

“Não se deve deixar de ler”

Esta tese não é uma novidade. É sabido que Bertolt Brecht foi abeberar-se em Villon, Rimbaud e outros autores. É sabido também que ele havia utilizado os préstimos de seus colaboradores. O que causa impacto na biografia de Fuegi é a aparente irredutibilidade de seus argumentos, tanto nas questões relativas à criação literária, quanto nas relativas à sua vida.

Ao ler o livro de Fuegi, quase chegamos a esquecer que Brecht foi, juntamente com sua esposa, a extraordinária atriz Helene Weigel, o iniciador do Berliner Ensemble, cuja aventura criou o teatro europeu posterior à Segunda Guerra Mundial. Contestado por importantes especialistas anglo-saxões de Brecht, como John Willett ou Siegfried Mews, Brecht & Cia suscitou muita polémica na Alemanha. A filha de Brecht, Barbara Brecht-Schall, se insurgiu contra o fato de John Fuegi

* Publicamos nos números 146 e 147 partes de um Simpósio em que esta questão era discutida por vários intelectuais.

ter tratado seu pai como “nazista”, e um crítico de peso, Willi Winkler, zomba do livro, “nulo, mas que não deve deixar de ser lido”.

O suíço Benno Besson era estudante quando encontrou Bertolt Brecht em Zurique. Em 1949, decidiu acompanhá-lo, indo para o Berliner Ensemble, onde ficou até 1958, ou seja: até dois anos depois da morte de Brecht. A seguir, trabalhou no Deutsches Theater e na Volksbühne, dois grandes teatros de Berlim Oriental, antes de abandonar a RDA, em 1978. Fixado atualmente na França, após ter dirigido a Comédia de Genebra de 1982 a 1989, trata-se de um encenador importante. Besson descobriu a biografia de John Fuegi por acaso, e constatou, com assombro, ser um dos pivôs de sua demonstração.

BENNO BESSON, diretor de teatro

* * *

“A moral de John Fuegi é a de um justiceiro à moda americana”

– Como o senhor encontrou Bertolt Brecht?

– Através de seus *Cadernos*, que li quando era estudante na Universidade de Zurique. Falei neles com Jean-Marie e Geneviève Serreau¹. Depois da Guerra, nós três éramos quase que os únicos fãs de Brecht na praça de Paris, e nós o encenamos. Quando, em 1948, Brecht veio a Zurique, éramos

1 Jean-Marie Serreau (1915-1973) foi ator, encenador e diretor de companhia. Dentro da tradição de Copeau e Chanceler, começou a fazer teatro para a juventude (albergues, colônias de férias, etc.), pela França e Alemanha, representando Molière. Encenou Brecht, Admov, Ionesco, Vinaver, Frisch. Defendeu a existência dos pequenos teatros e voltou-se para o teatro de outras culturas (do Magreb, da África Negra, etc.) Procurou novos espaços para um tipo de teatro vinculado diretamente com a realidade. O teatro municipal do décimo-quarto distrito de Paris tem o seu nome.

todo um grupo de jovens – entre eles, Frisch² e Dessau³ –, que íamos vê-lo com frequência. Uma ano mais tarde, ele me perguntou se eu queria ir com ele para Berlim, onde acabaria de criar o Berliner Ensemble junto com Helene Weigel. Eu disse sim imediatamente. Fui contratado como encenador-assistente e como ator.

– Que representava a criação do Berliner Ensemble para Brecht?

– Brecht percebera que o seu teatro era facilmente montado às avessas. Quis criar o Berliner Ensemble para constituir certo número de exemplos do que pretendia expressar nas suas peças. Foi sobretudo Helene Weigel quem se encarregou da organização do Berliner Ensemble. Brecht ficava na retaguarda. Tinha o papel de eminência parda.

– Como é que ele interferia no trabalho? Por exemplo, como interferiu no que o senhor fez com o *Dom Juan de Molière*, de que, segundo John Fuegi, Brecht se apossou?

– O teatro de Rostock me havia pedido que encenasse uma peça de Molière. Escolhi *Dom Juan*, que eu tinha a intenção de adaptar, como estava na moda. Comecei fazendo uma tradução com Elisabeth Hauptman. Depois trabalhei com Brecht na adaptação. Foram acrescentadas cenas, Brecht es-

2 Max Frisch (1911-1991) foi romancista, escritor de ensaios e autor dramático suíço de língua alemã. Benno Besson traduziu um dos seus livros para o francês (*Suisse sans armée?: Un palabre [A Suíça sem Exército? Conversa Fiada]*, Yvonand: Bernard Campiche, 1989).

3 Paul Dessau (1894-1979) foi o terceiro grande colaborador musical de Brecht (os outros dois: Kurt Weill e Hanns Eisler). Orquestrou as canções de *Mãe Coragem e do Processo de Lucullus*, e compôs músicas para os poemas de Brecht (a mais conhecida é o *Deutsche Miserere [Miserere Alemão]*, de 1966. Escreveu a ópera *Puntilla* baseado na peça de BB. Continuou a trabalhar nas obras de Brecht com Giorgio Strehler.

creveu um longo monólogo para o final, e deu o seu parecer sobre a encenação. Em 1954, quando o Berliner Ensemble se instalou no Schiffbauerdamm Theater, este *Dom Juan* foi escolhido como espetáculo de abertura. A encenação era assinada por mim, e a adaptação pelo Berliner Ensemble, como era a norma nesse tipo de trabalho. Quando o texto foi editado, passou para a categoria das adaptações de Brecht. Recebi direitos autorais; Brecht recebeu mais, o que me parecia correto, porque a sua parte de responsabilidade era muito maior. Seja como for, eu não estava de modo algum interessado nos direitos autorais. O que me importava era trabalhar com Brecht, por se um divertimento capital.

– Poderia ser mais claro a este respeito?

– Brecht possuía uma grande força. Ele deixava a gente pensar durante o trabalho, sem que isso bloqueasse a imaginação, muito pelo contrário. Ele fertilizava as pessoas, ele as colocava no mundo, ele as tornava produtivas, e elas também o tornavam produtivo. Era esse intercâmbio que dava tanto prazer em trabalhar com ele. Não se tinha a impressão de estar perdendo tempo, e havia um intenso sentimento de prazer.

– Para o senhor, Brecht não era, um ladrão que assentava a sua glória no trabalho dos outros?

– Brecht “surrupiava”, mas não disfarçava isso. Dizia que os elisabetanos, com Shakespeare à frente, havia feito assim, e que ele não queria deixar de fazer mesmo.

– Que pensa da tese de John Fuegi, segundo a qual Bertolt Brecht se comportou como um stalianiano depois ter flertado com os nazistas durante a juventude?

– Quando, numa certa ocasião, conversamos sobre Lênin, Brecht me disse que num dia de tumulto ou de movimento revolucionário Lênin não andaria pelas ruas de São

Peterburgo, porque tinha coisa melhor a fazer do que correr o risco de ser incomodado pela algazarra do primeiro bêbado que encontrasse. Isso me parece típico de Brecht. É óbvio que, se compararmos essa história com a moral de John Fuegi, que é a de um justiceiro à moda americana, não compreenderemos mais nada, ou compreenderemos tudo atravessado.

– Que resposta gostaria de dar a esse biógrafo?

– Tudo o que ele diz sobre mim é totalmente falso. Não vou entrar na Justiça, porque não vejo interesse nisso. Também não vou responder pelos outros, pelas “mulheres” de Brecht, Elisabeth Hauptmann ou Ruth Berlau, que foram minhas amigas, porque estão mortas. O mais lamentável é que John Fuegi reuniu muito material, muito precioso, que ele achincalha. Em vez de estudar os documentos e procurar compreendê-los, ele avilta aquilo que toca, e defende uma tese que, neste momento, é muito lucrativa.

– Em que sentido?

– A tese de Fuegi é muito lucrativa por se encaixar no âmbito de uma demolição de valores que nasceram, cresceram e se afirmaram na RDA. Como, do ponto de vista do teatro, Brecht tem grande participação em suas origens, conspurcá-lo coincide com o atual estado de demolição. É possível que Fuegi se tenha deixado arrastar, e que tenha sido mais passional do que calculista. Em todo o caso, acho perfeito que exponham o seu livro nas bancas de revistas e jornais das estações de trem, ao lado dos chocolates.

O lugar da moral

Fatzer
o amanhã me paralisa
e este hoje que não me obriga a nada.

Assim plantado
entre o ainda-não e o nunca-mais,
não acredito no que penso;
de certo é um erro, já amanhã
evidente!
Então por que abrir a boca hoje?
Para que construir barcos
quando seca o rio?
Ao ver vocês comerem,
Vejo outros que digerem atrás de vocês,
de vocês, os que não têm glória!
Mas eu não me vejo comendo!
Não ouço as vozes de vocês, por detrás do barulho
dos milhares de passos
de seres que não conheço.
Das caras redondas e mal encaradas de vocês caem
grandes palavras quadradas. De onde vêm?
A mim parece que sou provisório,
mas o que é isto?
Quem virá depois?
De me compreenderem,
e os proíbo.

Será que Brecht teria algo a esconder, para editar tal proibição? Não sei. Eu a entendi como uma ordem expressa para não reter nada daquilo que fosse o movimento da vida, para não ceder à pretensão de ter examinado exaustivamente o mínimo fenômeno que a constitui. Há uma passagem em que Pascal pergunta o seguinte: “... e existe apenas um ponto indivisível que é o lugar certo... os outros estão demasiado perto, demasiado longe, demasiado alto ou demasiado baixo. Na arte da pintura, a perspectiva a estabelece; mas na verdade e na moral, quem o estabelecerá?”

Devo dizer que, para mim, através do que me contaram as pessoas que viveram e trabalharam com ele e do que eu mesmo conheci bem de perto, através dos seus diários, dos seus diálogos, das suas notas, da sua obra, enfim, e da sua vida – que não dissimulam em nada o cintilar das contradições de

caráter estético, filosófico e político, e também pessoal e público, assumidas por ele sem complacência –, Brecht foi aquele que “fixou” para mim o que considero o lugar certo da “moral” no exercício do meu ofício. O lugar a partir do qual não existe prática artística que não precise assumir a sua responsabilidade no desenrolar da história dos seres humanos. Essa responsabilidade nada tem que ver com um compromisso circunstancial. No meu entender, o seu caráter é, por isso mesmo, mais político ainda. É ela, em última análise, que desperta meu interesse por um quadro de Poussin ou de Matisse, uma tragédia de Ésquilo ou de O’Casey. E eu lhe sou grato, antes de mais nada, pelo fato – renegando as suas próprias opiniões? Não as renegando? – de ter tido sempre a preocupação de tornar produtiva para os outros o declínio daquele a quem ele chamava “o egoísta” Johann Fätzer⁴.

Se pensarmos na natureza considerada “inumana” de certos grandes acontecimentos históricos que serviram para enquadrar a elaboração contraditória, paciente, obstinada – e por mais de um motivo chocante –, dessa atitude, penso que muitos daqueles que hoje em dia se lamentam e que muito devem ao “egoísta” Brecht, melhor fariam se tirassem o chapéu para ele.

4 Heiner Müller fez uma montagem a partir dos fragmentos de Fätzer (BRECHT, Bertolt, *Fätzer fragment*. Montagem de Heiner Müller; texto francês de Francis Rey. Paris: L’Arche, 1992). No volume 2 dos *Poèmes [Poemas]* de Brecht (1913-1929), encontra-se “Fätzer en Patrouille dans la ville de Muhlheim pendant la Première guerre Mondiale” [Fätzer em patrulha pela cidade de Muhlheim durante a Primeira Guerra Mundial] (Paris: L’Arche, 1965, p. 196-98); no volume 9, “Déclin de l’egoïste Johann Fätzer (fragment). Vision de celui qui pense aux temps d’après lui” [Declínio do Egoísta Johann Fätzer (fragmento). Visão daquele que pensa nos tempos que virão depois dele] (PARIS: L’Arche, 1968, p. 14).

Que este Fatzer não seja Fatzer
melhor nem pior,
mas que já não existia nenhum Fatzer
para que também ele seja um ponto de referência estabelecido
na indigência,
e portanto materializado não por pedra
colossal,
mas por simples buraco – um testemunho
quando mesmo num tempo de trevas
o preto era preto
e o branco, branco.

Bernardo Sobel, entrevistado por B. Salino

Brigitte Salino publicou o seu texto em *Le Monde*, 10.05.1995. p. 34.
José Ronaldo Faleiro é professor na UDESC

JOGOS DE TEATRO

GUIDA VIANNA

A prática de exercícios teatrais ou jogos dramáticos freqüentemente pode resultar de brincadeiras infantis. Ao longo desses 15 anos em que venho orientando aulas de improvisação teatral no Tablado, tenho percebido que meus alunos – adolescentes entre 14 e 16 anos – cada vez mais desconhecem os jogos infantis tradicionais, aqueles que, foise o tempo, movimentavam a portaria dos prédios nas tardes chuvosas das férias. Uma pena. Tais brincadeiras, além da diversão, possuem um valor maior de concentração, observação, ritmo, memória e imaginação.

Ora, começar uma prática teatral nada mais é do que brincar de fazer cenas, liberar a criança que existe em todos nós. O ator iniciante deve, pois, desenvolver o que nele, desde criança, sempre foi intuitivo. O que era brincadeira vira exercício de mobilização e aquecimento para a prática teatral. Tentarei, então, relacionar aqui uma série de jogos infantis, que, com certeza, estão vivos na memória de alguns, esquecidos na lembrança de outros, mas devem ser novidade para a maioria dos jovens. Para esses, uma sugestão: brinquem no *play*, na pracinha, e vocês estarão trabalhando o ator que todos agora querem ser. Recomendo ainda um mergulho no livro *100 Jogos Dramáticos*, de Maria Clara Machado e Marta Rossman. Dêem asas à criatividade para atuar nas cenas ali propostas.

MORTO E VIVO

Todos os participantes, espalhados pelo espaço, seguem a voz de comando do líder:

Morto – todos devem se agachar imediatamente.

Vivo – Todos ficam em pé.

Quando estiverem bem aquecidos e seguindo prontamente a voz de comando, o líder deve usar as variações:

Em movimento – todos começam a andar.

Estátua – todos param o movimento imediatamente.

Olha o vento – todos procuram um lugar para se esconder.

Olha a chuva – todos se agrupam no centro do palco.

E assim o líder vai comandando o grupo e criando novas variações.

GATO E RATO

O orientador divide o grupo em dois. No primeiro grupo todos são número UM, no segundo grupo, todos são número DOIS.

O grupo começa a andar pelo espaço e o orientador dá a ordem: **o grupo 2 é o gato**. Então, todos que fazem parte do grupo 1 saem correndo para procurar um esconderijo. Os gatos do grupo 2 contam até três e começam a perseguir o seu ratinho. Quem for pego deve permanecer parado e só pode ser salvo por outro rato que o descola. Depois o orientador inverte as posições.

CHAMA UM

Em roda, todos os jogadores recebem um número de acordo com o número de participantes, (p.ex.: de um a dez, se forem 10 jogadores). Cada vez que se chamar algum

número estala-se os dedos da mão direita e esquerda. No intervalo de tempo, bate-se três palmas seguidas e ritmadas.

Atenção ... pa pa pa ... **Concentração** ... pa pa pa ...
Chama UM ... papapa

O número **Um** responde, repetindo o seu número e chamando outro, o outro responde e chama outro número e assim por diante .

Ex: 1... 8 pa pa pa ... 8 ... 5 pa pa pa ... 5 ... 7 ... etc
etc etc.

Obs: o número chamado que não responder dentro do ritmo sai e não se pode mais chamá-lo. Quem errar sai também. Antes, faz-se duas rodadas de aquecimento.

ESCRAVOS DE JÓ

Sentados em roda. Cada pessoa coloca um sapato à sua frente. No ritmo da música, passa-se o sapato para o colega do lado esquerdo. Imediatamente aparece um outro sapato à sua frente que deve novamente ser passado para o colega à esquerda.

Na primeira vez deve-se cantar a música, na segunda vez assovia-se e na terceira todos cantam mentalmente, procurando manter o mesmo ritmo de antes.

Música: Escravos de Jó jogavam caxangá
Tira, bota, deixa o Zé Pereira ficar
Guerreiros com guerreiros fazem
Zig Zig Zá
Guerreiros com guerreiros fazem
Zig Zig Zá

OBS: quando tudo estiver correndo bem, pode-se introduzir ou criar variações rítmicas.

ADIVINHANDO O LÍDER

Todos em círculo. Uma pessoa escolhida sai da roda e vai tentar adivinhar o líder. Os participantes elegem um líder que vai comandar uma série de movimentos e ritmos. A um sinal dado, a pessoa que saiu volta e, observando o círculo, tenta adivinhar quem está comandando as alterações de movimentos. Tem 3 chances:

Se acertar fica na roda e o líder, agora, é o adivinhador. Se errar escolhe-se outro voluntário.

TROCANDO OS NÚMEROS

Todos em roda. Cada um recebe um número. Uma pessoa sai. O orientador muda três números de lugar, (p.ex.: 6, 8 e 3). A pessoa que saiu volta e tenta adivinhar a mudança feita. Se acertar, o adivinhador vai para o meio do círculo e o orientador chama de novo os números 6, 8 e 3 para voltarem a seus lugares, a um sinal dado. O adivinhador deve correr e ocupar o lugar de um deles. O que sobrar é agora o novo adivinhador. Se a pessoa que saiu não conseguir constatar as três alterações realizadas, ela deve pagar uma prenda.

MINHA TIA FOI A PARIS E TROUXE

Todos sentados em roda. Trata-se de um jogo de memória, em que cada um vai repetir e acrescentar um objeto ao jogador anterior. O primeiro vai falar, p.ex.: “minha tia foi a Paris e trouxe ... uma bolsa”; o segundo jogador diz “minha tia foi a Paris e trouxe uma bolsa e ... um perfume”; o terceiro repete os dois e acrescenta outro objeto, e assim por diante. Ao final, todos repetem tudo.

QUANDO MINHA TIA CHEGAR

Sentados em roda, o primeiro começa: “quando minha tia chegar” ... eu vou ... e faz o gesto de uma ação ... (p.ex.: comer) ... o segundo repete e faz outro gesto de outra ação ... (p.ex.: comer... beber ... ver TV ... ler jornal ... etc ... etc...)

Todos falam “quando minha tia chegar” ..., repetem todas as ações anteriores e acrescentam mais uma.

AGORA, JÁ.

Sentados em roda. O orientador diz uma palavra qualquer, p.ex.: MEL e aponta um jogador. Conta até cinco, soletra as letras da palavra dita M / E / L e dá a voz de comando: **Agora, já.** O jogador escolhido deve dizer três palavras que comecem com as letras de MEL, p.ex.: Mala, Elefante e Leite.

OBS: as palavras chaves devem ser de no máximo quatro letras.

TUDO QUE SEU MESTRE MANDAR

Todos em roda. O orientador vai ordenando que cada um faça alguma ação, ou algum bicho, ou um personagem, etc ... Ex: “você está cantando”, “você é um sapo”, “você é um bêbado”, etc Quando o orientador disser **JÁ**, todos começam a realizar suas ações. O mestre passa a liderança para outro mestre que vai mudando as ações e dando novas ordens.

Varição – “Na berlinda” – um só no centro da roda ... todos ordenam que ele faça alguma coisa e ele vai obedecendo imediatamente a todos os comandos.

DONO DO CIRCO

Todos em roda. O Dono do Circo vai andando e distribuindo suas atrações: “Você é o atirador de facas”, “vocês são cãezinhos amestrados”, “o domador de leões”, etc .. Depois de distribuir as atrações, O Dono do Circo comanda o show das exposições. A cada final da apresentação dos

números, ele deve sempre gritar: “GRANDE PARADA”... quando todas as atrações procuram o seu lugar para o desfile circense. Volta-se à exibição e ao desfile, ... exibição e desfile ... para não perder a dinâmica de show e usar a arena, envolvendo todo o espaço. Escolhe-se outro líder depois.

MÍMICA

Em roda.

A – Cada jogador faz a mímica de um objeto e todos adivinham.

B – Cada jogador faz a mímica de uma frase e todos adivinham.

C – Filmes:

Divide-se o grupo em dois times. Cada grupo pensa cinco títulos de filmes, (não vale nome próprio). Um jogador do time **A** recebe o nome de um filme do time **B** e tem dois minutos para fazer a mímica. O seu time deve adivinhar e marca ponto se o fizer. Depois é a vez de um jogador do time **B**. Somam-se os pontos e o time perdedor pode pagar prendas.

OBS. FINAL: Os exercícios aqui descritos que não forem bem compreendidos podem ser recriados. Lembrem-se que estamos trabalhando com imaginação e criatividade. O orientador deve também ficar atento, pois é muito freqüente o desdobramento de um exercício em outro que ele pode sugerir em seguida.

Guida Vianna é atriz e professora de Improvisação no Tablado.

LYNN FONTAINE / ALFRED LUNT

T. COLE e H. K. CHINOY

A melhor dupla de atores dos EUA por mais de 35 anos, Lynn Fontaine e Alfred Lunt, começou cedo, no início do século. Ela, uma protegida inglesa de Ellen Terry, com quem estudou em 1903, e ele, um ator especializado em personagens difíceis na companhia de repertório Castle Square Theatre, em Boston. Lynn Fontaine foi trazida aos Estados Unidos por Laurette Taylor e fez sucesso em *Dulcy*, de Marc Connelly e George S. Kaufman, em 1921. Alfred Lunt triunfou pela primeira vez com *Clarence*, que Booth Tarkington escreveu especialmente para o jovem ator. Durante a temporada da peça, ganhou o aplauso da Broadway, juntamente com a mão e o coração de Lynn Fontaine.

Eles se casaram em 1922, e apesar de continuarem carreiras separadas, começaram a formar uma nova estrela teatral, conhecida do público, no país e no exterior, como Os Lunts. Juntos, sua importante atuação para o Theatre Guild no *The Guardsman* de Molnar, em 1924, marcou um momento decisivo na carreira desses jovens astros. Quando passaram a integrar o Theatre Guild, sacrificaram dinheiro e salário para trabalhar com um diretor criativo, Philip Moeller, para uma produtora que, como eles, estava mais interessada na arte do teatro do que nos típicos sucessos da Broadway. A crítica de Alexander Woolcott a *The Guardsman* sugere a consciência da ocasião. Ele escreveu: "Eles têm juventude e grande talento e a inconfundível atitude de astros em ascensão, e aqueles que os viram ontem à noite agradecendo juntos, pela primeira vez, podem ter testemunhado um grande momento na história do teatro. É possível que tenhamos assistido ao primeiro capítulo

de uma parceria destinada a ser tão ilustre quanto a de Henry Irving e Ellen Terry".

Na temporada seguinte, representaram *Arms and the Man*, de Shaw, com sucesso ainda maior. Durante a temporada da peça, assinaram um contrato de três anos com o Theatre Guild, que então deu início ao recrutamento de uma companhia permanente de atores excepcionais – Dudley Digges, Margalo Gillmore, Morris Carnovsky, Clare Eames, Edward G. Robinson, Earle Larimore, Claude Rains, Blanche Yurka, Philip Loeb, e outros. Até 1930, os Lunts atuaram juntos exclusivamente para o Guild, em *The Goat Song*, *At. Mr. Beam's*, *The Brothers Karamazov*, *The Second Man*, *The Doctor's Dilema*, *Caprice*, *Meteor*, *Elizabeth the Queen*, *Reunion in Vienna*; individualmente, Lunt atuou em *Juarez* and *Maximilian*, *Ned McCobb's Daughter*, *Marco Millions e Volpone*; Lynn Fontanne atuou em *Pygmalion* e *Strange Interlude*. O alcance e a variedade de seus trabalhos, juntos ou separados, durante estes anos foi notável, assim como seu interesse em peças de todos os tipos. Anos depois, com razão, rejeitaram o rótulo de "especialistas em comédia" que lhes foi atribuído por jovens. Lunt reclamou: "Por que Elia Kazan não nos deu uma oportunidade em *Death of Salesman*? Eu teria adorado representar Willy Loman. E Lynn não teria feito uma comovente Sr^a. Loman? Mas ninguém nos mostrou o texto". Ele reiterou sua disponibilidade para "qualquer coisa que seja bom", e frisou o fato de ter ingressado no Theatre Guild quando era um "teatro de arte". Trabalharam com o Guild pelo "prazer de representar" e "porque acreditávamos que o teatro tem a missão de atuar para o seu público".

Após uma temporada de sucesso em Londres, em 1929, juraram parceria eterna no palco, decisão que acabou levando-os ao rompimento com o Theatre Guild. Em 1933, produziram com Noel Coward a sua peça *Design for Living* e, mais tarde, atuaram em *Point Valaine*. Entre 1936 e 1940, atuaram

em *Taming of the Shrew*, *Idiot's Delight*, *Amphitryon 38*, *The Seagull* e *There Shall Be No Night* em Nova Iorque e em turnê. Na década seguinte, continuaram a sua carreira, com várias peças que muitos consideraram inferiores ao seu talento. O suposto comentário de Lee Strasberg sobre eles pareceu resumir a reação da nova geração. "Um homem como Alfred Lunt tem mais equipamento como ator e diretor do que Laurence Olivier. Mas o que fazem os Lunt? Perdem tempo com o cansado Noel Coward... fazem simpáticas aparições nostálgicas no suplemento de domingo". Em 1958, quando Peter Brook os convenceu a atuarem no drama amargo de Durrenmatt, *The Visit*, o seu público, geralmente nostálgico, ficou chocado e consternado com os ensaios abertos que antecederam a estréia em Londres. Porém, a estréia em Nova Iorque, no novo teatro Lunt-Fontanne, foi um dos grandes acontecimentos do teatro americano, quando se presenciou um importante drama moderno sendo encenado por dois grandes atores diante de uma nova geração de público de teatro. Seguem-se algumas observações sobre o seu trabalho juntos nesta peça e algumas considerações gerais sobre interpretação.

Trabalhando Juntos em A Visita da Velha Senhora:

UMA ENTREVISTA COM ALFRED LUNT

A falecida Theresa Helburn, do Theatre Guild, nos mandou *The Visit* (*A Visita da Velha Senhora*) em abril de 1957. Achamos que era uma peça fascinante, extraordinária; teatro original, maravilhoso e importante. No entanto, nos recusamos a encená-la, pois precisávamos de um longo descanso e desejávamos, por essa razão, não nos comprometer. Porém, incentivamos Theresa Helburn a comprá-la e a produzi-la o mais rápido possível. Duas semanas depois, Roger Stevens nos ligou, dizendo que havia comprado a peça e que nos queria para realizá-la. Novamente recusamos, pela mesma razão. Fomos para a Inglaterra em junho, onde o produtor, Hugh Beaumont, nos ofereceu a peça e dessa vez aceitamos, já que os ensaios só começariam depois de cinco meses – por causa da agenda movimentada de Peter Brook – e cinco meses era o tempo exato que queríamos para nossas férias.

Além disso, Lynn Fontanne achava que o texto precisava de alguns ajustes; parecia-lhe haver algo de errado com a tradução, já que tinha sido feita do alemão para o francês, e só então para o inglês. Peter Brook também tinha várias ressalvas em relação ao texto. Brook, Valency e Durrenmatt se encontraram em Paris e os trabalhos começaram, para alegria geral.

Nos ensaios, nos colocamos inteiramente nas mãos de Peter Brook, e tentamos fazer tudo o que ele pedia. O fato de já ter dirigido várias peças não fazia a menor diferença no meu relacionamento com um diretor. De fato, nós dois gostávamos de ser dirigidos. Achávamos que o trabalho seguia devagar, mas, na opinião de Brook, estávamos trabalhando "com a

rapidez de um raio". Atores não são mais indicados para julgar o seu trabalho ou o que fazem melhor, do que um escritor, ou digamos, um cozinheiro. Você pode gostar de representar alguns papéis mais do que outros, porque eles são mais fáceis, assim como escritores gostam mais de escrever romances do que peças ou cozinheiros preferem preparar um ragu do que um suflê, mas isto não significa que os clientes gostarão mais. Representar um papel é como fazer pão; os melhores cozinheiros sabem quando a massa atingiu a consistência certa, nenhum livro de receitas pode ensinar isto. Não se pode ensinar *timing*, e não se pode ensinar a alguém como ser engraçado. Um jovem ator que conheci, que deveria ser engraçado, nunca conseguiu arrancar um riso da platéia. Eu perguntei a ele: "Você tem medo de críticas? Não gostaria de você?" Ele respondeu: "Esta é a única coisa que me assusta". Ele tinha medo das risadas até mesmo para o personagem que estava representando.

Ao estudar um papel, a primeira coisa que aprendemos é decorar nossas falas, o que é uma agonia, e sempre representar dentro do padrão da peça. Tentamos ser verdadeiros, esperando que o autor e a platéia considerem nossos personagens reais, sem traços do que algumas pessoas chamam de "técnica". Lá pela 200ª apresentação, descobrimos que estamos chegando mais perto do nosso "pessoal". Representamos *There Shall Be No Night* e *O Mistress Mine* mil e seiscentas vezes, e ainda achamos que havia muita coisa a ser trabalhada. Os movimentos e gestos devem ser dos personagens, não os nossos. Eu construí o personagem de Anton Schill na *Visita* baseado em um homem de Genese Depot, em sua aparência, roupas e gestos. A Srtª Fontaine tinha várias "Claires" em mente, e uma em particular. Você ficaria surpreso com o que pode achar ao explorar o passado – descobertas nem sempre agradáveis. Nunca tínhamos representado papéis como Anton

e Claire antes. Alguém tinha? Não são papéis que despertam simpatia. Não são realmente papéis "principais"; trata-se de uma peça de conjunto do ponto de vista dos atores, mas são papéis fascinantes de representar, tão difíceis quanto curtos.

Muitas pessoas acham *A Visita* uma peça desconfortável de assistir e ouvir, repelente, insuportável. Uma senhora em Cleveland escreveu, "caro Sr. e Srª. Lunt: Eu vi a sua peça. Estava bem montada, como sempre é quando vocês estão atuando. Mas me fez sentir muito mal e eu vou direto para a cama". "Por que vocês a estão representando?" nos perguntam. Estamos encenando-a por causa de sua terrível verdade, sua seriedade de propósito, sua universalidade. Essas pessoas transformaram Claire na vilã. Ela não é! Eu respondo, "São as pessoas da cidade que fazem de Claire a vilã. Vocês!" Eles respondem, "Não, não é assim; por dentro, somos inerentemente bons". Trata-se de uma racionalização terrível.

Na nossa turnê pelo país, *A Visita* teve excelente recepção. Pode parecer arrogante da minha parte dizer isso, mas quando representamos em Salt Lake City, a platéia ficou de pé e aplaudiu. Se pudéssemos ter realizado apresentações únicas, poderíamos ter representado esta peça durante muitos anos. Fomos criados em um tipo de teatro onde fazer turnê era parte do nosso trabalho. Se você tinha um sucesso em Nova Iorque, naturalmente levava esta peça a vários lugares. A estrada ainda está bastante viva e faminta por peças, mas o custo das turnês – transporte, salário dos atores e assim por diante – fazem com que uma grande produção fique proibitiva...

ENTREVISTADOR: Qual é o segredo do seu trabalho de equipe?

Lunt: Eu não sei. Acho que cada um de nós está interessado no outro. Isso é um dos segredos. E, é claro, há a nossa forma de falar um com o outro. Começamos com isso no *The Guardsman*. Falávamos uns com os outros como as pessoas

fazem na vida real. Por exemplo, eu começaria uma fala, e no meio, na nossa deixa, que já teríamos determinado de antemão, Lynn interromperia e começaria a falar. Eu continuaria por um tempo. Não se pode fazer isto com Shakespeare, é claro. Mas em comédias de costumes, em peças realistas, é bastante eficaz. Como posso deixar isto claro? Nós fazemos uma superposição.

ENTREVISTADOR: Sem esperar...

Lunt: É, no meio de uma frase. Isso é exatamente o que eu quero dizer, o que acabamos de fazer agora. Falamos ao mesmo tempo, não foi? Mas você ouviu o que eu disse, e eu ouvi o que você disse. Bem, para fazer isso no palco, tem que se trabalhar com bastante cuidado, porque você sobrepõe as falas. Então uma vez que eu diga: “Vá para outro quarto e eu me aprontarei”, sua deixa, na verdade, é: “o outro quarto”, e você responde, “Está bem”, e eu continuo a dizer, “e eu me aprontarei”, quase simultaneamente. É claro que eu tenho que abaixar o tom de voz, para que ela seja ouvida. Isto está claro?

ENTREVISTADOR: Presumivelmente, esta interação é o sonho de qualquer ator.

Lunt: Eles achavam que isto não poderia ser feito. Eles disseram que eu nunca ia conseguir. E quando levamos *Caprice* pela primeira vez em Londres, eles estavam indignados porque falávamos ao mesmo tempo. A imprensa estava realmente indignada. Mas foi um grande sucesso. E eu acho que foi a primeira vez que isso foi feito. Eu não sei. Só aconteceu porque nos conhecíamos muito bem e confiamos um no outro. Apesar de algumas vezes eu ter sido acusado, e eu mesmo acusá-la, de “comer” uma fala, cortar uma piada ou pular uma deixa, “porque você entra na fala tão rápido?” “Por que você não...?”

ENTREVISTADOR: Há alguma que seja inseparável de suas vidas particulares? Vocês estão acostumados um com o outro, suas cadências, seus processos mentais.

Lunt: Não, eu não acho, porque as falas não são nossas. Elas pertencem a outra pessoa.

ENTREVISTADOR: Como vocês estudam os seus papéis juntos?

Lunt: Bem, quando estávamos fazendo isto, por exemplo, para a primeira cena na *Visita*, ela aprendeu suas falas e eu aprendi as minhas, e era uma cena muito difícil. É uma cena bastante estranha e – bem, você vai tropeçando até entender, e aí você começa, quando você realmente já entendeu – você começa a representar um para o outro, olhos nos olhos, até que haja alguma realidade. Por exemplo, havia uma fala na peça, e durante algumas semanas eu nunca acertava, quando a Lynn dizia: “E você se casou com Mathilde Blumhard”, e eu pensei que devia dizer: “Ah, não fiquei zangada comigo por eu ter casado com a Mathilde”, de um jeito meio alemão sentimental, magoado, sabe, foi uma coisa horrível de fazer – mas não ficou bom porque faltava a intimidade dos velhos tempos que o texto pedia. Então um dia, eu decidi que ficaria zangado, e então foi verdadeiro. Tinha o timbre certo. Era mais real. Na verdade, eu estava dizendo: “Não me culpe. Apenas pense no que eu fiz por você”, porque eu também estou protegendo a minha casa – e a mim também. Eu sinto que eu devia me proteger, entende? O problema é sempre chegar em uma verdadeira – verdadeira expressão, modo – qual é a palavra? – mais verdadeiro...

ENTREVISTADOR: Sentimento?

Lunt: É, um sentimento, um sentimento verdadeiro. E é desta forma que se consegue. Dá para entender?

ENTREVISTADOR: Claro. Você segue um só método?

Lunt: Não, eu só tento ser o mais real – eu tento representar com mais realidade possível. Uma vez eu tive uma turma de pracinhas depois da guerra, e eles perguntaram, “O que é técnica?” – sabe, técnicas de atuação – e eu respondi: “Eu não tenho a minha idéia, eu vou para casa perguntar para minha mulher”. E assim fiz. E ela disse: “Você simplesmente lê a sua fala com o máximo de realidade possível – verdade – um pouco mais alto do que num quarto comum e não esbarra em ninguém, só isso”. Noel [Coward] usa esta técnica. É verdade. Mas, é muito mais do que isso, acho eu.

ENTREVISTADOR: Nesta peça – como você encontra a verdade, a realidade destas pessoas... muito imorais que você representa?

Lunt: Para mim, um homem que eu conheci em Genese Depot imediatamente me veio à mente. Esse homem, lá de Wisconsin, não era tão mau quanto Schill, o personagem que represento. Mas era bastante mau, e tentei parecer com ele e andar como ele.

ENTREVISTADOR: Você que dizer, relacionou seu caráter ao deste homem?

Lunt: É, apesar dele não ser tão mau quanto Schill. Schill é um homem horrível. Apesar disto, sempre existe a tentação de tentar transformá-lo num herói, mas ele não é, e então, talvez, eu cometa o erro e coloque de outra forma. Suponho que poderia parecer melhor, mas Peter, nosso diretor, não queria que eu fizesse isto e eu também não queria. Suponho que poderia ser um pouco mais atraente e ainda transmitir a idéia do que ele era, porém... Algumas vezes, eu preciso criar uma situação quando estou fazendo isto, e olhar para mim mesmo e dizer: “Quando eu era mais jovem, não era tão mau”.

ENTREVISTADOR: No começo, as pessoas sentem muita simpatia por Schill. Como membro da platéia eu senti, e então subitamente você se dá conta...

Lunt: Ele esqueceu. Ele se esqueceu do que fez, já se passaram cinquenta anos.

ENTREVISTADOR: Como você desenvolveu a cena na loja, quando a raiva e o medo começam a dominar você? Quando você percebe que provavelmente irá morrer – deve ser muito difícil não exagerar na cena, eu acho.

Lunt: Bem, originalmente, na peça, na hora que Schill viu os sapatos, começou a gritar; continuou gritando até o final da peça. Mas Peter [Brook] não queria que fosse feito desta maneira.

Era também, deve dizer, a maneira como estava escrito. E eu disse no começo: “Mas eu não posso fazer de outra forma, Peter, essa é a forma que deve ser. Eu vou tentar, mas nunca conseguiremos fazer do jeito que você quer”. E ele sempre pedindo para eu retroceder, sempre retroceder para ganhar controle. Tudo o que você vê que é bom, é graças a Peter.

(Extraído de *Actors on Acting*. Crown. Pub., 1970, NY. Tradução de Kézia L'engle de Figueiredo).

TEXTO PARA ESTUDO I:

RECEITAS

LUÍS FERNANDO VERÍSSIMO

Só entendo de comida da boca para dentro. Na cozinha só entro para ver se tem mais e a única parte de uma receita que me interessa e o “leve-se à mesa”. Na última vez que tentei fazer um omelete acabei, estranhamente, com purê de batatas. Outra vez joguei fora o macarrão e servi a água quente. Felizmente improvisei um nome na hora – “eau chaud au hasard du chef” – que me salvou do vexame. Mas se sou um inocente na cozinha não nego que há um certo fascínio na sua linguagem esotérica. Às vezes leio receitas como leio certos poetas, entendendo a metade, mas cativo dos seus ritmos e ressonâncias. Todas têm aquela autoridade das poções mágicas, velhas e precisas encantações passadas de feitiçeira: a feitiçeira desde as primeiras cavernas. A sabedoria milenar do caldeirão. Exatamente tantas cabeças de sapo e tantas bossas de anão albino, deixe no fogo até borbulhar, ponha de lado e prepare o sangue de virgem. Claro que hoje a cozinha tem recursos com os quais as feitiçeiras nem sonhavam. Batedeiras que

só faltam brigar com as crianças, fornos verticais que caminham até você e batem no seu ombro quando o assado está pronto. Mas as receitas preservam o seu ar cabalístico. As medidas devem ser estas e só estas, senão tudo desanda e o demônio rouba a alma do suflê. O fogo deve ser alto e não brando.

Ou então brando, mas não marlon. E os temperos? Duas pitadas de alfarábio.

Tinhorão picadinho.

Um feixe de sandices.

Ramal, zico verde, samovar picante, sementes de oligofrenia e algumas folhas de alvará.

Na Guiné, o tubarão branco “aux fines herbes” é uma especialidade. Pegue-se um tubarão branco dos grandes. O tubarão deve ser jogado vivo dentro de um grande caldeirão cheio de água salgada sobre o fogo. Acrescente-se dois porcos selvagens, quatro galinhas, um missionário protestante e um cunhado do chefe que caiu em desgraça. Mexa-se lentamente até ferver a água ou o tubarão comer a colher, o que vier primeiro. Deixe-se o tubarão de lado. Aproveite-se a água quente para dar banho nas crianças. Tempere-se o tubarão com mirtes, paranhos, ogivas do mato, usucapião e brás de pina. Sirva-se em fatias dentro de folhas de parreira com uma porção de fritas. Guarde-se o espinhaço para bater no “chef”.

(Extraído de *O Jornal do Brasil*)



TEXTO PARA ESTUDO II:

A TROCA

DORA SÁ

Eu fui... eu fui no casamento dele com aquela outra...

Eu confiei nele! Entrei de cabeça numa relação... para ter que acabar desejando felicidades para o novo casal de pombinhos...

Ainda tentei conversar civilizadamente com ele... "Oi, tudo bom? Parabéns pelo casamento, mas foi tudo tão rápido, blá, blá, blá..." E antes que eu pudesse fazer qualquer pergunta do gênero – por quê? "Ah! Você a ama!... Ela vai ter um filho seu?! Ótimo... tenho certeza que ela será uma mãe excelente!"... Droga! Ele podia ter me poupado dessa!

Eu me pergunto se sempre que ele chama por ela, se ele... aposto que ele nunca contou para ela a quantidade de vezes que ele disse... que *eu* era a mulher da vida dele! Que ele ia me amar até morrer... Mas ele está vivo! Tá lá!... E eu? E eu? Eu tô aqui... Não é justo, simplesmente não é justo ele me ignorar depois de tudo o que a gente viveu junto!... Depois de tudo que ele me prometeu!

Outro dia encontrei com ele na rua... lindo... Parecia bem, tranqüilo, feliz... cínico! Será que ele já me esqueceu? Não, porque eu não me senti nada bem tendo que ligar para ele no meio da noite... Mas foi mais forte que eu, eu não podia aceitar... eu não pude aceitar o modo como fui trocada... Aquele bilhete, foi como um tapa... certo, bem no meio da minha cara!

Eu ainda me pergunto se ele pensa em mim quando transa com ela... Pois devia! Devia mesmo! Porque aquele passatempo que ele esqueceu lá, na cama, como uma palavra cruzada que acabou de completar... era eu! Eu... e não vou esquecer disso nem tão cedo, nem tão fácil quanto ele!

O pior? O pior é saber que toda vez que que arranho as costas de outro homem, eu espero que ele sinta. Eu sei que sente.

Dora Sá é atriz

A PARANÓICA E MESTRE PIERRE

ELISA PALATINIK^(*)

Pela primeira vez eu falo sobre minha vida. O porquê da demora? Talvez o medo de que determinadas pessoas viessem me criticar. Adorariam descobrir coisas a meu respeito, fariam tudo para denegrir minha imagem perante a sociedade. Não que eu já tenha uma imagem definida, vamos dizer assim, perante a sociedade. Não sei nem se alguém me conhece. Provavelmente não.

Trabalho como ajudante de cozinheiro em um hotel cinco estrelas. Sou responsável pela árdua tarefa de tirar peles, nervos, ossos, cascas, tripas e similares de toda espécie de animais irracionais comestíveis. Não sei se dá para captar a importância da minha especialidade, mas é como mestre Pierre sem-

pre me fala: "Se a sua parte não for bem feita, qualquer prato, por mais apetitoso que possa parecer, ficará vomitante". Assim mesmo, com sotaque francês. Ele é francês.

A família é contra a minha profissão, especialmente minha tia-avó por parte de pai, a que não gosta de mim. Isto mesmo, não gosta de mim. Como cheguei à conclusão? Uma vez a vi aproximar-se do meu quarto na ponta dos pés e colocar uma enorme ratoeira no chão, bem na porta – não resta a menor dúvida, para me exterminar. Não se trata de imaginação, já que ela usou como isca justamente o meu queijo preferido: o roquefort de Budapeste. Além do que, volta e meia insiste na questão de sempre. Ela quer induzir-me ao suicídio. Diz que vale a pena, que morrer é ótimo, que é uma experiência enriquecedora.

Papai diz que é brincadeira e ri sempre que ela volta a falar nisso.

Sou formada em agronomia, fiz curso de inglês, sei costurar e dançar – talvez por isso meus pais não entendam a opção pelo campo da 'cozinha de base'.

* * *

Meu chefe está desconfiando de mim. Perguntou-me o que eu havia feito com as peles de galinhas limpas na véspera. Respondi que conforme o regula-

mento havia embrulhado com jornal e jogado no lixo. Ele ouviu e respondeu com um ahnnn estranho. Deve estar achando que eu levei as peles para casa. Deve achar também que não foi a primeira vez. E que não é só pele de galinha que eu levo, mas os ossos, as cartilagens, os pés, pescoço, tudo. E que eu revendo para algum lugar. E que eu sou uma mercenária asquerosa.

Hoje cheguei no trabalho mais cedo que o habitual e comecei a estudar um novo método de se tirar a pele do polvo. Não consegui.

Os ajudantes do cozinheiro começaram a chegar; os lavadores de prato, os lavadores de panela, os cortadores de alimentos em pedaços pequenos – todos, a partir daquele momento, só tinham olhos para as suas verduras, massas, temperos, colheres, espátulas, panos, fornos, fogões. É proibido conversar.

Peguei o maior frango da remessa e comecei a limpá-lo com afinco. Resolvi de última hora colocar um pedacinho de tripa em alguma entranha escondida: fiquei imaginando na boca de que hóspede iria parar e que reação provocaria. De nojo, acho. Gostaria que fosse para a senhora de cabelo esverdeado que chegou semana passada – me parece, da Áustria –, e que ontem olhou-me com desprezo quando eu saía do hotel pela porta da frente. Deve ter falado mal de mim para o gerente porque eu não a

(*) Elisa Palatinik nasceu no Rio de Janeiro, em 1962. É autora, roteirista e atualmente faz parte da redação final do programa "Sai de Baixo" (TV Globo). Iniciou sua carreira em 1988 no programa de humor Chico Anysio Show. "A Paranóica e Mestre Pierre" é originalmente um conto extraído do livro do mesmo nome, publicado pela editora Record, em 1997. Cruza e humor na descrição dos personagens, aliada a uma visão mordaz do comportamento humano em situações bizarras, extraídas do cotidiano, são as marcas desta nova autora brasileira.

olhei com olhos de serviçal, mas com olhos de agrônoma. Agrônoma formada.

* * *

O dono do Mira Palace (*meu hotel*) quis me conhecer. Parece que elogiou meu trabalho, quis saber quem limpava as carnes, dar os parabéns. Troquei o uniforme e fui à sua sala levando nas mãos um pedaço de filé sem nenhuma gordurinha, sem um nervo, para que ele apreciasse. A secretária estranhou mas me deixou entrar. Ele (*o dono do Mira*) foi simpático, disse que admirava o meu trabalho.

Disse que o restaurante foi considerado o menos gorduroso do bairro por um famoso crítico gastronômico.

Disse que o tempero leve do cozinheiro também contava, mas o fundamental era o 'trabalho de base'. Justamente o meu.

Tudo mentira, isso que eu acabei de falar.

Quase fui mandada embora. Foi a mulher do dono do hotel que comeu aquele pedaço de frango com a tripa. 'Aquela' tripa.

(Mamãe quer me levar ao psicólogo. Diz que eu tenho mania de perseguição. E que ao mesmo tempo sou meio perversa. Ela vive tentando jogar meu pai contra mim, vive me atormentando, me torturando. Não é mãe de verdade, é madrasta).

* * *

Tenho a impressão de que ninguém gosta de mim no Mira Palace. Principalmente depois que comecei a ser suspeita de tráfico de pelancas, e de tentar intoxicar a mulher do dono. As faxineiras me olham como se eu fosse criminosa, o porteiro tem me respondido mal, e o rapaz que areia as painéis passou por mim tampando o nariz (*estava claro neste singelo gesto a representação simbólica da imagem que eu construí para todo o quadro de funcionários do Mira*). Em casa as coisas também estão esquisitas. Peguei Lena, nossa empregada, em atitude suspeita com meu travesseiro. Tive a nítida impressão que ela jogava poeira em cima. Ela negou e disse que eu estava ficando maluca das idéias.

Ontem à noite, quando fui ao banheiro, aconteceu uma coisa horrível. Quase morri de susto e ainda estou muito alarmada. Tive a impressão de que o papel higiênico me olhava fixamente. Com expressão de raiva. Pelo sim pelo não, resolvi não me limpar.

* * *

Engraçado. Porque neste mesmo dia eu tinha ido ao cinema e o bebedouro esguichou água na minha cara. Foi de propósito? Vou deixar esta dúvida no ar.

Mamãe me chamou de paranóica.

* * *

Fui despedida. Mestre Pierre diz que encontraram um olho (*ele nem sabia de que bicho*) na macarronada servida ao tal príncipe africano que está hospedado no Mira. Disse que o pessoal me viu nas imediações da panela quando o prato estava sendo preparado e que eu levava alguma coisa pequena nas mãos. Deduziu que tudo foi por mim preparado.

Talvez tenha sido, talvez não: no entanto, ninguém pode afirmar uma coisa que não viu com certeza.

Agora que estou sem emprego a situação em casa piora.

Minha tia-avó, cada vez mais irônica com a história do suicídio, todo dia traz folheto explicativo (*que ela mesmo faz*) de como se matar sem sujar a casa. Lena só me serve repolho e derivados de ovo nas refeições (*omelete, salada de ovo, ovo cozido, etc...*). Mamãe é aquele recipiente borbulhante de rancor e ódio por mim (*papai me obriga a chamá-la de mamãe – não gosto porque ela é cinco anos mais nova do que eu*). Minhas irmãs mal falam comigo.

Há duas semanas.

Desde que caí em desgraça.

* * *

Dei uma guinada na minha vida.

Estou às voltas com o meu livro. Sim, meu livro: "Técnicas de como limpar corretamente um alimento".

Não sei se o título vai ser este. Pensei também em "Diga não às vísceras!". Achei sonoro, mas na verdade as vísceras são apenas uma partezinha do que você tira.

Quero calar a boca de muita gente com este livro. Na verdade está ficando bem interessante pois não me detenho apenas na parte técnica. Falo da relação que se estabelece entre quem está atuando no alimento (*eu, no caso*) e o alimento propriamente dito. Falo de aspectos emocionais. Falo também da relação com o instrumento que se usa para seccionar estes alimentos – e todos os mecanismos intra-psíquicos nele envolvidos. Existe toda uma relação de poder, de amor, de ódio, de ternura, de respeito, de medo, de sutilezas: entre um homem e uma faca de cortar bunda de peru.

Estou apostando neste projeto. É ousado.

* * *

Ontem alguém andou mexendo nas minhas coisas, lendo meus rascunhos. Certeza. É quase certo que foi alguém aqui da casa; isto se não foi todo mundo junto, porque no jantar percebi a família me lançando olhares, sorrisos velados e irônicos.

Só se eu estiver muito, mas muito enganada e foi alguém de fora querendo informações a meu respeito. O pessoal do hotel, por exemplo. O pessoal da padaria (*que também não me topa muito*). A dona do armazém. Os funcionários do estacionamento. A moça que vende camisolas. A velha da banana. O homem do poste. O anão da verruga.

Pode ser a polícia também. Eu sei lá por quê.

Estou assustada.

* * *

Vou falar um pouco mais do livro.

Nele eu conto, em um capítulo à parte, passagens interessantes, situações engraçadas da profissão. Outras tristes.

Conto do dia do aniversário de Margô, quando todas as facas da casa sumiram e eu tive que limpar o lagarto redondo com uma pinça de sobancelha.

Conto do dia em que voltava do hotel e um pedacinho de pele de galinha ficou pendurada na haste do meu óculos. Fui a sensação do ônibus.

Conto de uma rã que chegou às minhas mãos ainda viva. Olhava-me com tristeza e ressentimento. Conto como tive vontade de levá-la de novo para algum mato e soltá-la. Conto como, para chegar a algum mato eu teria que pegar pelo menos três conduções.

Conto como não fui e como eu mesma comi aquele pobre animalzinho. Assado. Com molho de uvas.

Falo das pessoas que me deram força para desenvolver este projeto – a moça que me deu desconto no xerox e o encanador que achou bacana o título do livro.

* * *

Chamei o encanador para conversar. Ele recusou, mesmo depois que eu mostrei a dedicatória do livro. Parece que ele não entendeu nada e foi embora assustado. Talvez ele nem saiba ler.

Na verdade não querem publicar o livro (que mamãe, maldosamente, diz que não é literatura. A ignorante).

Não consigo arranjar emprego.

Desisti também de procurar quem mexeu nas minhas coisas. De agora em diante vou deixar de ser ingênua e não mais confiar em ninguém.

* * *

Me chamaram para trabalhar de novo no Mira Palace. Mas agora sob a humilhante condição de assistente do rapaz que lavava a louça. O Wallance. Ele foi promovido a limpador titular de revestimentos e porcarias internas de espécimes do reino animal.

Como o Wallance me odeia, odeia, odeia. Sabe que sou melhor do que ele. Ninguém da família dele também me topa; mãe, pai, irmão...uma tia que mora na Paraíba. Eles não me conhecem nem eu os conheço, mas esse negócio de ódio a gente percebe de longe.

Acho que Mestre Pierre protege o Wallance.

Acho que Mestre Pierre é bicha.

* * *

Hoje arranquei discretamente um fio do meu cabelo e enrolei num camarão que o Wallance estava limpando. Apertei bem, para que não se soltasse durante o cozimento, até que fosse servido.

Infelizmente não pude acompanhar todo o processo.

Só amanhã para saber se houve reclamações.

* * *

Não ouvi nenhuma reclamação a respeito de cabelos na comida, quer dizer, não deu certo.

Hoje vou tentar amarrar mais forte, vários nós, vários fios juntos.

Atenção: nunca mais usar fios do 'meu cabelo' – muito arriscado. Tentar pegar do próprio Wallance, para o caso

de mandarem examinar em laboratório (*me facilitaria se ele tivesse queda de cabelo. Observarei*).

Estou nervosa. O clima no hotel não é bom. Todos me olham esquisito. Até mesmo a remessa de peixes que chegou hoje pela manhã tinha um ar ameaçador. Um linguado me encarava com ódio, como se me quisesse fazer mal. Um badejo compactuava com o linguado. Mestre Pierre, acho, compactuava com os dois.

* * *

Caí em desgraça total. O Wallance descobriu tudo. Todo mundo descobriu tudo.

Instalaram, sem que ninguém soubesse, câmeras escondidas em alguns pontos do hotel. Uma delas justamente em direção ao meu cantinho.

Viram todo o processo de amarração dos fios nos camarões.

Isto é para mostrar como eu já estava marcada neste hotel.

Ameaçaram chamar a polícia caso eu não desapareça para sempre do hotel.

Tudo bem.

Acho que quem tem razão é minha tia-avó. O suicídio.

(Pensei uma coisa agora, mas é só uma idéia. Será que minha tia-avó co-

nhece o pessoal do hotel? Pronto, desisti do suicídio).

Perdida, estou perdida. Sem rumo, sem amigos, a família me rejeita.

De certo agora em minha vida, duas coisas: Deus me odeia e Jesus Cristo quer me ver pelas costas...

De resto, perdida.

O CASO DO CHAPÉU

FRANCISCO PEREIRA DA SILVA

(adaptação do conto de Machado de Assis, "O Capítulo dos Chapéus")

"Musa, canta o despeito de Mariana, esposa do bacharel Conrado Seabra, naquela manhã de abril de 1879. Qual a causa de tamanho alvoroço? Um simples chapéu, leve, não deselegante, um chapéu baixo."

– Machado de Assis –

(Os cenários – em preto e branco – deverão sugerir gravuras da época)

1º QUADRO – *Sala de estar. Em cena: Mariana e Conrado.*

MARIANA – Conrado, vou lhe pedir uma coisa...

CONRADO (*enrolando um cigarro de palha*) – Que é, meu anjo?

MARIANA – Você é capaz de fazer-me um sacrifício?

CONRADO – Dez, vinte...

MARIANA – Pois então não vá mais à cidade com este chapéu.

CONRADO – Por quê? É feio?

MARIANA – Não digo que seja feio, mas é cá para fora, para andar na vizi-

nhança, à tarde ou à noite, mas na cidade, um advogado, não me parece que...

CONRADO – Que tolice, iaiá!

MARIANA – Pois sim, mas faz-me este favor? Faz?

CONRADO (*acendendo o cigarro*) – Ora, iaiá, tolice... (*Sorri*)

MARIANA – É um pedido meu, Conrado.

CONRADO – A manhã está bonita... não fosse a obrigação de rever hoje aquele processo – o da viúva Fidelis – você se lembra?

MARIANA – Oh...

CONRADO – Irfamos a Petrópolis. Deve ser agradável a subida da serra, nesta manhã.

MARIANA – Mas Conrado...

CONRADO – Passearíamos a cavalo pela Quitandinha... Você é, aliás, uma excelente amazonas!

MARIANA – Não, não é chapéu para um advogado, digo isso porque...

CONRADO (*suspirando*) – Infelizmente há o processo da viúva.

MARIANA – É para fora, para andar na vizinhança...

CONRADO – Já descobri que você anda com vontade de passear. A minha vida de advogado, o foro, a viúva Fidelis... Desculpe-me, iaiá, sou um marido atarefado... Entretanto, hoje à noite, po-

deríamos ir à Lfria... Vou mandar reservar um camarote. Dizem que o barítono é bom e aquele trecho dos Huguenotes...

MARIANA – Você sabe que não exijo muito, mas é um pedido que...

CONRADO – Ah, ia me esquecendo... Encomendei, na Garnier, o "Paulo e Virgínia"!

MARIANA (*exasperada*) – Não, senhor meu marido, não quero nenhum Paulo e Virgínia... Você está mofando de mim. Pois lhe digo – leve-o de presente à viúva do tal processo.

CONRADO – Iaiá?

MARIANA – Basta de desconsideração!

CONRADO – Tolice, ouviu? Vá ler o seu Ivanhoe até enjoar. (Ri, sarcástico) Para a viúva escolherei outro presente...

MARIANA (*levantando-se da cadeira, deixa cair o livro que trazia ao colo*) – Suportei o tal chapéu, até hoje, em atenção às suas qualidades, mas de agora em diante...

CONRADO (*segurando-lhe os pulsos, delicadamente, obriga-a a sentar-se*) – Iaiá?

MARIANA – (*exaltada*) – Sou uma boba, uma boba!

CONRADO (*aparentando calmo*) – Escute.

MARIANA (*tentando novamente levantar-se, recua subjugada pelo olhar de Conrado*) – Não...

CONRADO (*sorrindo*) – Olhe, iaiá, tenho uma razão filosófica para não fazer o que você me pede. Nunca lhe disse isso, mas agora confio-lhe tudo. (*Mariana pega uma espátula e entra a bater com ela na cadeira, devagarinho, para fazer alguma coisa, mas, nem isso consente o marido, que lhe tira a espátula, delicadamente.*) A escolha do chapéu não é uma ação indiferente, como você pode supor; é regida por um princípio metafísico. Não cuide que quem compra um chapéu exerce uma ação voluntária e livre, a verdade é que obedece a um determinismo obscuro. A ilusão da liberdade existe arraigada nos compradores, e é mantida pelos chapeleiros que, ao verem um freguês ensaiar trinta ou quarenta chapéus, e sair sem comprar nenhum, imaginam que ele está procurando livremente uma combinação elegante. O chapéu é a integração do homem, um prolongamento da cabeça, um complemento decretado ab eterno. Ninguém o pode trocar sem mutilação. É uma questão profunda que ainda não ocorreu a ninguém. Os sábios têm estudado tudo, desde o astro até o verme, ou, para exemplificar bibliograficamente, desde Laplace... Você nunca leu Laplace? Desde Laplace e a Mecânica Celeste até Darwin e o seu curioso livro das Minhocas, e, entretanto, não se lembraram ainda de parar diante do chapéu e

estudá-lo por todos os lados... São nove horas e três quartos, não tenho tempo de dizer mais nada, mas você reflita consigo, e verá... Quem sabe? Pode ser até que nem mesmo o chapéu seja complemento do homem, mas o homem do chapéu. (*Põe o chapéu na cabeça e sai*) Até logo, iaiá.

MARIANA (*vencida, esforça-se para não chorar*) – Um pedido tão simples para tão grande sarcasmo... É verdade que fui um pouco exigente, mas não acho justificativa para tais excessos... (*Vai de um lado para outro, sem poder parar, chega à janela*) Lá está ele, de costas, à espera do bonde, com o eterno e torpíssimo chapéu na cabeça... Odeio essa peça tão ridícula, não compreendo como pude suportá-la por tantos anos... (*triste, inconscientemente arrumando os móveis*) Há cinco anos eu era uma menina boba... sempre procurei aquiescê-lo em todas as suas vontades e caprichos e tenho que é essa justamente a causa do seu excesso de ainda agora. Sou uma tola, uma moleirona. Se tivesse feito como tantas outras... como a Clara e a Sofia que tratam os maridos como eles devem ser tratados, não aconteceriam nem metade, nem uma sombra de que me aconteceu... E ainda desconversar, chamando-me de excelente amazonas... amazonas e por quê? É fazer muito pouco da minha bondade, ridicularizando-me assim... e ainda a Lúcia, o barítono, os Huguenotes e a tal viúva! Não, decididamente Conrado

morreu... ou talvez nunca tenha existido... (*Chega à janela, descobre o vulto de Sofia*) Deus do céu, aí vem a Sofia – uma serpente! Ah, mas ela não levará de mim a menor confissão (*Senta-se, ajeita o penteado, o vestido, e abre o livro para a leitura. Ouve-se a voz de Sofia*).

SOFIA – (*entrando*) – Mariana!

MARIANA (*fingindo assustar-se, deixa cair o livro*) – Sofia querida! (*Beijam-se*)

SOFIA (*espalhafatosa*) – Você sempre mergulhada nas suas leituras... O que lê agora? (*Sem esperar resposta*) Que novidade me conta a amiga?

MARIANA (*triste, incapaz de fingir*) – Nenhuma... só algumas recordações do meu tempo de solteira...

SOFIA – Recordações de quem? Pensei que você estivesse mergulhada nos seus romances...

MARIANA – Recordações. Você também não recorda?

SOFIA (*sorrindo*) – A nossa pombinha... Se você anda a lembrar-se do tempo de solteira não vai mal que lhe pergunte por alguém que esteve na presidência de uma província de sul.

MARIANA – São tantos os presidentes e tantas as províncias...

SOFIA – Refiro-me a uma do sul... Não faz mal, mas, que houve com o doutor Conrado que passou ainda agora

por baixo de minha janela e não me cumprimentou? Viu-me ou fingiu não ver-me, o certo é que esperava o bonde com muita gravidade.

MARIANA – Ele não a viu, com certeza.

SOFIA – O que há, Mariana?

MARIANA – Sofia...

SOFIA – Já sei, já sei, houve arrufos nesta casa.

MARIANA (*chorando*) – Por causa de um chapéu, Sofia...

SOFIA – Do um chapéu? Que horror!

MARIANA – Pedi que ele trocasse aquele chapéu baixo por um outro, mais elegante... Mofou de mim, zombou, disse que não o trocaria, que o chapéu faz parte da personalidade de cada um, falou-me de Laplace... Você conhece Laplace?

SOFIA – Já ouvi falar no nome desse senhor. (*Pensativa*) Laplace, Laplace... o nome não me é estranho. É amigo do doutor Conrado? É amigo do doutor Conrado?

MARIANA – Quero crer, falou no seu nome com tanta intimidade...

SOFIA – Que maravilha, Mariana! Oh, vocês têm amigos importantes! É capaz de ser da Embaixada francesa. Hei de apurar este caso ainda hoje. Oh, Mariana querida, Laplace!

MARIANA – É escritor.

SOFIA – Escritor?

MARIANA – Escreveu a histórias das minhocas.

SOFIA – Minhocas? Esses franceses... que idéia! Minhocas?

MARIANA – Se não fosse o aborrecimento do chapéu ia pedir a Conrado o tal livro das minhocas.

SOFIA – Mas é um absurdo! Mais do que nunca seu marido deve se apresentar de chapéu alto, Mariana. Oh, ouvir um francês!...

MARIANA – Fico um tanto embaraçada. Meu ouvido não está muito afeito à língua...

SOFIA – Tolice, não é preciso entender, basta a gente ouvir aquele som nasalado! Não, minha querida, isso eu não admitiria – ou eu ou o chapéu. Ora, sua boba, a culpa não é do doutor Conrado...

MARIANA – Bem sei, é minha.

SOFIA – Não seja tola, iaiá! Você tem sido muito mole com ele. Escute, não lhe fale tão cedo (amigo do Laplace!), e se ele vier fazer as pazes diga-lhe que mude primeiro de chapéu.

MARIANA – Veja você, uma coisa de nada...

SOFIA – No fim de contas, ele tem muita razão, tanta como os outros. Olhe a pamonha da Beatriz – não foi agora

para a roça só porque o marido implicou com um inglês que costuma passar a cavalo, de tarde? Coitada da Beatriz... O inglês, naturalmente, nem deu pela falta. Olhe, eu cá vivo muito bem com o meu Ricardo. Temos harmonia. Não lhe peço uma coisa que ele me não faça logo. Mesmo, quando não tem vontade nenhuma, basta que eu feche a cara. Obedece de pronto. Não era ele que havia de teimar por causa de um chapéu! Tinha que ver! Onde iria ele parar! Mudava de chapéu, quisesse ou não. Quer saber de uma coisa, iaiá? Vamos passear, ver as lojas, contemplar a vista de outros chapéus bonitos e graves.

MARIANA (*fascinada*) – Vamos! Estou cansada de viver cativa!

SOFIA – Então vá se vestir logo, rápida.

Enquanto Mariana sai para trocar de roupa, Sofia, irrequieta e contente, examina a sala. Vai à janela.

SOFIA – Lá vai um a cavalo... Não é o inglês da Beatriz, pobre Beatriz... Será o tal de Laplace? Laplace na terra e seu sem saber de nada! Impossível essa raça masculina... faço uma exceção para aquele, a cavalo... (*Deixando a janela*) Ih, Mariana parece que morreu. (*Alto*) Vamos, iaiá. (*Voltando à janela*) Na verdade, é afetado demais... estica a perna no estribo com vaidade das botas... aquele ar de figurino com a mão dobrada na cintura... São dois defeitos,

mas o chapéu compensa. Naturalmente não é um chapéu alto, como quer Mariana, para o marido, é baixo, mas próprio do aparelho eqüestre. Não é a cabeça de um advogado que vai circunspecto para o seu escritório, mas a de um rapaz que espairose, matando o tempo... Ah, os rapazes! Iaiá?

Mariana aparece. Veste um traje simples e elegante, contrastando com o ar vistoso e dominante de Sofia.

MARIANA – Onde vamos nós?

Sofia – Que tolice! Vamos à cidade. Agora me lembro, vou tirar o retrato, depois vou ao dentista. Não, primeiro vamos ao dentista. Você não precisa de ir ao dentista?

MARIANA – Não.

SOFIA – Nem tirar o retrato?

MARIANA – Já tenho muitos. E para quê? para dá-lo “àquele senhor”?

SOFIA – Escute, iaiá, embora pareça difícil, ainda é tempo de libertar-se. Não convém ir logo de um salto, mas devagar, com segurança. Quando ele der por si já você lhe tem posto o pé no pescoço. Negócio de algumas semanas, três a quatro, não mais. Estou pronta a ajudá-la, mas não seja mole, você não é escrava de ninguém. Vamos.

CORTINA

2º QUADRO – *Tarde. Vitrina de uma loja de chapéus na Rua do Ouvia-*

dor. Ao lado da vitrina vê-se um senhor, de costas, a experimentar um chapéu, e um Caixeiro que o atende. Mariana conchega-se muito à Sofia, enquanto esta, derramando olhares à direita e esquerda – cheia de “caridade” – mal ouve as perguntas da amiga.

MARIANA (*constrangida*) – Esta rua do Ouvidor...

SOFIA (*voltando o olhar para a platéia, à procura de alguém que estivesse do outro lado da rua*) Sim?

MARIANA – Sofia...

SOFIA – Olha aquela dama... quem diria, hem? Você viu aquelas jóias?

MARIANA – Ih, como olham para a gente...

SOFIA – Pois foi assim, iaiá, como eu ia lhe dizendo... (*Sorri para alguém*) tomei o bonde... você não avalia o meu susto... ah, aquele doutor Galvão.... Olha, está vendo aquela?

MARIANA – Aonde?

SOFIA – Lá... aquela que está junto a de amarelo... passou, viu?

MARIANA – Não, não vi.

SOFIA – É a viúva Barcelos. Sei de uma... (*Cochicha*)

MARIANA (*sorrindo*) – Sofia...

SOFIA – É como estou lhe dizendo... aquele doutor Galvão... sim senhora.

SOFIA – Olha a Camila Tavares! Quer que lhe diga uma coisa? (*Cochicha*) É um fato – às quartas e sábados, entre duas e três horas – com o... (*Cochicha*)

MARIANA – Lindo?

SOFIA – Deolindo... passou. Viu? Pois ele anda merecendo os pensamentos de dona Maria Antônia.

MARIANA – Da mulher do doutor Moraes?... Dela?... Sofia, estou tonta.

SOFIA – Na verdade o chapéu é bonito, traz uma bela gravata e um ar entre elegante e pelintra, mas... não juro, ouviu? Mas é o que se diz.

MARIANA – Olham-nos com tanta insistência... (*Sofia sorri, não ouve, absolutamente, as observações de Mariana*)

SOFIA – Aquela vitrina... está vendo?

MARIANA (*assustada e súplice*) – Onde fica o dentista? Estou tão cansada...

SOFIA (*sem desprezar os olhos da figura que experimenta os chapéus*) – O quê?

MARIANA – Sofia, o dentista...

SOFIA – Está com dor de dente?

MARIANA – Para mim, não. Para você.

SOFIA – Ah, o dentista? Ora, já passamos da casa, era no começo da rua. Mas não há de ser nada, vamos voltar. (Com os olhos no desconhecido) Iaiá, está me parecendo ser o doutor Conrado...

MARIANA (agarra-se à cintura de Sofia, quase a desmaiar) – Sofia...

O cavalheiro da vitrina põe afinal o novo chapéu na cabeça. Volta-se para sair.

SOFIA (alvorçada) – Doutor Viçoso! Na terra, depois de tamanha ausência?

Viçoso cumprimenta-as com muita cerimônia, apesar do alvoroço de Sofia.

VIÇOSO – Muito prazer, minhas senhoras!

SOFIA – Então, que novidade nos conta o caro presidente?

VIÇOSO – O grande prazer, o grande prazer de encontrá-las aqui!

MARIANA (discretamente, à Sofia) – Não será melhor adiar os dentes para outro dia?

SOFIA – Não, não, negócio de meia hora.

VIÇOSO – Como?

MARIANA – É que fomos ao dentista, mas já está ficando tarde...

SOFIA (reprova Mariana com o olhar, sorri para Viçoso) – Está mais gordo, doutor Viçoso.

VIÇOSO – Não, dona Sofia, estou bem mais magro. Adoeci quando estive no sul.

SOFIA – Não devo crer, doutor, dizem tão bem das gaúchas...

VIÇOSO – Cria-me, senhora, as fluminenses...

SOFIA – Mariana, o doutor Viçoso teima que está mais magro. Você não acha que ele está mais gordo que no ano passado?

VIÇOSO (a Mariana) – Na verdade não a vejo desde alguns anos... (Dirigilhe um olhar romântico; Mariana baixa o rosto) E a Lírica? Que me dizem da Lírica? Na minha opinião a temporada é excelente, menos o barítono. O barítono pareceu-me cansado.

SOFIA – Oh, doutor Viçoso, achei o barítono formidável!

VIÇOSO – Pois em Londres... sim, em Londres, onde o ouvi pela primeira vez, já me parecera a mesma coisa. As damas, sim senhora, tanto o soprano como o contralto são de primeira ordem. A Traviata foi excelente, também a Carmen. (A Mariana) Agora me lembro, parece-me que a vi na última noite, no quarto ou quinto camarote da esquerda, não é verdade?

MARIANA – (com ênfase) – Fomos.

VIÇOSO – No Cassino é que a não tenho visto.

SOFIA – Está ficando um bicho do mato. (Sorri)

VIÇOSO – Gostei muito do último baile... a alta sociedade em peso!

SOFIA – A nata!

VIÇOSO – Sim senhora, e que toaletes! As Tavares estavam divinas!

SOFIA – Também pudera, modelos pelo *dernier bateau* de Paris!

VIÇOSO – São as filhas do presidente da Câmara, e...

SOFIA – E, naturalmente, muito açúcar... (Ri)

VIÇOSO – Pois é, muito açúcar. (A Mariana) E as corridas do Jockey Club?

MARIANA – Não fomos este ano ao Jóquei.

VIÇOSO – Foi uma pena. A antepenúltima, principalmente, esteve animadíssima, e os cavalos eram de primeira ordem. As de Epsom, que vi, quando estive na Inglaterra, não eram melhores do que a antepenúltima do Prado Fluminense.

SOFIA (bocejando) – Realmente, a antepenúltima honra o Jóquei Clube.

VIÇOSO – Sem dúvida, sem dúvida!

SOFIA – Gosto muito de corridas. Elas evitam-me o sono. Depois, gosto

de tudo que me proporciona emoções fortes, violentas!

VIÇOSO – E Petrópolis? Imaginem que dois diplomatas me fizeram as despesas da estada... o casamento de um, muita pompa por sinal...

SOFIA – Já que a conversa está na Diplomacia, o doutor conhece Monsieur Laplace?

VIÇOSO – Monsieur Laplace? O nome não me é estranho.

SOFIA – Nem a mim. Pois olhe, esse francês frequenta a casa dos Seabras. (*Sorri olhando para a cara espantada de Mariana*)

VIÇOSO – Seabra? Um advogado que tem escritório na rua da Quitanda?

SOFIA – Sim senhor, marido aqui da nossa amiga.

VIÇOSO – O quê? dona Mariana casou-se? Meus parabéns, embora tardios... Há cinco anos, quando a conheci... (*Mariana baixa o olhar*) Decididamente cheguei tarde. Há cinco anos... (*Suspira*)

SOFIA – Pois é, Mariana não mudou nada. Hoje mesmo ela esteve lembrando, para mim, “aqueles tempos”... Não foi, Mariana?

MARIANA (*balbuciando*) – Sofia...

SOFIA – Mas, voltando ao francês, trata-se de um grande escritor, muito conceituado na França, conferencista,

só que escreveu um livro com um nome muito engraçado... (*Ri*) Originalidades francesas...

VIÇOSO – Como se chama o livro?

SOFIA – Eu ainda não o li. Mariana vai fazer o favor de me emprestar. Imagine que o exemplar dela é autografado...

VIÇOSO (*despeitado*) – Que novidade, senhora dona Mariana! Como se chama a obra?

MARIANA (*vexada*) – Sofia...

SOFIA (*rindo*) – Não posso me conter... (*Gargalhada*) O nome é tão esquisito...

MARIANA – Sofia, por favor...

SOFIA – Livro das Minhocas!

MARIANA – Oh!

VIÇOSO – Não se trata de Pierre-Simon, marquis de Laplace?

SOFIA – René ou Pierre, iaiá? Justamente, Pierre!

VIÇOSO – Ah, sim, a boutade é ótima e não faz mal a ninguém. Perfeitamente anódina!

SOFIA – Anódina, como?

VIÇOSO – Anódina, ora...

SOFIA – Então, dá-se com ele? diga-me.

VIÇOSO – Oh, que espírito mordaz o de dona Sofia... Bem, a não ser que

seja um parente... mesmo assim não o conheço. Mas, ligando a obra ao autor, penso que há, todavia, um pequeno engano. Creio que a obra em questão é de autoria do naturalista e fisiologista inglês Charles Robert Darwin. Mas... (*Sorrindo*) uma deliciosa boutade... com muito espírito, muito espírito! E perfeitamente anódina!

MARIANA – Sofia...

SOFIA – Olhe, doutor, se é boutade anódina, não é minha. Pelo amor de Deus, Mariana, você não deve espalhar os ditos do doutor Seabra. Que cômico! E agora, doutor Viçoso, quem está ruborizada sou eu. Mas, por favor, lhe peço, leve o dito por não dito.

VIÇOSO – Ora minha cara dona Sofia, uma brincadeira anódina, perfeitamente anódina.

MARIANA (*aniquilada*) – Vamos.

SOFIA – Você está com muita pressa... (*Voltando-se para Viçoso*) Quantas são?

VIÇOSO (*puxando o relógio da algibeira*) – Perto das três, muito cedo ainda.

MARIANA – Muito tarde, já. Precisamos voltar.

SOFIA – Mariana!

VIÇOSO – Poderia acompanhá-las até a Câmara... se as damas me concedem essa honra...

SOFIA – À Câmara? Que maravilha! Vamos à Câmara, iaiá? Podemos deixar os dentes para amanhã!

MARIANA – Estou muito cansada, Sofia.

SOFIA – Um instantinho só, iaiá, eu também estou muito cansada...

MARIANA – Sofia...

SOFIA – Vamos.

VIÇOSO – Arranjarei uma tribuna para as senhoras.

SOFIA – Encantada, doutor Viçoso, encantada! Vamos, Mariana.

CORTINA

Volta ao 1º Quadro. Entra Mariana, cansada e triste. Senta-se e, instintivamente, apanha o livro que está na mesinha de lado.

MARIANA – Como foi terrível toda aquela história de Laplace, meu Deus, que confusão mais ridícula. Também eu... que fraqueza a minha que me leva a contar e a fazer tudo o que sugere essa desalmada Sofia? E quando ela me empurrou para a Câmara e eu, aproveitando a saída daquele insolente, lhe disse que não me pregasse outra – que outra? – respondeu-me com o ar mais inocente desta vida. Depois, agitando o leque para provocar em cheio o sorriso de um dos secretários e fingida, como se estivesse a dizer-me uma coisa muito engraçada, a cabeça virada para mim,

porém representando para outros. E ainda disse-me, ferina, que se eu achava que ela me aborrecia... Desalmada! Oh, Conrado, meu querido, suas ironias foram tão mordazes... Laplace... A monstruosa Sofia arrancou tudo e ainda inventou... Irá contar a outras a minha confissão, pois não fez comentários tão cruéis a respeito das amigas? Aquela história de ingleses... (*Olha para a sala com amor, revê peça por peça, alisa as dobras das cortinas*) Minha casinha tão em ordem... menos este jarro. João trocou este jarro de posição... (*Põe o jarro noutra lugar*) E aquele ridículo Viçoso... Anódina, anódina...

Mariana sai. Conrado entra, com chapéu novo, alto. Traz um pequeno embrulho delicadamente envolvido por uma fita e um buquê de violetas. Senta-se no sofá. Mariana reaparece.

MARIANA – Vou ver a cara com que ele vem. (*Vai à janela; volta, acende a lâmpada de mesa, senta-se e abre o livro de leitura. Tenta ler. Fecha o livro, procura melhor posição, torna a abrir o livro*) Bem pesadas as coisas vejo que a culpa foi minha. Que diabo de teima por um chapéu que Conrado usa há tanto tempo?

Conrado se levanta. Mariana, assustada, também se levanta.

MARIANA – Conrado!

Abraçam-se.

CONRADO – O Paulo e Virgínia que te prometi.

MARIANA (*feliz*) – Conrado! (*Desprendendo-se do marido e olhando para o chapéu novo que este traz*) Pelo amor de Deus, Conrado, este não, pôe fora... antes o outro.

Cortina lenta.

CONRADO – E a Lírica, iaiá? aquele trecho dos Huguenotes?...

CORTINA

O MALFEITOR Rosyane Trotta

SOBRE O TEXTO

O aspecto central do conto de Tchekov permanece atual: o conflito entre o homem e a instituição. Mas trazendo-o para perto de nós, quer dizer, escrevendo um texto hoje para ser montado aqui, as mudanças e acréscimos à história, aos personagens e à situação surgiram como exigências tanto de lugar como de tempo.

Temos na memória uma galeria de personagens brasileiros que retiram comichidade da dobradinha ingenuidade/esperteza – de Mazzaropi a Macunaíma. São os heróis mais recorrentes de nossa ficção, e talvez seja mais apropriado chamá-los de anti-heróis. São espertos porque precisam salvar a própria pele, são ingênuos porque mesmo sua artimanha mais sacana não tem ambição. Estão perto de Deus, embora dúbios como o diabo e sem nenhuma vocação para heroísmos.

Nesta história, contudo, este anti-herói divide a função protagonista com outro igualmente dúbio, pois o delegado, este sim, se pretende herói, mas de uma causa perdida, o que lhe dá um tom muitas vezes patético ou ridículo. Imer-so na burocracia e nos procedimentos da lei brasileira, sua fé na justiça, seu pro-

pósito de ensinar cidadania fazem dele a própria contradição.

Na montagem como no texto, procuramos pluralizar a fala da pescadora e seu possível sotaque, para que não se referisse a uma região específica, mas pudesse traduzir uma ignorância e uma sabedoria sem território. Os elementos para sua construção foram pesquisados tanto no interior como em vilas de pescadores. O que a torna específica é esta cultura de raiz artesanal e comunitária, em vias de extinção.

Mas toda essa falação talvez complique um texto que se pretende simples. Em Florianópolis, o diretor Mário Santana transformou cada personagem em um grupo de oito atores, sobre uma balança. Faz sentido.

Pesquisadora e professora de teoria do teatro. Mestre pela Uni-Rio, com a dissertação "Bêbados-equilibristas: paradoxo do teatro de grupo". Editou a revista *Teatro de Anônimo* e, em parceria com Yan Michalski, publicou o livro *Teatro e Estado* e traduziu *A Arte do Amor*, de J.J. Roubine. Estreou como autora e diretora em *Os Naufragos* (1988).



O MALFEITOR

Este texto, baseado no conto homônimo de Tchekov, foi escrito para o espetáculo que estreou em setembro de 1997, com Carmem Leonora e Antônio Carlos Bernardes, cenário de Lídia Kosovski, iluminação de Djalma Amaral e direção de Rosyane Trotta.

Personagens: Delegado
Pescadora

CENÁRIO

Em uma das extremidades, a mesa do delegado, cheia de objetos que o personagem deve manipular da forma mais ágil possível. Podem haver inclusive arquivos suspensos a serem manipulados sobre sua cabeça. A área de atuação é retangular, quase uma passarela, com espectadores de ambos os lados. A mesa do delegado se desloca, de uma cena para outra, sobre trilhos que são presos ao tablado com parafusos e porcas.

O delegado entra e aciona sua máquina de objetos. Poucos depois entra a pescadora.

CENA 1

DELEGADO – *(Lendo)* Nadir José de Jesus. O senhor está aqui para prestar esclarecimentos sobre... Senhor. O senhor não quer sentar? Bem. *(consulta papéis e fala sem olhar a pescadora)* Era o senhor que estava na linha férrea no dia seis do corrente, às oito e meia da manhã?

PESCADORA – Quê?

DELEGADO – Era o senhor que estava na linha férrea no dia seis do corrente, às oito e meia da manhã?

PESCADORA – *(Pausa)* Quê?

DELEGADO – *(Olha a pescadora e consulta de novo o papel)* Seu nome é Nadir José de Jesus, pois não?

PESCADORA – Apogi.

DELEGADO – O senhor foi visto nas imediações da Mendes Lopes, no dia seis.

PESCADORA – Ô nunca bordejo fora daqui. Maré ou outra, pros lado de Ponta Negra.

DELEGADO – *(Olha-a)* Pela linha?

PESCADORA – Si, si. Só de linha. Rede ô faize de vender.

DELEGADO – O senhor não entendeu. Estou falando da ferrovia.

PESCADORA – Quê?

DELEGADO – Por favor, ouça a pergunta, senhor... O senhor não quer se sentar? Consta que o guarda Joaquim dos Santos o viu nas proximidades da estrada ferroviária.

PESCADORA – Os pau de ferro?

DELEGADO – O senhor confirma esta declaração?

PESCADORA – Quê?

DELEGADO – Deixa desse “quê” e responde. Era ou não era o senhor que estava no quilômetro... *(lê)* duzentos e cinco da ferrovia, como afirma o guarda?

PESCADORA – Oi, ô num sei qualé a graça do caminho, nem num contei os palmo todo que ele tem. Quando ô nasci já tava lá esticadinho - e diz que é lá de deugi livre que ele vem. Ô tava lá nos pau de ferro em táli dia? Se um me viu e diz que é eu é bem possive. Se um me viu e diz que é eu de manhãzinha... Antão é eu cas'que retrato ô nunca tive.

DELEGADO – O senhor sabe onde está?

PESCADORA – Na puliça. Ma cas' de que? O homem das farda quaji me ranca o braço ma num mexeu o gogó pra dizer um nada. Cas' de quê? Num roubei. Nem briguei.

DELEGADO – Isso é o que nós vamos saber. Estamos averiguando uma queixa sobre danos à ferrovia. Então me diga...

PESCADORA – Hã, dotôri, antes que máli prigunte... ô queria lhe perntar que esse senhori de Jesus voisselença dize... é cá comigo?

DELEGADO – Claro. Não é esse o seu nome?

PESCADORA – Disconforme, si sinhôri. Ô sô Nadi, que era tumém a certidão, a graça, o chamador de minha vó.

DELEGADO – Pois foi o que eu disse: (*Lê*) Nadir José de Jesus. Correto. Estava sozinho?

PESCADORA – Quê?

DELEGADO – (*Suspira*) No dia que o guarda o viu, o senhor estava sozinho?

PESCADORA – Ô, voisselença, a cabeça num guarda, o tempo não cabe den'dela inteirinho táli leitão de festança. No-no. Esquece. U'a coisa diferente lembra, táli esse dia de hoje prequê ô nunca vim numa casa de poliça, então não dá de esquecer, um que entra num esquece. Ma nos pau de ferro? Hê!

DELEGADO – (*Triunfante*) Ah, não era a primeira vez! Veja bem... Nadir. Primeiro: você afirma que não costuma sair de sua cidade, portanto não é o motivo de viagem que o leva à ferrovia. Caso contrário você iria à estação e não aos trilhos. Segundo: a ferrovia não serve de trajeto para os pedestres, já que, para ir a pé aos municípios vizinhos, a distância é menor pela costa do que pelo interior. Correto? Terceiro: você acaba

de dizer que não era a primeira vez que ia até a ferrovia e que nem sequer pode se lembrar quando foi precisamente o dia em que foi visto pelo guarda ferroviário, tal a frequência com que já esteve neste lugar. Então... (*Deixa em suspenso*) você já esteve lá outras vezes! E não era para pegar o trem! (*Pausa*) Não era para pegar o trem. Correto? (*Toma fôlego*) Se você admite que não havia nenhuma intenção de usar a ferrovia como todos usam, nem a estava atravessando como muitos atravessam, nem sequer andando rumo a algum lugar como também se pode fazer... (*Em suspenso*) então por que, me diga, com que intenção um homem vai até os trilhos da ferrovia?

PESCADORA – Dos outro num sei. Ô fui na idéia de pegar u'a porca.

DELEGADO – Aaaaaah! Então você confessa! Parabéns, meu amigo, a sua sinceridade é louvável, muito bem, louvável! Quem dera todo delegado encontrasse suspeitos com a sua dignidade. (*Anota*) Para tirar uma porca. (*consulta uma ficha*) Agiu por conta própria? Eu explico a pergunta: você fez isso da sua cabeça ou foi incentivado por alguém?

PESCADORA – Os dois casado.

DELEGADO – Como os dois? Não pode haver duas respostas para essa pergunta. Ou a pessoa age por vontade própria ou não.

PESCADORA – Si, si. Ma tem a mistura, maré ou outra. Tem a vuntade e tem tumém a nicissidade. Que um num tá sozinho no mundo. Os que tem mais um pouco encomenda e os que tem mais precisão trabalha. E graças ao bom deugi nós inda pode trabalhar.

DELEGADO – Quem encomenda?

PESCADORA – Os que num pesca, que cumpra já pescado. Pro peixe é tudo igual, que ele só tem vuntade e num tem precisão, cas'que no mar tem tudo dele se fartar. Isso quando um num joga lixo de matar cardume.

DELEGADO – Escute bem. Outro no meu lugar trataria você como se tratam os bêbados: manda dar uns tapas e tranca na cela até o dia seguinte. Mas eu não sou a favor da violência. Você não é criança, seu Nadir. Tem que respeitar a lei.

PESCADORA – A lei, eh. Sou muito de respeitar. Cas'que pros bobo a lei num foi escrita. Nem o piá mais tanço vai se meter com a linha pura. Um que num entende nada, esse sim, pode ser, ma ô nunca me avistei com um desse.

DELEGADO – Eu não entendi sua resposta. Fale claro e devagar, para que possamos conversar.

PESCADORA – Voisselença, credite qu'ô tô isfergulhando as palavra o mió que posso.

DELEGADO – (*Gesto para que ela desembuche*) Bem, então...

PESCADORA – Antão... Nós arranja as porca.

DELEGADO – Nós quem?

PESCADORA – O povo todo. Té os patrão pesca de vara e de rede!

DELEGADO – Mas ninguém está falando de pesca! Estou falando de porca. Por favor, responda apenas o que lhe pergunto. Por quê você fez isso?

PESCADORA – O quê?

DELEGADO – Pegou uma coisa que não era sua, danificou um bem que pertence ao transporte coletivo. O que passa pela sua cabeça? Do que é que lhe serve essa porcaria?

PESCADORA – A porca? A porquinha?

DELEGADO – Do que é que nós estamos falando?! Claro que é da porca! A porca! Por que você tirou a porca!

PESCADORA – Ô num já disse? Ô mô Jesusí! Ô disse. Tô caducano?

DELEGADO – Então eu não ouvi, pronto, fiquei surdo! Importa-se de repetir a explicação?

PESCADORA – Módí pescar.

DELEGADO – Para pescar.

PESCADORA – Antão. A porca, não tem? Pogi, peso de pescar, módí pescar. Apõe a porca na linha, ma hum?

DELEGADO – O senhor quer dizer que usa a porca como peso para o anzol? Que amarra a porca no anzol para pescar?!

PESCADORA – Si, si.

DELEGADO – Qualquer criança sabe que para isso não é preciso tirar uma porca da linha férrea, basta usar um chumbo, um preguinho qualquer...

PESCADORA – Sinhôri nunca pegou em vara, hum? Chumbo não acha na rua e preguinho não vai no fundo. Hê, não se vê cosa mió que porca. Tem peso, hum? E num percisa furar que já vem com fuinho. Tão, só marrar bem, instantinho tá pronto, vai no fundo e se panha o de mió.

DELEGADO – Mas você não pode fazer isso! O que todos usam, é de todos e não é de ninguém. Todos devem cuidar daquilo que é de todos como se fosse seu, embora sabendo que nada é inteiramente seu porque, antes de ser seu, é de todos. Correto?

PESCADORA – Si-si. Lá na vila Zacaria tudo é de todos cas' que os primeiro pescador já encontrou ansim o mar, os peixe e a terra. Ninguém cumprou, foi Deugi. Isso é coisa, ó, de fundamento.

DELEGADO – Justo.

PESCADORA – Ma pareceu 'tro dia um Beltrano dizendo que é tudo dele, vai vender e fazer condomine. Como pode? Nós é nascido e criado e foi lá

tumém que nasceu todos parente, tudo pescador. E como pode u'a coisa que é de todos e não é de ninguém virar de um só ansim do dia pra noite?

DELEGADO – Nós não estamos falando da sua vida. Estamos falando do país. Lesar o patrimônio público é crime e ponto final.

PESCADORA – Posso ir embora?

DELEGADO – Estamos conversados.

(*Sai a pescadora. O delegado arruma seus papéis. De repente pára. Abre uma gaveta de onde tira um livro grosso com o título "Ética". Procura dentro dele recortes de jornais guardados cuidadosamente. Acha o que procura. Lê. Tira da gaveta os papéis de Nadir. Revê. Guarda tudo. Desloca a mesa. Na outra extremidade.*)

CENA 2

(*A luz abre o espaço com ele, que agora está em um pequeno tribunal improvisado. Volta para sua cadeira com os papéis de Nadir na mão.*)

PESCADORA – Fubom memo sinhô me chamaquí cas' que os home das farda fúru lim casa e num era ni cunvidado ni renunciado. E olharu tudo e misturaru tudo. 'Tão isso é jeito de perntar as coisa, de nem falar c'a pessoa que é do chão, que tá quieto no seu canto e num é de responder sineta que não toca? E

antão nós é o quê, bicho de futucar casa pra percurar os ovo? Ou bicho é esse que não sabe usar nem a cabeça nem as palavra e só faize memo é fuçar feito o cão? (*Vendo que ele a ignora*) Misturaru tudo as coisa... antão o bicho é quem... que nós é do chão... e que num era ni cunvidado nem nunciado... e futucaru feito o cão... e pessoa é o quê que num faize um nada e tá quieto... e chega esse das farda... percura os ovo feito gavião... antão nós o que é... A pôia.

DELEGADO – Se acalmou? Então sente que não converso com gente em pé. (*Ela obedece*) Fiz outra intimação porque há novidades no processo. Como não foram fornecidas da sua parte, tiveram que ser fornecidas pela polícia. A justiça precisa dela quando as pessoas não cooperam. Além disso (*Gesto para a platéia*) convoquei alguns cidadãos para testemunhar o seu depoimento.

(*Nadir abraça a bolsa que carrega e olha o público. Caminha até o mais próximo e lhe aperta a mão. Vê o que está do lado dele e aperta sua mão, e vai assim sucessivamente até Nadir perceber que não conseguirá apertar a mão de todos. Volta para o banco.*)

DELEGADO – A promotoria pública abriu um inquérito para apurar a denúncia de atentado ao transporte ferroviário. Com que finalidade um cidadão, ou um grupo de cidadãos, estaria tentando pôr em risco a linha férrea federal? Não

se trata mais de uma queixa, mas de uma investigação, compreende? Portanto, responda com clareza: com que objetivo você retira uma peça que pertence aos trilhos da ferrovia?

PESCADORA – Módí pescar.

DELEGADO – Seu Nadir, não lhe parece um tanto indireta esta relação que pretende propor entre a pesca e a porca? Todos sabem como se pesca. Podemos falar em anzol, em linha, em isca, em rede, corda, fios de nylon e sabe-se lá que outros apetrechos. Mas não estamos falando em peixes, caro senhor, estamos falando de porca, uma porca que estava nos trilhos de uma ferrovia. Imagino que um pescador não tenha motivos para sabotar o transporte público. Provavelmente aceitou (*Gesto de dinheiro*) os favores de alguém que não queria agir por conta própria. Eu compreendo que uma pessoa na sua condição necessite desses pequenos auxílios. (*Espera resposta*) Então é isso, o senhor foi induzido... foi coagido... hã... obrigado!

PESCADORA – Se adisponha!

DELEGADO – Você está se fazendo de bobo, nasceu ontem ou caiu do céu? Não vê onde está? Não compreende o significado do seu ato?

PESCADORA – Hô... vosselença tem estudo a módí cumprir. Menino Jesusi sabia a quem dá sabença.

DELEGADO – Não queremos prejudicar um inocente. Mas você tem que colaborar. Agora, faça-me o favor, deixe de lado essa história de pesca.

PESCADORA – E dá de deixar de lado? Dá nada! Desde menina a gente ia pra caeira com o pai e o vô. E pescar é o que nós sabe fazer, de pesca nós conhece. Dá de deixar de lado não, vosselença.

DELEGADO – Você insiste que tirou a porca do trilho para usar como peso de anzol?

PESCADORA – Mô Jesusi. Dei' stá si nué pra pescar módí qui? Brincadeira, êh. Se vancê pói no gancho u' a isca viva ô minhoca... tão ela haveria de afundar sem peso? Só se tiver c' o diabo no corpo! Sem peso só se pega manjuba. E escasseia. De primeiro, não. Panhava de todo jeito, de rede, de tarrafa, de arpéu, de boléia, de fisga, de gruzeira, de munzuá, té de mão. Tempo de vó Gangana, té baleia panhava. E cururuca, curimã, peixe niquim, peixe beatriz... Tanto peixe que tinha que fastar c' a mão pra descer o anzóli.

(*Som de telefone celular. O delegado procura de onde vem, encarando os presentes. Enfim descobre que é o seu.*)

DELEGADO – (*Pega o telefone*) Alô. Não, meu bem, hoje não vou almoçar. Muqueca!

PESCADORA – Que peixe é?

DELEGADO – Que peixe é?

PESCADORA – Biacú?

DELEGADO – Vermelho.

PESCADORA – Biacú é o mió do mar. Ma traidero, é. Mata o que num sabe arrumar. Tem de campiar. Esfolar bem e fazer u'a cunha na carne, bem no lugar do bigo, que o danado tem o bigo venenado.

DELEGADO – Xavier ligou? Que milagre! Me convidou para jantar? Deus te ouça! Eu vou, é claro que eu vou! O homem é juiz do tribunal regional!

PESCADORA – Ih, esse peixe é fogo. A peçonha pode se mocosar na cabeça. Tem de bispar bem. Diz que a peçonha só dá ni mês de letra “rê”. Mas nisso num creio. Os de pele escura se assanha na quaresma, lá isso é. E tem tumém os que mata quinze dias do Natal.

DELEGADO – Peraí, também não é assim. Afinal, eu sou delegado.

PESCADORA – Escaldado num tem mió. Por volta uns quiabo de ponta quebrada escolhido a dedo, coisa de mais de palmo largo, baba forte e decisão no prato, maxixe, jilô, u'as banana-da-terra, u'as batatona doce, fatia de abóbra, tomate dos muito estado de madureza, batata do reino, u'aipim-rosa, rodela de inhame, repolho, couve e fruta-pão. Tudo de bom e cardeado pro mió escaldado de biacú.

DELEGADO – (*Vai até o projetor de slide*) Sua casa foi revistada por dois policiais. (*Exibe o slide onde se vê um militar de costas diante de uma porta*) Aí só se vê um porque o outro é quem segura a câmara. (*Outro slide*) A porta de entrada... (*Outro*) que dá para este cômodo, uma espécie de saleta.

PESCADORA – Oncotava?!

DELEGADO – (*Outro slide*) A cozinha. (*Outro*) E... uma janela, que dá para o quintal. (*Outro*) Em seguida... este é... o quintal. Mas o que encontramos está... (*Outro*) isto aí é... não, ainda não é este. (*Outro*) Ah, sim. Lá no fundo. Estão vendo ali? (*Nadir se levanta*) Tem outra que mostra melhor... (*Outro*) Ah, aí está. Duas porcas que foram encontradas...

PESCADORA – Vorte!

DELEGADO – Como?

PESCADORA – Vosselença, licença ver de novo, só u'a nisquinha, aquela do pinante na areia. Póí?

DELEGADO – (*Volta o slide*) Esta aqui?

PESCADORA – Aquele safado! Calma, Nadir, num vá se freventar por um nada.

DELEGADO – O que foi?

PESCADORA – Descarado! Isso é bananeira que já deu cacho, ele e os parente tudo.

DELEGADO – Do que você está falando?

PESCADORA – Foi esse negro de ganho que me levou as duas galinha, disso tô certa feito céu cima da Terra.

DELEGADO – A quem você está se referindo?

PESCADORA – (*Aponta um pedaço de enxada no canto do slide*) Esse toco de enxada. É de Surriso de Bambá, escondido com o rabo de fora. Mora aqui na cidade, mas maré ou outra vai no Zacarias. Veje como são as coisa, um mulato safado desse, bom de tar pegando na enxada pra trabalhar vez na vida, fica aí vendendo té a mãe, carregando merda a dois vintém, bando de pobre descarado. (*Ao delegado*) Duas galinha de botar ovo bom.

DELEGADO – Se acalme, por favor.

PESCADORA – Já tumei muito café frio na casa dele, desse como é o nome, Suvaco de Bumbú. A mulher se meteu no mundo e nem notícia deu, causo de pancadaria. Ele num bota nada den' de casa, bebe, joga e mente té dormindo. Num vale o que o gato enterra. (*Ao delegado*) Os ovo do meu pequeno o sem vergonha tirou. Eu vou lá.

DELEGADO – Agora não.

PESCADORA – Tu tá arrumando prá cabeça, essezinho. Nós vamo assentar as costura, eu vou descer a biaba! Te

acarqueto os óio, pau de sebo, te dou uma camaçada de pau.

DELEGADO – Faça o favor de sentar.

PESCADORA – A pinta da mãe tá cheia de bicho berne! Cascavel de peçoço! Sabonete de ioiô! Vem aqui desavergonhado! (*À platéia*) É covarde tumém. (*Para o slide*) Cara de cu!

DELEGADO – Eu vou te trancar numa cela! Isto é um inquérito, seu Nadir! Você está na polícia, não é na feira. (*Aos espectadores*) Desculpem. Vamos prosseguir. (*Vira outros slides, procurando mais detalhes, mas aparece o policial bebendo uma cerveja e dando tchauzinho para a câmera*) Mas o que é isso? (*Desconcertado, desliga o aparelho*) Estas porcas, de que lugar foram desaparafusadas e quando?

PESCADORA – Sinhôri dizê aquela debaixo do bauzinho vremeio ou a do quintáli?

DELEGADO – Não sei onde elas estavam. Não interessa. O que interessa é que foram encontradas na sua casá.

PESCADORA – Sei não.

DELEGADO – Como não sabe?

PESCADORA – Sinhôri vosselença bota um cardume de prigunta e faize que não ouve. Ô posso perntar, ôzinha aqui, posso tumém lhe perntar u'a coisinha? Oncotava no retrato?

DELEGADO – Visivelmente não estava em casa.

PESCADORA – E como entra ansim casa de pobre e nem bate as palma?

DELEGADO – Os homens tinham um mandato judicial para revistar a sua casa.

PESCADORA – E ô num tô e ansim memo vai entrano? E mos direito?

DELEGADO – Seus direitos? Essa é boa! Você sabe para que servem as porcas quando elas estão lá nos dormentes?

PESCADORA – É um prego de rosca e a porca prende do outro lado, ansim. Não tem?

DELEGADO – Exatamente. A porca segura o parafuso que segura os dormentes que prendem os trilhos do trem. Sem as porcas, os trilhos se soltam, o trem descarrilha e há um acidente.

PESCADORA – Deugi livre, selença! Nem pensa u'a coisa dessa!

DELEGADO – Portanto, quem tira as porcas dos trilhos está provocando um acidente.

PESCADORA – Tão a gente é pagão ou um bandido qualquer? Graça Deugi, meu bom Senhori, a gente viveu a vida inteira e num é dizer que fez a mal a pessoa ma nem nunca teve um pensamento desse na cabeça... Nos livre e guarde a Rainha do Céu!

DELEGADO – E por que motivo, na sua opinião, acontecem os desastres de trem? Desaparafuse três porcas e aí tens o desastre!

PESCADORA – Ora! Quantos ano nós aqui destarraxamo as porca, e o Nosso Sinhôri ajudou, e agora... Hã! S'ô levasse um trilho pra casa ou butasse u'a tora em cima, aí sim. Mas... ora!

DELEGADO – Mas trata de entender, as porcas prendem os trilhos aos dormentes!

PESCADORA – Isso nós entende. Nós num tira todas, nós deixa. Nós não faize sem compressão.

DELEGADO – (*Mostra gráficos e fórmulas*) Veja isto. É uma análise do Departamento de Física da Polícia Federal. Preste atenção. Cada metro de aço da linha férrea está colocado sobre 3 dormentes aos quais é fixado por meio de 9 parafusos de 9 milímetros, com capacidade para suportar uma força de 500 newtons vezes xis, sendo xis a variante do atrito entre o aço e a madeira. Quanto maior a velocidade, maior o impacto de “Tê-linha”, o peso do trem, sobre “Tê-duas-linhas”, os parafusos. Correto? Existem três equações para se chegar ao cálculo de probabilidade de descarrilhamento do trem. Há muitas variáveis, como o número de passageiros, os grãos de areia nos trilhos, a umidade relativa do ar... Mas, enfim, para descarrilhar um trem é preciso reduzir

em 49 por cento a força Efe, o que equivaleria a desaparafusar 3,2 porcas por metro de trilho. Basta isso para que se tenha um acidente. Uma porca... pode ser um descuido. Mas duas, é a premeditação de um crime.

PESCADORA – Mecê chama crime o que tira uma porquinha duma coisa que tem pra mais de milhão? Isso é coisa sem juízo!

DELEGADO – Isso é roubo! E lugar de ladrão é na cadeia!

PESCADORA – Antão prende o povo todo!

DELEGADO – O artigo 1081 do Código Penal trata dos danos criminalizáveis aos bens públicos, ou seja, os danos que põem em risco a segurança quando o culpado sabia das conseqüências do seu ato. E você não podia desconhecer ao que leva este desaparafusamento incessante de porcas. A pena varia de seis meses a dois anos de reclusão, conforme o dano. Isto apenas por desaparafusar, compreende?

PESCADORA – O dotori sabe mió. Nós somo gente ignorante. Que é que nós entendemo?

DELEGADO – Você entende tudo! Você está mentindo e se fazendo de idiota!

PESCADORA – Ô num minto não, ma num minto não. A crovina, a tainha, anchova, arraia, o cação, o dourado, o

guaçu, todavida vão pro fundo. Dotori quer mostrar otoridade. Não é por nada, é pra módi dar exemplo e o povo não busar. Ma tanto rufufú causo du'as porca! Caçar bandido ôces não vão!

DELEGADO – Cala a boca!

PESCADORA – Percura lagosta na terra, percura minhoca na água e num atenta bem debaixo do seu nariz, causo ô já disse já meu chamador, que é Nadir José de Jesus, nome de minha avó. É surdeza ou é zovido de marisco? Eu sou Nadir e sou mãe de três bacuri. Entendessi?

DELEGADO – Nadir? Dona Nadir? Tem certeza? Quer dizer... Deve haver um engano. (Lê) Nadir José de Jesus, residente à rua..., viúva. É isso mesmo. Dona Nadir. Que nome! O que foi que eu disse? Dona Nadir. Claro.

PESCADORA – Posso ir embora?

DELEGADO – Não. O senhor está... a senhora está presa.

PESCADORA – Co'assim, presa? Num posso! Tem muito que fazer. O mercado fecha e as galinhas que aquelezinho...

DELEGADO – Alguém cometeu um crime. Na cela a senhora vai poder pensar sobre isso.

PESCADORA – Ma, dotôri...

DELEGADO – Fica quieta, não me atrapalha. (Fecha suas gavetas e sai)

PESCADORA – Presa... Que tivesse u'a razão, ô ia. Ô sou Nadir José, que toda gente conhece de Dedé. Pói perntar na vila, se num credita. Sem peso só se pesca manjuba. Té o gobião, e num há peixe pió, té o gobião num vai na isca sem peso. Gente que pesca no raso às vez morde uma perca. De raro. Já tô calada agora, vosselença desculpe. Num minto não. Deugi livre! Tão nós é pagão ôô bicho do mato ôô bandido? Ma nem pensamento ruim, não, meu bom Santim, palavra. U'a porca, vosselença. Antão não tira todas, nós deixa. Nós somo tudo gente ignorante, o dotôri sabe mió. Ma, ôôô, de porca pesqueira nós conhece. Dotôri tá ouvindo, taf? O home das farda é minhoca da terra igual nós, sem entendimento. Tro dia deu dois murro no pescador, quebrou barco, jogou no rio, virou no chão de chute. Si si, minhocão, juízo de minhoca da terra. Lei! Morreu o defunto patrão general, que o céu o tenha, senão ele ia mostrar como se faize! Tem de julgar com entendimento, não é à toa. Pode té surrar, mas pela culpa, com consença. Ma co'assim prá prisão, vosselença, co'an-sim? Tá doi. Qui a menina num reza de noite e o fio, a rede, nós percisa... Selença? Alumeia ãh? Tô dizendo, pergunte na vila. Que tivesse u'a razão ô ia. Ôh! Nhô! A pôia.

(O delegado transfere a mesa para a outra extremidade, passando com ela sobre Nadir, que está encolhida no chão.)

CENA 3

(*Nadir, na cela, cantarola, resmungando, conserta uma rede enquanto deixa um "café de bóia-fria" esquentando no bujãozinho. O delegado trabalha em sua mesa.*)

DELEGADO – (*Alto*) A senhora não pára quieta? (*Baixo*) Já não bastam as visitas? É um cumpadre aqui, uma comadre ali. (*Alto*) Isso tá parecendo maternidade!

PESCADORA – O mar... O mar não é de ninguém, é do que sabe os segredo. Tem muito segredo, e um vai abrindo para o outro, que vai abrindo para o outro... e o pescador nunca acaba. Muita coisa sabe o que pesca, coisa que não dá de contar, só pescando. (*Ao delegado, que se aproximou da cela*) Foi meu avô que inventou a pandorga. Sabe o que é pandorga? (*O delegado senta*) É uma invenção pra um pescador só jogar mais de dez linha de anzóli du'a vez. Cas'que ele tinha precisão. Tinha a família grande, e tinha tumém a cidade. Naquele tempo já tinha as primeira casa de remédio e de vender roupa e roupa bonita, coisa muito importante que é a gente ficar bonito. Tão importante que vinha gente lá do deugi livre que era pra comprar uns pertence. Qu'ô tava dizeno? Ah! A pandorga. Antão, tinha gente enchendo a cidade e cumprava muito peixe. Meu vô vendia. Depois veio as peixaria que tem barco bom e guarda os

peixe no gelo. Vem barco do Japão, pega os cardume de tainha inteirinho. Os peixe rareia. Antão hoje em dia tem muitos que compra e poucos que pesca. Qu'ô tava dizeno?

DELEGADO – A pandorga.

PESCADORA – A pandorga. Meu vô pensou u' idéia. Pegou uns papel, colou com arroz cozido e botou na moldura. Marrou um fio, e no fio muitas linha de anzóli. Niqui o vento soprava, subia o papel no ar, o papel corria e detrás dele corria as linha por cima d'água panhando os peixe. Isso é a pandorga e foi meu vô que pensou. Depois os menino pegou só o papel, pra brincadeira, e deram nome de pipa. E a pipa não é de ninguém e é de todos que sabe o segredo. Isso é coisa de fundamento. (*Oferece um café ao delegado, que aceita, e eles bebem por um tempo em silêncio.*)

PESCADORA – O povo do Zacarias tá brigando, cas'que os mais moço quer vender a terra pro Beltrano.

DELEGADO – Ele não tem nome?

PESCADORA – É uma companhia de não-sei-quê, de fazer condomínio.

DELEGADO – Vocês têm o direito de ficar. Ele não pode fazer nada.

PESCADORA – Já fez. Botou fogo no mato, dirrubou casa, assustou os morador. Agora diz que dá casa na cidade.

DELEGADO – Botaram isso no papel?

PESCADORA – Nanão, foi de pessoa.

DELEGADO – Cuidado, que sem papel não se prova nada.

PESCADORA – E uma folha que o vento leva vale mais que a palavra do home?

DELEGADO – Mentir qualquer um mente, mas mentira por escrito vira verdade. É por isso que existe a justiça.

PESCADORA – Serve de nada. Diz tumém que me solta daqui.

DELEGADO – Em troca da casa?

PESCADORA – De todas.

DELEGADO – Isso é chantagem. Estão se aproveitando da sua situação.

PESCADORA – Eles pode soltar, dotôri?

DELEGADO – Podem, assumindo a fiança.

PESCADORA – Quê?

DELEGADO – Dinheiro. Com dinheiro se arquiva o processo.

PESCADORA – Ô pego o dinheiro, ô saio, e o povo tem de largar do Zacaria, tem de ir morar tudo nas casa da cidade? E o mar? Nós num pode carregar o mar nas costas feito caramujo.

DELEGADO – Eu não posso fazer nada.

PESCADORA – Antão como solta?

DELEGADO – O tempo. O seu processo está correndo.

PESCADORA – A vida tumém.

DELEGADO – Eu não posso fazer nada.

PESCADORA – Eu boto as porca de volta, dotôri.

DELEGADO – Quê?

PESCADORA – Ô boto as porca qu'ô ranquei tudo de volta pro lugar.

DELEGADO – Não adianta, dona Nadir. Eu não posso.

PESCADORA – Ô num posso tumém levar o mar nas costas, tumém num posso. *(Ele lhe devolve a xícara e sai da cela)* Foi esse Beltrano que mandou me prender?

DELEGADO – A senhora está presa porque cometeu um crime.

PESCADORA – Não foi ele que mandou prender?

DELEGADO – Uma coisa é uma coisa, outra coisa é outra coisa. Uma é porca, outra é terra. Uma é o poder público, outra é a iniciativa privada.

PESCADORA – Foi esse Beltrano que mandou me prender.

DELEGADO – Isso é imaginação de gente ignorante!

PESCADORA – Pra obrigar o povo a sair do Zacarias.

DELEGADO – Não se manipula a justiça.

PESCADORA – E construir o tal condomínio.

DELEGADO – Tudo que está aqui é fruto de um processo legal.

PESCADORA – Pogi pra mim é, ó, pitafo.

DELEGADO – Você está duvidando da idoneidade da investigação?

PESCADORA – Não sei o que é, mas desconfio, si sinhori. Quem vai fazer a minha defesa? Que essas porca pode muito bem os pinante levar no bolso pra tirar retrato den' de casa.

DELEGADO – Isso não é argumento! Eles vão rir na sua cara!

PESCADORA – Ô num tava! Essezinho que abriu nem é mô parente! Essa poliça pode ser tudo cumprada.

DELEGADO – Comprada? Está aqui a porca! Está vendo?

PESCADORA – Tem meu nome nela? Antão num é minha.

DELEGADO – Que burrice! Não se pode duvidar de provas! Eu lhe dei todas as chances de defesa!

PESCADORA – Não precisa espremer o gogó que eu escuto cação quando nada dez metros debaixo do mar.

DELEGADO – *(Espalha papéis na mesa)* Estão aqui todas as peças do pro-

cesso: *(Pega um a um e joga para o ar)* registro de ocorrência, depoimento da primeira testemunha, investigação de provas, dados dos suspeitos, requerimento da Secretaria de Transportes, ordem judicial do Tribunal Regional, relatório da delegacia de polícia, mandato de busca da Secretaria de Segurança, análise do Departamento de Física, parecer do juiz regional, mandato de prisão...

(O delegado olha os papéis caídos. Depois de um tempo, volta a trabalhar ferozmente. A pescadora o olha sem dizer nada. Som de trem que se aproxima e sofre um acidente. B.O. Slides sobre a notícia.)

ORAÇÃO

FERNANDO ARRABAL

FERNANDO ARRABAL, dramaturgo espanhol radicado na França, fundou o Movimento de Teatro Pânico, inspirado nos "happenings" e que expunha em cena personagens neuróticas movimentando-se num mundo mágico. Entre suas principais obras teatrais, destacamos: Fando e Lis, O Labirinto, Cemitério de Automóveis e O Arquiteto e o Imperador da Assíria, estas duas últimas já montadas no Brasil. De sua autoria já publicamos A Bicicleta do Condenado, no número 90, já esgotado (disponível apenas em cópia separada).

Tradução de DINA MOSCOVICI

Em cena dois personagens: Fídio e Lilbe, homem e mulher. Um caixão de criança preto. Quatro círios. Um Cristo de ferro. No fundo uma cortina preta, música ao longe: Black and Blues, de Louis Armstrong.

FÍDIO – A partir de hoje seremos bons e puros.

LILBE – O que houve?

FÍDIO – Eu te digo que a partir de hoje nós seremos bons e puros.

LILBE – Nós?

FÍDIO – Sim.

LILBE – Não poderemos.

FÍDIO – Tens razão (*Pausa*). Tentaremos.

LILBE – Como?

FÍDIO – Obedecendo à lei do Senhor.

LILBE – Eu já não me lembro mais.

FÍDIO – Eu também.

LILBE – Como faremos então?

FÍDIO – Para saber o que é o Bem ou o Mal?

LILBE – Sim.

FÍDIO – Eu comprei a Bíblia.

LILBE – E isso é suficiente?

FÍDIO – Sim, isso é suficiente.

LILBE – Seremos santos.

FÍDIO – É pedir muito (*Pausa*). Mas podemos tentar.

LILBE – Vai ser diferente.

FÍDIO – Sim, muito.

LILBE – Assim não nos chatearemos como agora.

FÍDIO – E será muito bonito.

LILBE – Estás certo?

FÍDIO – Sim, estou.

LILBE – Leia-me um pouco o livro.

FÍDIO – A Bíblia?

LILBE – Sim.

FÍDIO (*Lendo*) – Deus disse: “Faça a luz, e fez-se a luz. E viu Deus que a

luz era boa; e dividiu a luz das trevas. E chamou a luz dia e as trevas noite; e da tarde e da manhã fez-se o primeiro dia”.

LILBE – Tudo começou assim?

FÍDIO – Sim. Vês como é simples e belo?

LILBE – Sim. Me haviam explicado isso de uma maneira bem mais complicada.

FÍDIO – A história do cosmos?

LILBE (*Sorrindo*) – Sim.

FÍDIO (*Sorrindo*) – A mim também.

LILBE (*Sorrindo*) – E também a evolução.

FÍDIO – Tudo tão complicado!!!

LILBE – Leia um pouco mais.

FÍDIO (*Lendo*) – “O eterno Deus formou o homem do pó da terra, soprou suas mãos um sopro de vida e o homem se tornou um ser vivo” (*Pausa*). “Então o eterno Deus fez cair pesado sono sobre o homem e este adormeceu: tomou uma de suas costelas e fechou o lugar com carne. E da costela que Deus tomou do homem, formou uma mulher”.

(*Fídio e Lilbe se abraçam*).

LILBE (*Preocupada*) – Poderemos dormir juntos como antes?

FÍDIO – Não.

LILBE – Terei muito frio.

FÍDIO – Te habituarás.

LILBE – E tu? Não vais sentir frio?

FÍDIO – Sim, eu também.

LILBE – Então já não brigaremos como acontece quando tu me tiras todo o lençol.

FÍDIO – Claro.

LILBE – Que coisa bem complicada essa, a bondade.

FÍDIO – Sim, muito.

LILBE – Poderei mentir?

FÍDIO – Não.

LILBE – Nem sequer uma mentirinha?

FÍDIO – Nem sequer.

LILBE – E roubar laranjas?

FÍDIO – Também não.

LILBE – Não poderemos mais nos divertir como antes, no cemitério.

FÍDIO – Sim. Por que não?

LILBE – E furar os olhos dos mortos, como antes?

FÍDIO – Ah, isso não.

LILBE – E matar?

FÍDIO – Não.

LILBE – Então vamos deixar que as pessoas continuem a viver?

FÍDIO – Lógico.

LILBE – Pior para eles.

FÍDIO – Não te dás conta do que é preciso fazer para ser bom?

LILBE – Não (*Pausa*). E tu?

FÍDIO – Não muito bem (*Pausa*). Mas tenho o livro, assim o saberei.

LILBE – Sempre o livro.

FÍDIO – Sempre.

LILBE – E o que acontecerá depois?

FÍDIO – Iremos ao céu.

LILBE – Os dois?

FÍDIO – Se nos comportarmos bem, sim.

LILBE – E que faremos no céu?

FÍDIO – Nos divertiremos.

LILBE – Sempre?

FÍDIO – Sim. Sempre.

LILBE (*Incrédula*) – Não é possível.

FÍDIO – Sim, sim, é possível.

LILBE – Por quê?

FÍDIO – Porque Deus é todo poderoso, Deus faz coisas impossíveis. Milagres.

LILBE – Incrível.

FÍDIO – E da maneira mais simples.

LILBE – Eu no seu lugar faria a mesma coisa.

FÍDIO – Escuta o que diz a Bíblia: “Levaram um cego a Jesus e lhe rogaram que o tocasse. Jesus tomando o cego pela mão, levou-o para fora da aldeia e, aplicando-lhe saliva nos olhos e pousando-lhe as mãos, perguntou-lhe: Vês alguma coisa? Ele olhou e disse: Vejo os homens como árvores que andam. Depois tornou Jesus a por-lhe as mãos sobre os olhos, e começou o cego a ver, e ficou de todo curado, de sorte que via tudo distintamente”.

LILBE – Como é bonito.

FÍDIO – Ele dizia que era preciso ser bom.

LILBE – Então nós seremos bons.

FÍDIO – E que era preciso ser como crianças.

LILBE – É difícil.

FÍDIO – Tentaremos.

LILBE – Por que pegaste essa mania agora?

FÍDIO – Já não aguentava mais.

LILBE – Apenas por isto?

FÍDIO – E também porque era muito feio o que nós fizemos até agora. Agora será mais bonito.

LILBE – E o que significa essa história de céu?

FÍDIO – É para lá que iremos depois da morte.

LILBE – Tão tarde?

FÍDIO – Sim.

LILBE – Não poderíamos ir antes?

FÍDIO – Não.

LILBE – Que pena.

FÍDIO – Sim, é o mais enjoado.

LILBE – E o que faremos no céu?

FÍDIO – Já te disse: nos divertiremos.

LILBE – Eu gostaria que você repetisse isso mais uma vez (*Pausa*). Parece impossível.

FÍDIO – Seremos como os anjos.

LILBE – Como os bons ou como os outros?

FÍDIO – Os outros não vão para o céu, os outros são os demônios e vão para o inferno.

LILBE – E o que eles fazem lá?

FÍDIO – Eles sofrem muito. Eles ardem.

LILBE – Não vejo nada de novo.

FÍDIO – Esses anjos eram muito maus e se revoltaram contra Deus.

LILBE – Por quê?

FÍDIO – Por orgulho. Eles queriam ser mais que Deus.

LILBE – Ah! Eles exageraram!!!

FÍDIO – Sim, muito.

LILBE – Nós nos contentaremos com muito menos.

FÍDIO – Sim, com muito menos.

LILBE – Fídio, eu quero começar a ser boa agora.

FÍDIO – Sim, comecemos agora mesmo.

LILBE – Assim? Sem mais?

FÍDIO – Sim.

LILBE – Então ninguém vai notar.

FÍDIO – Sim, Deus notará.

LILBE – Estás seguro?

FÍDIO – Sim, Deus vê tudo.

LILBE – Mesmo quando eu faço pipi?

FÍDIO – Sim, até isso.

LILBE – De agora em diante terei vergonha.

FÍDIO – Deus marca com letras de ouro num livro muito lindo tudo o que fazes de bom e num livro muito feio com uma letra feia os teus pecados.

LILBE – Serei boa. Quero que ele escreva com letras de ouro.

FÍDIO – Não debes ser boa apenas por isso.

LILBE – E por que mais?

FÍDIO – Pela tua felicidade.

LILBE – Qual felicidade?

FÍDIO – Para ser feliz.

LILBE – Também poderei ser feliz sendo boa?

FÍDIO – Sim, também.

LILBE – A felicidade existe?

FÍDIO – Sim (*Pausa*). Dizem.

LILBE (*Triste*) – E o que nós fizemos antes?

FÍDIO – O que nós fizemos de mal?

LILBE – Sim.

FÍDIO – Teremos que confessá-lo.

LILBE – Tudo?

FÍDIO – Sim, tudo.

LILBE – E também que me despes para que teus amigos durmam comigo?

FÍDIO – Sim, também isso.

LILBE (*Triste*) – E também...que nós matamos? (*Ela mostra o caixão*)

FÍDIO – Sim, também (*Pausa. Triste*) Não deveríamos ter matado (*Pausa*). Somos maus. É preciso ser bom.

LILBE (*Triste*) – Nós o matamos pelo mesmo motivo.

FÍDIO – O mesmo motivo?

LILBE – Sim, nós o matamos para nos divertirmos.

FÍDIO – Sim.

LILBE – E não nos divertimos mais que um instante.

FÍDIO – Sim.

LILBE – Se tentarmos ser bons não acontecerá a mesma coisa.

FÍDIO – Não, será mais completo.

LILBE – Mais completo?

FÍDIO – E mais bonito.

LILBE – Mais bonito?

FÍDIO – Sim. Tu sabes como nasceu o filho de Deus? (*Pausa*). Aconteceu há muitos e muitos anos. Ele nasceu numa manjedoura muito pobre de Belém e como ele não tinha dinheiro para se aquecer, uma vaca e um burro o aqueciam com seu sopro. E como a vaca ficava toda contente de servir a Deus, ela fazia muh, muh. E o burro zurrava. E a mãe do bebê, que era a mãe de Deus, chorava e seu marido a consolava.

LILBE – Estou achando tão linda essa história.

FÍDIO – Eu também.

LILBE – E que aconteceu com a criança?

FÍDIO – Ele não dizia nada, ainda que fosse Deus. E como os homens eram ruins quase não lhe davam nada para comer.

LILBE – Que gente!

FÍDIO – Mas num dia, num reino muito distante, uns reis que eram muito bons viram uma estrela que vinha escorregando....presa ao céu. E a seguiram.

LILBE – Quem eram esses reis?

FÍDIO – Eram Melchior, Gaspar e Baltazar.

LILBE – Os que põem os brinquedos nos sapatos?

FÍDIO – Sim (*Pausa*). E eles seguiram e seguiram a estrela. Enfim eles chegaram um dia à Gruta de Belém. Então eles ofereceram ao menino tudo que traziam nos seus camelos. Muitos brinquedos e bombons e também chocolates (*Pausa. Eles sorriem entusiasmados*). Ah, eu estava esquecendo, eles também lhe ofereceram ouro, mirra e incenso.

LILBE – Quanta coisa!

FÍDIO – Então o menino ficou muito contente e também seus pais, a vaca e o burro.

LILBE – E depois o que aconteceu?

FÍDIO – Depois o menino ajudou o seu pai que era carpinteiro a fazer mesas e cadeiras. Como ele era muito comportado, sua mãe o beijava muito.

LILBE – Uma criança diferente das outras.

FÍDIO – Ele era Deus.

LILBE – Sim, é verdade...

FÍDIO – E o que era bom é que ele não fazia nenhum milagre para comer ou comprar roupas caras.

LILBE – E o que aconteceu depois?

FÍDIO – Depois ele se fez homem, mas como os judeus eram malvados, eles o mataram: eles o crucificaram,

com pregos nas mãos e nos pés. Te dá conta?

LILBE (*Contente*) – Devia machucar muito.

FÍDIO – Sim, muito.

LILBE – Ele devia chorar bastante.

FÍDIO – Não, nada. Ele se continha. Aliás, para melhor caçar dele o colocaram entre dois ladrões.

LILBE – Ladrões ruins ou simpáticos?

FÍDIO – Maus, os piores; os piores que eles puderam encontrar.

LILBE – Não fizeram bem.

FÍDIO – Ah! E ainda por cima um dos ladrões era um impostor, um tipo que enganava o seu mundo.

LILBE – Que enganava o seu mundo?

FÍDIO – Sim, ele fazia crer que era mau e de repente todos perceberam que ele era bom.

LILBE – E o que aconteceu depois?

FÍDIO – Deus morreu na cruz.

LILBE – Sim?

FÍDIO – Sim. Mas ele ressuscitou no 3º dia.

LILBE (*Contente*) – Ah...

FÍDIO – E todos se deram conta então que ele dizia a verdade.

LILBE (*Entusiasmada*) – Quero ser boa.

FÍDIO – Eu também (*E toma as mãos de Lilbe nas suas*)

LILBE (*Preocupada*) – E como passaremos o tempo?

FÍDIO – Fazendo boas ações.

LILBE – Todo o tempo?

FÍDIO – Bom, quase todo o tempo.

LILBE – E o resto do tempo?

FÍDIO – Iremos ao zoológico.

LILBE – Para ver as brincadeiras do macaco?

FÍDIO – Não (*Pausa*). Para ver as galinhas e as rolinhas.

LILBE – E o que mais poderemos fazer?

FÍDIO – Brincar de carniça.

LILBE – De carniça?

FÍDIO – Sim.

LILBE – Está bem (*Pausa*). E isso não é mal?

FÍDIO (*Pensando*) – Não, creio que não.

LILBE – E como faremos para sermos verdadeiramente bons?

FÍDIO – Tu vais compreender. Se vires alguma coisa que chateie alguém, não fazes. Se a gente vê alguma coisa que dá prazer a alguém, se faz. Se vemos

que um pobre paralítico é sozinho, vamos visitá-lo.

LILBE – Não o matamos?

FÍDIO – Não.

LILBE – Pobre velho.

FÍDIO – Mas não compreendes que não poderemos mais matar?

LILBE – Ah, continua.

FÍDIO – Se vemos que uma mulher leva uma carga pesada a ajudamos (*Voz de juiz*). Se vemos que alguém comete uma injustiça, a reparamos.

LILBE – As injustiças também?

FÍDIO – Sim, também.

LILBE (*Satisfeita*) – Vamos ser gente importante.

FÍDIO – Sim, muito.

LILBE (*Preocupada*) – E como saberemos se é uma injustiça?

FÍDIO – Julgando.

LILBE – Vai ser enjoado. (*Silêncio*). Vai ser como o resto. (*Silêncio*). Vamos nos cansar disso também. (*Silêncio*)

FÍDIO – Tentaremos.

(*Ao longe se escuta Black and Blues de Louis Armstrong*)



QUATRO PEÇAS CURTAS

DAVID IVES

DAVID IVES nasceu em Chicago e frequentou a Northwestern University e Yale School of Drama. Vencedor do Prêmio de Dramaturgia *Outer Critics Circle John Gassner* em 1994 com a montagem de *All in the Timing*, que recebeu ainda a indicação de melhor peça para o Prêmio *Drana Desk Award*. É também autor de uma ópera e de uma série de contos, além de escrever para Hollywood e para a TV. Ele mora em Nova York.

ANA BERNSTEIN traduziu os quatro textos que se seguem.

PALAVRAS, PALAVRAS, PALAVRAS

Personagens: Milton
Swift
Kafka

As luzes se acendem em três macacos "catando milho" em três máquinas de escrever. Atrás deles, um balanço de pneu está pendurado. Os macacos se chamam Milton, Swift e Kafka. Este último é uma garota-macaca. Eles não devem estar vestidos como

macacos, a propósito. Ao invés disso, usam o tipo de roupas de crianças pequenas que os chimpanzés usam nos circos: blusas brancas com gravatas borboletas para os rapazes, um pequeno vestido rodado para Kafka. Eles datilografam por alguns momentos, cada um numa velocidade própria. Então Milton começa a correr excitadamente ao redor do chão sobre as juntas de seus dedos, vira-se para o balanço de pneu, salta de volta em seu banco e começa a datilografar. Kafka come sua banana pensativamente. Swift bate em seu peito e mostra os dentes, então volta a datilografar.

SWIFT – Eu não sei. Eu simplesmente não sei...

KAFKA – Silêncio, por favor. Estou tentando me concentrar aqui (*Ela datilografa por um tempo com os dedos do pé*).

MILTON – Certo, o que você tem?

SWIFT – Eu?

MILTON – É, você encontrou alguma coisa? Vamos ouvir.

SWIFT (*Lê o que datilografou*) – "Ping drobba fft fft portugempenar carcinoma". Foi até onde eu cheguei.

KAFKA – Eu gosto do "fft fft fft."

MILTON – É. Meio onomatopéico.

SWIFT – Eu não sei. Me parece que falta uma certa vitalidade.

MILTON – Você pode sempre acrescentar algumas piadas depois. Você precisa achar o fio condutor primeiro.

SWIFT – Mas você acha que é Hamlet?

MILTON – Não pergunte a mim. Eu sou só um chimpanzé.

KAFKA – Eles podiam ter nos dado uma pista ou coisa parecida.

SWIFT – É. Ou uma conferência sobre a estória.

MILTON – Mas isto estragaria todo o propósito do experimento.

SWIFT – Eu sei, eu sei, eu sei. Três macacos datilografando ao infinito acabarão por produzir, cedo ou tarde, *Hamlet*.

MILTON – Certo.

SWIFT – Inteiramente por acaso.

MILTON – E o Dr. David Rosenbaum lá em cima na sua cabine vai prová-lo.

SWIFT – Mas o que é *Hamlet*?

MILTON – Eu não sei.

SWIFT (*Para Kafka*): O que é *Hamlet*?

KAFKA – Eu não sei. (*Silêncio*)

SWIFT (*Percebendo aos poucos*) – Sabem...isso é realmente estúpido!

MILTON – Você tem algo melhor para fazer nesta jaula? Quanto mais cedo produzirmos essa maldita coisa, mais cedo damos o fora.

KAFKA – Tipo publicar ou morrer, com uma variação.

SWIFT – Mas o que é que nós devemos a esse Rosenbaum? Um cara que fica do lado de fora dessas barras e diz às pessoas: “Aquele é Milton, aquele é Swift e aquele outro é Kafka”? Apenas para conseguir uma risada?

KAFKA – De qualquer maneira, o que é Kafka? Por que eu sou Kafka?

SWIFT – Não faço a menor idéia.

KAFKA – O que é um Kafka ?

SWIFT – Todos os amigos quatro olhos dele com certeza pensam que é hilário.

KAFKA – E como esperam que a gente escreva *Hamlet* se nós nem sabemos o que é?

MILTON – Certo, certo, então as chances são um pouco reduzidas.

SWIFT – É. E isso de um cara que é supostamente esperto. Isso de um cara da Universidade de Columbia!?

MILTON – A forma como eu vejo isso, é de que há uma Providência que supervisiona nossas páginas, os esboços grosseiros que escrevemos.

KAFKA – Mas e você, Milton? O que você tem?

MILTON – Vamos ver... (*Lê*) “A primeira desobediência do homem, e o fruto daquela árvore proibida cujo gosto letal trouxe a morte para o...

KAFKA – Ei, isso é bom! Tem ritmo! Isso realmente tem música!

MILTON – É ?

SWIFT – Mas isso é Shakespeare?

KAFKA – Quem se importa? Ele conseguiu uma voz de verdade ali.

SWIFT – E o Dr. Rosenbaum se importa com vozes? E ele se importa com a criatividade individual de alguém?

MILTON – Vamos olhar isso do ponto de vista do Rosenbaum por um minuto...

SWIFT – Não! Ele nos trouxe aqui para produzir cópia, então tudo o que ele quer é um claro esboço do material de outra pessoa. (*Derruba um pote de amendoins*) Nós estamos aqui ganhando amendoins, para ser o *ghost-writer* de alguém!

MILTON – Escrever é um exercício inútil de qualquer jeito, Swift.

SWIFT – Bem, isso tem me deixado louco.

MILTON – Por que não levar o trabalho a sério e terminar logo com esse projeto? Crie um horário para você. Datilografe algumas horas pela manhã quando você está descansado, e então dê um intervalo. Deixe os velhos sumos fluírem. Trabalhe mais algumas horas na parte da tarde e páre para um pouco

de papaya e alguma masturbação. Qual é o grande problema?

SWIFT – Se este Rosebaum valesse alguma coisa, ele estaria trabalhando com processadores de texto, não com essas antiguidades. Ele tem sorte de ter encontrado três que datilogram bem, e então ele nos trata como aqueles desajustados do zoológico do Bronx. Quero dizer, um *balanço de pneu*? O que ele pensa que nós somos?

MILTON – Eu gosto do balanço de pneu. Acho que foi um toque muito agradável.

SWIFT – Eu não posso trabalhar nestas condições. Não admira que esteja produzindo lixo!

KAFKA – Como continua o resto do seu, Milton?

MILTON – O que, isso?

KAFKA – É, leia um pouco mais para nós.

MILTON – Blah, blah, blah... “cujo gosto letal trouxe a morte para o blammagam. Pantufas lingüiças sininho.” (*Pequena pausa*) O que vocês acham?

KAFKA – “Blammagam” é bom.

SWIFT – Bem. Eu não sei...

MILTON – Qual é o problema? É o tom? Eu sabia que isso era um certo esforço para mim.

SWIFT – Eu apenas não estou seguro se tem a mesma intensidade expressiva e o lirismo pungente da primeira parte.

MILTON – Com certeza, precisa ser reescrito. O que não precisa? Isso é um esboço grosseiro! (*Uma luz vermelha se acende e soa uma campainha*). Luz acesa. (*Swift cobre os olhos com as mãos, Milton põe as mãos sobre os ouvidos e Kafka cobre sua boca com as mãos de forma que eles formam “Não vejo, não ouço, não falo”*)

SWIFT – Este número.

KAFKA (*Através das mãos*) – Eles estão olhando?

MILTON (*Mãos sobre os ouvidos*) – Quê?

KAFKA – Eles estão olhando?

SWIFT – Eu não sei, eu não posso ver. Estou com minhas patas sobre meus olhos.

MILTON – O quê?

KAFKA – Qual a razão disso?

SWIFT – Por que eles gravam os movimentos de nossas tripas?

MILTON – O quê?

SWIFT – Luz apagada. (*Eles tiram as mãos dos olhos, dos ouvidos e da boca*)

MILTON – Mas como você está indo, Franz? O que você conseguiu?

KAFKA – Bem... (*Ela lê o que escreveu*) “kkkkkkkkkkkkkkkkkkkkk.”

SWIFT – O que é isso, pós-modernismo?

KAFKA – Vinte linhas disto.

SWIFT – Pelo menos vai foder com todos os dados dele.

KAFKA – Vinte linhas disto e eu fiquei seca. Fiquei bloqueada. Sinto como se eu estivesse me repetindo.

MILTON – Você acha que isto é *Hamlet*?

KAFKA – Eu não entendo o que eu estou fazendo, em primeiro lugar! Eu não sou escritora, sou uma macaca. Eu deveria estar me balançando nos galhos e desenterrando formigas, não sentada sob luzes fluorescentes dez horas por dia!

MILTON – Com certeza é um longo caminho para casa nos jardins da doce África. Onde entre bosques e riachos se interpõem rebanhos pastando docemente a erva tenra.

KAFKA – Paraíso, não era?

MILTON – Perdido!

SWIFT – Perdido!

KAFKA – Perdido!

MILTON – Eu estou tentando usar parte disso neste meu novo trabalho aqui, mas ainda está muito no osso.

SWIFT – Apenas porque eles nos mantêm presos, eles pensam que são mais poderosos do que nós.

MILTON – Eles *são* mais poderosos do que nós.

SWIFT – Apenas porque eles controlam os meios de produção, eles pensam que podem suprimir os trabalhadores.

MILTON – As coisas são como são. O que você vai fazer?

SWIFT – Ei, como é que você está sempre tão pronto a justificar os métodos de Rosenbaum para com os macacos?

MILTON – Você tem a chave daquela porta?

SWIFT – Não.

MILTON – Você tem uma fonte independente de comida?

SWIFT – Não.

MILTON – Então me chame de colaborador. Acontece que sou profissional. Se Rosenbaum quer *Hamlet*, eu vou tentar. Apenas não esqueça: nós não somos astrofísicos. Não somos cirurgiões de cérebro. Somos chimpanzés. E para macacos no cativeiro, este não é um mau negócio.

SWIFT – O que é realmente aterrizante é que se ficarmos nesta jaula por muito tempo, vamos acabar evoluindo em Rosenbaum.

KAFKA – Evoluindo em Rosenbaum?

SWIFT – Espane seu Darwin, baby. Somos mais do que parentes e menos do que semelhantes.

MILTON – Alguém tem cigarro?

KAFKA – Estou totalmente fora.

SWIFT – Não olhe para mim. Eu não vou satisfazer aqueles *voyeurs* com o velho número do chimpanzé-fumante. Não obrigado.

MILTON – Não seja idiota, Swift. Você tem que usá-los. Use o sistema.

SWIFT – O que você quer dizer?

MILTON – Observe-me, enquanto eu me finjo de louco. (*Ele pula em cima de sua cadeira e se coça dos lados, grita, faz movimentos de fumar, bate em seu peito, pula para cima e para baixo, e então um cigarro desce*) Entende o que quero dizer? Gauloise, viu. Meu favorito. (*Ele se recosta para apreciar o cigarro*)

SWIFT – Eles deveriam ter atirado um bichinho de pelúcia como prêmio por esta performance.

MILTON – Deu resultados, não foi?

SWIFT – Com certeza. Você faz sua rotina de Bozo e ganha um Gauloise por isso. Semana passada eu arrebentei uma máquina de escrever e ganhei um maço inteiro de Marlboros.

MILTON – O problema foi que você não fumou os cigarros, você cagou neles.

SWIFT – Foi uma atitude política.

MILTON – Certo, você teve sua atitude e eu consegui meu cigarro. Tudo está bem quando termina bem, certo?

KAFKA – É o único modo de sabermos que estão olhando.

MILTON – Huh?

KAFKA – Nós representamos, nós quebramos máquinas de escrever, nós datilografamos outra página e um cigarro aparece. Ao menos é um sinal de que alguém lá fora está prestando atenção.

MILTON – Nosso filósofo de plantão.

SWIFT – Mas e se um de nós realmente escrever *Hamlet*? Aqui estamos nós, prontos para provar as inadvertidas virtudes do acaso, e para produzir algo que nós nem sequer reconheceríamos se passasse direto por nossas mãos: mas e se um de nós realmente o fizer?

MILTON – Nós seremos mesmo soltos?

KAFKA – Eles nos darão a chave da cidade e uma parada com chuva de papel picado?

SWIFT – Ou eles nos pedirão *Ulisses*? (*Eles se encolhem de terror a este pensamento*) Por que eles escolheram *Hamlet* em primeiro lugar? O que signi-

fica *Hamlet* para eles ou eles para *Hamlet* para que nós nos importemos? Rapaz, aqui há o respeito que faz da vida uma calamidade tão longa! Pois quem suportaria o açoite e o escárnio da época, as injustiças do tirano, o tratamento insolente dos arrogantes...

MILTON – Ei, Swift!

SWIFT – ...os tormentos do amor desprezado, a lentidão da lei.

MILTON – Ei, Swift! Relaxa, está bem?

KAFKA – Coma uma banana.

SWIFT – Eu gostaria de colocar o Rosenbaum aqui e ver como *ele* faz para produzir *Hamlet*...É isso!

KAFKA – O quê?

SWIFT – É isso! Esqueça essa balseira de *Hamlet* ao acaso. O que me diz de *vingança*?

KAFKA – Vingança? Do Rosenbaum?

SWIFT – Quem mais? Ele não nos privou de nossas casas e de nossas famílias? Não se interpôs entre nós e nossas expectativas?

KAFKA – Como nós faríamos isso?

SWIFT – Fácil. Nós o atraímos aqui com o pretexto de olhar nossas máquinas de escrever, testá-las como se tivessem algo de errado. Mas nós envenenamos as teclas das máquinas de escrever!

MILTON – Jesus!

SWIFT – Certo. Um pouco de extrato de veneno maldito generosamente espalhado sobre o teclado? Deve funcionar como um feitiço.

MILTON – Excelente.

SWIFT – Se isso não funcionar, nós envenenamos o balanço de pneu e o convidamos para balançar. Mais: eu o desafio para um duelo.

MILTON – Brilhante.

SWIFT – Você não vê? Durante o combate, eu casualmente roço meu florete sobre as teclas envenenadas da máquina de escrever e (*Golpeia*) um golpe! Um golpe palpável! Como reserva, nós preparamos uma taça com algum veneno destilado. Colocamos a pílula com veneno num recipiente com o pilão!

MILTON – Escute, eu tenho que voltar ao trabalho. O homem vai querer suas páginas.

(*Ele coloca uma folha nova em sua máquina de escrever*)

KAFKA – Não é uma má idéia, mas...

SWIFT – Qual é o problema com vocês, caras? Eu tenho um plano.

KAFKA – Eu acho que é inútil, Swift.

SWIFT – Mas o negócio é esse!

MILTON – Onde é que eu estava... “Pantufas lingüiças sininho”.

KAFKA – Estar pronto é tudo, eu acho.

MILTON – Certíssimo. Apenas me avise quando aquela tecla K gastar, doçura.

SWIFT – Certo. Vocês dois servos voltem ao trabalho. Eu me encarrego de todo o pensamento aqui neste lugar. Swiftly, vingança! (*Ele anda, mergulhando em seu pensamento*)

MILTON – “Sininho... shtuckellwanz....hemorróida.” É, isso é bom. *Isso é bom. (Datilografa)* “Shtuckelschhwanz...”

KAFKA (*Datilografa*) – “Ato 1, cena 1, Castelo de Elsinore, Dinamarca...”

MILTON (*Datilografa*) – “Hemorróida”.

KAFKA (*Datilografa*) – “Entra Bernardo e Francisco”.

MILTON (*Datilografa*) – “Schwazenneger”.

KAFKA (*Datilografa*) – “Bernardo diz: ‘Quem está aí?’ ...”

MILTON (*Datilografa*) – “Bazooka”.

(*Kafka continua a datilografar Hamlet, enquanto as luzes se apagam*)

FILADÉLFIA

Personagens: Al

Mark

Garçonete

Um restaurante-bar. Uma mesa com toalha vermelha, duas cadeiras e um quadro com os pratos especiais do dia. Quando as luzes se acendem, Al está na mesa do restaurante, com a garçonete.

GARÇONETE – Posso ajudá-lo?

AL – Sabe que você ficaria fantástica numa tela de cinema?

GARÇONETE – Uh-huh.

AL – Setenta milímetros.

GARÇONETE – Ouça, você quer ver o menu ou o quê?

AL – Vamos negociar, aqui. Qual é a *soup du jour* hoje?

GARÇONETE – Sopa do dia, você pode escolher entre o sangue de pato à moda polonesa ou creme de fígado.

AL – Lindo. Lindo! Marque um fígado para mim.

GARÇONETE (*Anotando*) – Está feito.

AL – Algum aperitivo de ostra no seu fundo do mar?

GARÇONETE – Sem chance. Acabou tudo.

AL – Que tal os pratos do dia hoje? Divulgue suas opções.

GARÇONETE – Você tem suas moléculas fritas.

AL – Formidável.

GARÇONETE – Miolos de vaca com quiabo.

AL – Você é uma sedutora.

GARÇONETE – E pés de porco em conserva.

AL – Pés de porco. Eu adoro isso. Pode me marcar no quadrúpede.

GARÇONETE – Se você diz.

AL – Alguma verdura de acompanhamento nesses pés?

GARÇONETE – Alface.

AL – Seja. (*A garçonete sai, enquanto Mark entra, parecendo trêmulo e enlameado*)

MARK – Al!

AL – Ei, aqui, Marcus. Que aconteceu?

MARK – Jesus!

AL – Que aconteceu, amigo?

MARK – Ah, cara...!

AL – Qual o problema? Senta aí.

MARK – Eu não entendo, Al. Eu não entendo.

AL – Você quer alguma coisa? Quer uma bebida? Vou chamar a garçonete...

MARK (*Desesperado*) – Não! Não! Nem tente. (*Ele respira*) Eu não sei o que está acontecendo hoje, Al. É realmente estranho.

AL – Tipo o quê?

MARK – Desde a hora que eu acordei.

AL – O que é? Qual é o caso?

MARK – Bem...apenas um exemplo. Essa manhã eu parei numa farmácia para comprar aspirina. Uma farmácia enorme, certo?

AL – Sim.

MARK – Eu vou até o balcão, o vendedor me pergunta o que pode fazer por mim. Eu digo, me dê um vidro de aspirina. O cara me olha daquele jeito engraçado e diz “Ah, isto nós não temos, senhor.” Eu digo a ele: isto é uma farmácia e vocês não tem nenhuma aspirina?

AL – Eles tinham Novalgina?

MARK – Sim!

AL – Advil?

MARK – Sim!

AL – Tylenol extra-forte?

MARK – Sim!

AL – Mas aspirina não.

MARK – Não.

AL – Uau...

MARK – E esse é o tipo de coisa estranha que tem acontecido o dia todo. É assim, eu páro na banca de jornais para comprar *Daily News* e o cara nunca nem ouviu falar desse jornal.

AL – Pode ter sido um mal-entendido.

MARK – Eu perguntei em todas as bancas: ninguém tinha o *News*! Eu tive que ler o *Cabelereiro de Toronto*. Ou então: eu entro numa *delicatessen* na hora do almoço para comprar um sanduíche e o sujeito me diz que não tem presunto. Como é que eles podem ser uma *delicatessen* se eles não tem presunto?

AL – Era um *delicatessen* judaica?

MARK – Era uma *delicatessen* italiana. “Ah, nós não trabalhamos com isso, senhor”, ele me diz. “Leve um pouco de língua”.

AL – Mmm.

MARK – Eu acabo de entrar num táxi e o sujeito me diz que não vai para a rua 56! Ao invés disso, ele se oferece para me levar a Newark!

AL – Mm-hm.

MARK – Olhando para mim como se eu fosse um ET ou coisa parecida!

AL – Mark. Acalme-se

MARK – “Ah, lá eu não vou, senhor.”

AL – Acalme-se. Respire.

MARK – Você sabe o que é isso?

AL – Com certeza.

MARK – O que é? O que está acontecendo comigo?

AL – Não entre em pânico. Você está em Filadélfia.

MARK – Estou em quê?

AL – Você está em Filadélfia. É tudo.

MARK – Mas eu estou em...

AL – Sim, fisicamente você está em Nova Iorque. Mas metafisicamente você está em Filadélfia.

MARK – Eu nunca ouvi falar disso!

AL – Você entende, dentro do que nós chamamos de realidade há esses bolsões, esses buracos negros chamados Filadélfias. Se você cai num deles, você passa exatamente por esse tipo de merda que vem acontecendo com você o dia todo.

MARK – Por quê?

AL – Porque em Filadélfia, não importa o que você peça, você não pode conseguir. Você pede alguma coisa, não vai ser feito. Você quer ir a algum lugar, você não consegue chegar lá daqui.

MARK – Bom Deus. Então isso é muito sério.

AL – Apenas lembre, Marcus. Esta é uma condição nomeada pela cidade que criou a piranha frita. Uma coisa que ninguém em perfeitas condições mentais iria conscientemente pedir para comer.

MARK – E eu achei que estava apenas tendo um péssimo dia...

AL – Certo. Milhões de pessoas passam a vida toda dentro de uma Filadélfia e nunca sequer se dão conta. Veja a própria cidade de Filadélfia. Infelizmente aprisionada para sempre dentro de uma Filadélfia. E eles sabem disso?

MARK – Bem, e o que eu posso fazer? Será que eu devo me matar e superar isso?

AL – Se você tenta se matar numa Filadélfia, o máximo que consegue é se ferir...

MARK – E o que eu faço?

AL – A melhor coisa a fazer é esperar passar. Um dia um grande trem cósmico vai carregar você para fora da Cidade do Amor Fraternal para algum lugar mais feliz.

MARK – Você está insuportavelmente meloso hoje.

AL – É. Todo mundo tem que estar em algum lugar. *(A garçonete entra)*

GARÇONETE – O seu nome é Allan Chase?

AL – É, de fato.

GARÇONETE – Ligaram para você. Seu patrão.

AL – Certo.

GARÇONETE – Ele disse que você está despedido.

AL – Ótimo! Obrigado. *(A Garçonete sai)* Em todo o caso, você está com esse problema...

MARK – Ela acabou de dizer que você foi despedido?

AL – É. Eu me pergunto o que aconteceu ao meu pé de porco...

MARK – Ai!? Você adorava o seu emprego!

AL – Ei. Sem drama.

MARK – Como você pode ficar tão calmo?

AL – Fácil. Você não está em Filadélfia? Eu acordei em Los Angeles. E a vida é linda! Você sabia que a Susie arrumou suas coisas e me deixou esta manhã?

MARK – A Susie deixou você?

AL – E francamente, eu estou cagando. Eu digo, vá e que Deus lhe abençoe e que sua lista de pretendentes seja tamanho gigante.

MARK – Mas e o seu emprego? A confecção é a sua vida.

AL – Então eu devo torná-la um roteiro de cinema e vendê-lo para a Paramount. Botar um pouco de sexo na estória, adicionar um pouco de blá-blá-blá emocional, vender a idéia para Jack Nicholson e Dusty Hoffman, e você tem

um filme de irmãos com a confecção como pano de fundo. Não é relevante o suficiente? Jogamos no buraco do ozônio e tornamos o filme E.C.

MARK – E.C. ?

AL – Ecologicamente correto. Você já ouviu falar sobre esse buraco no ozônio?

MARK – Certamente.

AL – Marcus, eu adoro esse conceito. Eu abraço esse ozônio. Certo, algumas pessoas vão se ferir no processo. Nesse ínterim, todo os outros vão pegar um bronzado um pouco mais rápido.

MARK (*Completamente horrorizado*) – Então isso é Los Angeles...

AL – Bem, todo mundo tem que estar em algum lugar.

MARK – Uau.

AL – Quer meu conselho? Aproveite sua Filadélfia. Relaxe e peça uma cerveja e um hambúrguer e esfrie a cabeça por uns tempos.

MARK – Mas eu não posso pedir nada. A vida é ótima para você aí na praia cósmica. Mas seja lá o que eu pedir, eu vou conseguir uma piranha frita ou coisa parecida.

AL – Não. Há uma regra muito simples em Filadélfia. Peça o oposto.

MARK – O quê?

AL – Se você não consegue o que você pede, peça pelo oposto e vai conseguir o que quer. Se você quer o *Daily News*, peça o *Times*. Se você quer presunto, peça língua.

MARK – Ah.

AL – Funciona maravilhosamente com mulheres. O que é mais oposto do que o sexo oposto?

MARK – Uh-huh.

AL – Então. Quer uma Antártica?

MARK – Eu certamente poderia tomar uma...

AL – Não. Páre. (*Bastante deliberadamente.*) Você quer.... uma Antártica?

MARK (*Também deliberadamente*) – Não. Eu não quero uma Antártica.

(*A garçonete entra e vai para o painel de pratos do dia*)

AL – Bom. Agora vem a garçonete. Peça uma Antártica para você e um hambúrguer. Mas não peça uma Antártica e um hambúrguer.

MARK – Garçonete!

AL – Não a chame. Ela não virá.

MARK – Ah.

AL – Você está em Filadélfia, então apenas pense, foda-se a garçonete.

MARK – Foda-se a garçonete.

AL – Você não precisa dessa garçonete.

MARK – *Foda-se* a garçonete.

AL – E tudo que tem a ver com ela.

MARK – Ei, garçonete! VÁ SE FODER! (*A garçonete se vira para ele*)

GARÇONETE – Posso ajudá-lo, senhor?

MARK – Hã... não, obrigado.

GARÇONETE – Certo, o que vai querer? (*Pega o seu bloquinho*)

AL – Excelente.

MARK – Bem...que tal um suco de laranja?

GARÇONETE – Desculpe. O espremedor está quebrado.

MARK – Um copo de leite?

GARÇONETE – A vaca está seca.

MARK – Mate?

GARÇONETE – Acabou.

MARK – Café?

GARÇONETE – Nós não temos isso, senhor. (*Mark e Al trocam olhares e acenos. A garçonete acabou de pronunciar as palavras mágicas*)

MARK – Tem Heineken?

GARÇONETE – Não.

MARK – Sol?

GARÇONETE – Não.

MARK – Miller?
GARÇONETE – Apenas cerveja nacional.
MARK – Isso é péssimo. E Kaiser?
GARÇONETE – Kaiser? Tente de novo.
MARK – Skoll?
GARÇONETE – Acabou o estoque.
MARK – Schinkariol?
GARÇONETE – Nānānānā.
MARK – Bohemia?
GARÇONETE – Próxima.
MARK – Brahmma?
GARÇONETE – Amanhã.
MARK – Brahmma Bock?
GARÇONETE – Light.
MARK – Antártica Bock?
GARÇONETE – Só temos Antártica comum.
MARK – Não, obrigado.
GARÇONETE – Sai uma Antártica! *(Para Mark)* Algo para comer?
MARK – Não.
GARÇONETE – Pode dizer.
MARK – Costeleta de porco.
GARÇONETE *(Anotando)* – Hambúrguer...
MARK – Ao ponto.

GARÇONETE – Bem passado...
MARK – Batata cozida.
GARÇONETE – Fritas...
MARK – E uma porção de abobri-
nha.
GARÇONETE – Salada verde. *(Sai, pedindo)* Hambúrguer na chapa!
AL – Marcus, isso foi excelente.
MARK – Obrigado.
AL – Excelente. Você tem certeza de que nunca fez isso antes?
MARK – Eu passei tanto tempo na minha vida pedindo a coisa errada sem saber, que fazer isso de propósito foi moleza.
AL – Eu posso ver.
MARK – Eu poderia ter me poupado de uma porção de problemas se eu tivesse estragado tudo de propósito todos esses anos. Talvez eu estivesse numa Filadélfia todo esse tempo e nunca soube disso!
AL – Você poderia ter estado em Baltimore. É quase a mesma coisa.
(A garçonete entra com um copo de cerveja e um prato)
GARÇONETE – Aqui está sua Antártica. *(Põe na frente de Mark)* E uma piranha frita *(Ela coloca este na frente de Al e começa a sair)*
AL – Desculpe. Ei! Espere um minuto. O que é isso?

GARÇONETE – É uma piranha frita
AL – Não. Eu pedi um creme de fígado e dois pés de porco.
GARÇONETE – Ah, isso nós não temos, senhor.
AL – Perdão?
GARÇONETE – Isso nós não temos, senhor. *(Pequena pausa)*
AL *(Para Mark)* – Seu filho da puta! Eu estou na sua Filadélfia!
MARK – Eu sinto muito, Al.
AL – Você me trouxe para a porra da sua Filadélfia!
MARK – Eu não sabia que era contagioso.
AL – Oh Deus, por favor, não me deixe em Filadélfia! Não me deixe em...
MARK – Você não deveria pedir o oposto? Quero dizer, já que você está em Filad...
AL – Não venha me falar sobre a vida em Filadélfia.
MARK – Talvez você não esteja realmente...
AL – Eu ensinei a você tudo o que você sabe sobre Filadélfia, sua besta. Não me diga como agir em Filadélfia!
MARK – Mas talvez você não esteja realmente em Filadélfia!
AL – Você vê essa piranha frita? O que eu preciso como prova? A porra

do Pantanal? Garçonete, traga-me um copo d'água.

GARÇONETE – Água? Isso nós não temos, senhor.

AL (*Para Mark*) – “Nós não temos água”!? Você acha que nós estamos numa seca repentina ou coisa parecida? (*Se dando conta de repente*) Merda, eu acabei de perder meu emprego! Susie me deixou! Eu tenho que dar alguns telefonemas! (*Para a garçonete*) Por favor, onde é o telefone público?

GARÇONETE – Desculpe, nós não temos um telefone públi...

AL – Claro que vocês não têm um telefone público, claro que vocês não têm. Oh merda, deixa eu sair daqui! (*Sai*)

MARK – Eu não sei. Não é tão ruim em Filadélfia.

GARÇONETE – Podia ser pior. Eu estive a semana toda em Cleveland.

MARK – Em Cleveland? Como é?

GARÇONETE – É como a morte, sem as vantagens.

MARK – Verdade? Se importa de ficar em pé?

GARÇONETE – Não se incomode se eu fico. (*Ela senta*)

MARK – Eu espero que você não me diga seu verdadeiro nome.

GARÇONETE – Sharon.

MARK (*Mostrando a mão*) – Até logo.

GARÇONETE – Oi. (*Eles apertam as mãos*)

MARK (*Mostrando a piranha frita*) – Quer morrer de fome?

GARÇONETE – Obrigada. (*Ela começa a comer a piranha frita*)

MARK – É, todo mundo tem que estar em algum lugar. (*Se inclina sobre a mesa com um sorriso*) Então...

Blackout.

COM CERTEZA

Personagens: Bill
Betty

Betty, uma mulher de vinte e tantos anos, está lendo numa mesa de bar. Oposta a ela, está uma cadeira vazia. Bill, da mesma idade, entra.

BILL – Com licença. Esta cadeira está ocupada?

BETTY – Perdão?

BILL – Está ocupada?

BETTY – Sim, está.

BILL – Oh. Desculpe.

BETTY – Com certeza. (*Uma campanha toca suavemente*)

BILL – Com licença. Esta cadeira está ocupada?

BETTY – Perdão?

BILL – Está ocupada?

BETTY – Não, mas eu estou esperando uma pessoa a qualquer momento.

BILL – Ah. De qualquer maneira, obrigado.

BETTY – Com certeza. (*Uma campanha toca suavemente*)

BILL – Com licença. Esta cadeira está ocupada?

BETTY – Não, mas eu estou esperando uma pessoa muito em breve.

BILL – Você se importaria se eu sentasse aqui até que ele ou ela chegue?

BETTY (*Olha para seu relógio*) – Eles parecem estar bem atrasados...

BILL – Nunca se sabe quem você poderia estar rejeitando.

BETTY – Desculpe. Boa tentativa, em todo caso.

BILL – Com certeza. (*Campaigna*) Este lugar está ocupado?

BETTY – Não, não está.

BILL – Você se importaria se eu sentasse aqui?

BETTY – Sim, eu me importaria.

BILL – Ah. (*Campaigna*) Esta cadeira está ocupada?

BETTY – Não, não está.

BILL – Você se importaria se eu sentasse aqui?

BETTY – Não. À vontade.

BILL – Obrigado. (*Ele senta. Ela continua lendo*) Todos os lugares parecem estar ocupados.

BETTY – Hum hum.

BILL – Grande lugar.

BETTY – Hum hum.

BILL – Que livro é?

BETTY – Eu gostaria apenas de ler sossegada, se você não se importa.

BILL – Não. Com certeza. (*Campaigna*) Todos os lugares parecem estar ocupados.

BETTY – Hum hum.

BILL – Grande lugar para ler.

BETTY – É, eu gosto dele.

BILL – Que livro é?

BETTY – *O Som e a Fúria*.

BILL – Ah. Hemingway. (*Campaigna*) Que livro é?

BETTY – *O Som e a Fúria*.

BILL – Ah. Faulkner.

BETTY – Você já leu?

BILL – Na verdade... não. Eu certamente li a respeito dele. Parece que é excelente.

BETTY – É excelente.

BILL – Eu ouço dizer que é excelente. (*Pequena pausa*) Garçon? (*Campaigna*) Que livro é?

BETTY – *O Som e a Fúria*.

BILL – Ah. Faulkner.

BETTY – Você já leu?

BILL – Eu sou fã do Botafogo. (*Campaigna*)

BETTY – Você já leu?

BILL – Sim, eu li na universidade.

BETTY – Qual era a universidade?

BILL – Eu estive na Universidade de Del Castilho. (*Campaigna*)

BETTY – Qual era a universidade?

BILL – Eu estava mentindo. Eu nunca frequentei realmente a universidade. Eu só gosto de gandaia. (*Campaigna*)

BETTY – Qual era a universidade?

BILL – PUC.

BETTY – Você gosta de Faulkner?

BILL – Eu adoro Faulkner. Uma vez eu passei um inverno inteiro lendo Faulkner.

BETTY – Eu estou apenas começando.

BILL – Eu fiquei tão excitado depois de dez páginas que saí e comprei tudo que ele escreveu. Foi uma das maiores experiências de leitura da minha vida. Quero dizer, toda aquela incrível compreensão psicológica. Página após página de prosa esplêndida. A sua percepção profunda dos mistérios do tempo e da existência humana. Os odores da terra... O que você acha?

BETTY – Acho que é bastante chato. (*Campaigna*)

BILL – Que livro é?

BETTY – *O Som e a Fúria*.

BILL – Ah! Faulkner!

BETTY – Você gosta de Faulkner?

BILL – Eu adoro Faulkner.

BETTY – Ele é incrível.

BILL – Uma vez eu passei um inverno inteiro lendo Faulkner.

BETTY – Eu fiquei tão excitada depois de dez páginas que eu saí e comprei tudo o que ele escreveu.

BILL – Toda aquela incrível compreensão psicológica.

BETTY – E a sua prosa é tão esplêndida.

BILL – E a forma como ele percebeu os mistérios do tempo...

BETTY – ... e da existência humana. Eu não posso acreditar que eu esperei tanto tempo para ler Faulkner.

BILL – Nunca se sabe. Você poderia não ter gostado dele antes.

BETTY – Isso é verdade.

BILL – Você poderia não estar pronta para ele. Você tem que esbarrar nessas coisas no momento certo ou então não acontece.

BETTY – Isso aconteceu comigo.

BILL – Está tudo no *timing*. (*Pequena pausa*) Meu nome é Bill, a propósito.

BETTY – Eu sou Betty.

BILL – Oi.

BETTY – Oi. (*Pequena pausa*)

BILL – Sim, eu achei que ler Faulkner foi... uma grande experiência.

BETTY – Sim. (*Pequena pausa*)

BILL – *O Som e a Fúria*... (*Outra pequena pausa*)

BETTY – Bem. Bola pra frente. (*Ela volta a ler seu livro*)

BILL – Garçom? (*Campainha*) Você tem que esbarrar nessas coisas no momento certo ou então não acontece.

BETTY – Isso aconteceu comigo.

BILL – Está tudo no *timing*. Meu nome é Bill, a propósito.

BETTY – Eu sou Betty.

BILL – Oi.

BETTY – Oi.

BILL – Você vem muito aqui?

BETTY – Na verdade eu só estou na cidade por dois dias, vindo do Paquistão.

BILL – Oh. Paquistão. (*Campainha*) Meu nome é Bill, a propósito.

BETTY – Eu sou Betty.

BILL – Oi.

BETTY – Oi.

BILL – Você vem muito aqui?

BETTY – De vez em quando. Você vem?

BILL – Não tanto ultimamente. Não tanto quanto eu costumava. Antes

do meu colapso nervoso. (*Campainha*) Você vem muito aqui?

BETTY – Por que você está perguntando?

BILL – Apenas interessado.

BETTY – Você está interessado de verdade ou você apenas está querendo me cantar?

BILL – Não, eu estou realmente interessado.

BETTY – Por que você se interessaria se eu venho ou não muito aqui?

BILL – Eu estou apenas... estabelecendo relações.

BETTY – Talvez você esteja apenas interessado em falar sobre coisas amenas o tempo suficiente para me convidar para sua casa para ouvir música, ou talvez porque você tenha acabado de alugar esse filme fantástico para ver no vídeo, ou talvez porque você tenha algum disco genial e desconhecido do Django Reinhardt, só que a única coisa que você realmente deseja fazer é trepar – o que você não fará muito bem – depois do que você irá ao banheiro e mijará bem alto, então vai andando de levinho até a cozinha e pega uma cerveja gelada na geladeira para você sem sequer me perguntar se eu gostaria de tomar alguma coisa, e então você vai dirigir-se para a cama para deitar ao meu lado e me confessará que tem uma namorada chamada Stephanie que está es-

tudando medicina na Bélgica por um ano, e que você tem estado envolvido com ela – *sim e não* – naquilo que você chama de uma relação muito “intrincada”, nos últimos *sete anos*. Nada disso me interessa, senhor!

BILL – Certo. (*Campaigna*) Você vem muito aqui?

BETTY – Quase todo dia, eu acho.

BILL – Eu venho bastante aqui e não me lembro de ter visto você.

BETTY – Imagino que nós devemos vir em horários diferentes.

BILL – Conexões perdidas.

BETTY – Sim. Fusos horários diferentes.

BILL – É impressionante como você pode morar na porta ao lado de alguém nesta cidade e nunca nem saber disso.

BETTY – Eu sei.

BILL – Vida de cidade.

BETTY – É uma loucura.

BILL – Nós provavelmente passamos um pelo outro na rua todos os dias. Bem na frente deste lugar, provavelmente.

BETTY – É.

BILL (*Olha em torno*) – Bom, os garçons com certeza parecem estar em fusos horários diferentes. Eu não consigo localizar um em lugar nenhum. Gar-

çon! (*Ele olha para trás*) Então o que você...(*Ele vê que ela voltou a ler seu livro*)

BETTY – Perdão?

BILL – Nada. Desculpe. (*Campaigna*)

BETTY – Imagino que devemos estar em horários diferentes.

BILL – Conexões perdidas.

BETTY – Sim. Fusos horários diferentes.

BILL – É impressionante como você pode morar na porta ao lado de alguém nesta cidade e nunca nem saber disso.

BETTY – Eu sei.

BILL – Vida de cidade.

BETTY – É uma loucura.

BILL – Você não estava esperando por ninguém quando eu cheguei, estava?

BETTY – Na verdade, estava.

BILL – Ah. Namorado?

BETTY – Tipo.

BILL – O que é tipo-namorado?

BETTY – Meu marido.

BILL – Ah-ha. (*Campaigna*) Você não estava esperando por ninguém quando eu cheguei, estava?

BETTY – Na verdade, estava.

BILL – Ah. Namorado?

BETTY – Tipo.

BILL – O que é tipo-namorado ?

BETTY – Nós estávamos nos encontrando aqui para terminar.

BILL – Mm-hm... (*Campaigna*) O que é tipo-namorado ?

BETTY – Minha amante. Ela está acabando de chegar. (*Campaigna*)

BILL – Você não estava esperando por ninguém quando eu cheguei, estava?

BETTY – Não, estava apenas lendo.

BILL – Programa meio triste para sábado à noite, não é? Lendo aqui, sozinha?

BETTY – Você acha?

BILL – Bem, claro. Quero dizer, o que uma mulher bonita como você está fazendo sozinha numa noite de sábado?

BETTY – Tentando me manter longe de frases deste tipo.

BILL – Não, escute... (*Campaigna*) Você não estava esperando por ninguém quando eu cheguei, estava?

BETTY – Não, estava apenas lendo.

BILL – Programa meio triste para sábado à noite, não é? Lendo aqui, sozinha?

BETTY – Acho que sim, de certa forma.

BILL – O que uma mulher bonita como você está fazendo sozinha numa noite de sábado? Sem querer ofender, mas...

BETTY – É a primeira vez depois de muito tempo que eu saio sozinha numa noite de sábado.

BILL – Ah.

BETTY – Você sabe, eu terminei uma relação há pouco tempo.

BILL – Ah.

BETTY – De longo tempo.

BILL – Eu sinto muito. (*Pequena pausa*) Bem, escute, já que ler sozinha é uma ocupação meio triste para um sábado à noite, você gostaria de ir a algum lugar?

BETTY – Não...

BILL – Fazer alguma outra coisa?

BETTY – Não, obrigada.

BILL – Eu estava planejando ir ao cinema daqui a pouco, de qualquer maneira.

BETTY – Acho que não.

BILL – Boa oportunidade para deixar o Faulkner respirar. Todas aquelas frases longas fazem ele se sentir bastante cansado.

BETTY – Obrigada, de qualquer forma.

BILL – Certo.

BETTY – Fiquei contente por ter me convidado.

BILL – Com certeza. (*Campaigna*) Você não estava esperando por ninguém quando eu cheguei, estava?

BETTY – Não, estava apenas lendo.

BILL – Programa meio triste para sábado à noite, não é? Lendo aqui, sozinha?

BETTY – Acho que estava tentando encarar isso como um existencialismo romântico. Você sabe: cappuccino, boa literatura, noite chuvosa...

BILL – Isso só funciona em Paris. Nós podemos pegar o último voo para Paris. Pegar o Concorde. Achar um café...

BETTY – Estou meio dura para passagens aéreas esta noite.

BILL – Droga, eu também.

BETTY – Para dizer a verdade, eu estava planejando ir ao cinema depois de terminar este capítulo. Você gostaria de ir junto? Já que não conseguimos localizar um garçon?

BILL – É um convite muito agradável, mas...

BETTY – Uh-huh. Namorada?

BILL – Duas, na verdade. Uma delas está grávida, e Stephanie...(*Campaigna*)

BETTY – Namorada?

BILL – Não, eu não tenho namorada. Não se você está se referindo àquela vaca castradora que eu larguei na noite passada. (*Campaigna*)

BETTY – Namorada?

BILL – Tipo de. Tipo de.

BETTY – O que é tipo-de-namorada?

BILL – Minha mãe. (*Campaigna*) Eu acabo de sair de uma relação, na verdade.

BETTY – Ah.

BILL – Bastante longa.

BETTY – Eu sinto muito.

BILL – Esta é a primeira noite que saio sozinho depois de muito tempo. Eu me sinto meio à deriva, para dizer a verdade.

BETTY – Então você não parou para bater papo porque você é lunático ou tem qualquer tipo de filiação política?

BILL – Não. Conservador convicto. (*Campaigna*) Neoliberal convicto. (*Campaigna*) Posso lhe dizer algo sobre política? (*Campaigna*) Gosto de pensar sobre mim mesmo como um cidadão do universo. (*Campaigna*) Não tenho nenhuma filiação.

BETTY – Isso é um alívio. Nem eu.

BILL – Eu voto nas minhas crenças.

BETTY – Rótulos não são importantes.

BILL – Exatamente, rótulos não são importantes. Eu, por exemplo. Quero dizer, o que importa se eu tive grau cinco na... (*Campainha*) grau sete na... (*Campainha*) grau dez na faculdade? Ou se eu venho de Campinas? (*Campainha*) Pelotas... (*Campainha*) Petrópolis?

BETTY – Claro.

BILL – Acredito que um homem é o que é. (*Campainha*) Uma pessoa é o que é. (*Campainha*) Uma pessoa é...o que eles são.

BETTY – Também acho.

BILL – E que importa se eu admirar Trotsky? (*Campainha*) E se eu fiz uma lipoaspiração total no corpo? (*Campainha*) E se eu não tiver pênis? (*Campainha*) E se eu tiver passado um ano na Corporação de Paz? Eu estava agindo de acordo com minhas convicções.

BETTY – Claro.

BILL – Você não pode simplesmente pendurar uma placa numa pessoa.

BETTY – Absolutamente. Aposto que você é de escorpião. (*Muitas campainhas tocam*) Escute, eu estava planejando ir ao cinema, depois de terminar este capítulo. Você gostaria de ir comigo?

BILL – Parece divertido. O que está passando?

BETTY – Alguns dos primeiros filmes de Woody Allen.

BILL – Ah.

BETTY – Você não gosta de Woody Allen?

BILL – Claro. Gosto de Woody Allen.

BETTY – Mas você não é louco por Woody Allen.

BILL – É que esses primeiros filmes mexem um pouco com meus nervos.

BETTY – Uh-huh. (*Campainha*)

BILL – Sabe, eu estava planejando ir...

BETTY (Ao mesmo tempo) – Eu estava pensando em...

BILL – Desculpa.

BETTY – Não, continua.

BILL – Eu ia dizer que eu estava planejando ir ao cinema daqui a pouco e...

BETTY – Eu também.

BILL – O Festival Woody Allen?

BETTY – Bem aqui na rua.

BILL – Você gosta dos primeiros filmes?

BETTY – Acho que qualquer pessoa que não goste deveria ser atirado para fora do planeta.

BILL – Quantas vezes você já assistiu *Bananas*?

BETTY – Oito vezes.

BILL – Doze vezes. Então você ainda está interessada? (*Longa pausa*)

BETTY – Você gosta de sushi?

BILL – Na noite passada eu saí de casa às duas da madrugada para comer um. Você teve um patinete quando criança?

BETTY – Sim! E você gosta de quibo?

BILL – Não, acho nojento!

BETTY – É nojento.

BILL – Você ainda acredita em casamento apesar de todo o atual sentimento contra?

BETTY – Sim.

BILL – E filhos?

BETTY – Três.

BILL – Duas meninas e um menino.

BETTY – UFRJ, PUC e UERJ.

BILL – E você me ama?

BETTY – Sim.

BILL – E vai me amar sempre?

BETTY – Sim.

BILL – Você ainda quer ir ao cinema?

BETTY – Com certeza.

BILL e BETTY (*Juntos*) – Garçom!

Blackout.

Textos à disposição dos leitores na Secretaria d'O TABLADO

- Anouilh, J. – *O Baile dos Ladrões*, nº 134.
 Aumillier, R. – *O Tigre, o Homem e o Rato*, nº 142.
 Azevedo, A. – *Teatro a Vapor*, nº 140.
 Beckett, S. – *A catástrofe*, nº 102; *Coisas e Loisas*, nº 115; *Todos os que Caem*, nº 121.
 Bethencourt, João – *Planejamento Familiar – A Solução Brasileira*, nº 109.
 Bradford, B. – *Ensaio*, nº 126.
 Brecht, Bertolt – *A Expulsão do Demônio*, nº 109; *A Mulher Judia*, nº 119.
 Buzzati, D. – *Sketches*, nº 122.
 Chekov, A. – *Sobre os Males do Fumo*, nº 128.
 Cocteau, J. – *A Voz Humana e o Mentiroso*, nº 126; *O Belo Indiferente*, nº 140.
 Collier, J. – *Poção*, nº 114.
 Courteline, G. – *Desgraças à Beça*, nº 149.
 Coutinho, Paulo Cesar – *A Lira dos Vinte Anos*, nº 103; *Um Piano à Luz da Lua*, nº 141.
 Dostoievski – *O Grande Inquisidor*, nº 114.
 Eurípedes – *Tróia*, nº 139.
 Ferras, Buza – *Poleiro dos Anjos*, nº 146.
 Fonseca, R. – *H. M. S. Cormorant em Paranaguá*, nº 128 e *Lúcia McCartney*, nº 145.
 França, Jr. – *Como se fazia um Deputado*, nº 136.
 Fucs, R. – *A Dentista e seu Paciente; Amor, Sexo e Esclerose*, nº 132.
 Gibson W. – *Dois na Gangorra*, nº 123.
 Gogol – *O Matrimônio*, nº 112; *O Inspetor Geral*, nº 135.
 Guerdon, D. – *A Lavanderia*, nº 110/111.
 Hasec, J. – *O Bravo Soldado Schweik*, nº 142.
 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.
 Kartun, M. – *A Casa dos Velhos*, nº 114.
 Linhares, Ricardo – *O Dia em que John Lennon Morreu*, nº 102.
 Lorde, A. – *O Sistema do Doutor Goudron e do Professor Plume*, nº 112.
 Machado, Maria C. – *Sketches*, nº 131.
 Maeterlinck, M. – *Interior*, nº 119.
 Mahieu, R. – *Jogos na Hora da Sesta*, nº 147.
 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.
 Müller, H. – *O Pai*, nº 147.
 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 – *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.
 Rio, João do – *Clotilde, Encontro e Que Pena Ser só Ladrão*, nº 143.
 Santiago, Thiago – *O Auto do Rei*, nº 106.
 Sayão, W. – *Uma Casa Brasileira com Certeza*, nº 129.
 Semprun Maura, C. – *O Homem Deitado*, nº 144.
 Shakespeare, W. – *Uma Peça Como você Gosta*, nº 107, *Macbeth*, nº 115.
 Shaw, G. B. – *As Armas e o Homem*, nº 148.
 Tardieu, Jean – *Uma Peça por Outra*, nº 118; *Quem vem lá?* nº 148.
 Valentim, Karl – *Seleção de Sketches Cômicos*, nº 113; *O Pé de Árvore de Natal*, nº 118.
 Vian, B. – *Cinemassacre e Olhar Cruzado*, nº 130.
 Vianna Filho, O. – *O Morto do Encantado Morre e Pede Passagem*, nº 138.
 Vicente, J. – *Hoje é Dia de Rock*, nº 119.
 Wagner, Felipe – *Eternamente Nunca*, nº 106.
 Williams, Tennessee – *Essa Propriedade Está Condenada*, nº 104.
 Wilde, Oscar – *Salomé*, nº 103.
 Wilder T. – *Infância*, nº 121.
 Wojtyla, K. – *A Loja do Ourives*, nº 125.

Composto e impresso pela
GRÁFICA EDITORA DO LIVRO LTDA.

ATIVIDADES D'O TABLADO:

CURSOS DE IMPROVISAÇÃO:

andrea fernandes
aracy m. mourthé
bernardo jablonski
bia junqueira
cico caseira
dina moscovici
fernando becky
guida vianna
isabella secchin
joão brandão
lionel fischer
luiz carlos tourinho
luiz octávio de Moraes
maria clara machado
maria clara mourthé
maria vorhees
ricardo kosovski
thais balloni

PUBLICAÇÃO:

REVISTA "CADERNOS DE TEATRO"

assinatura (4 n.ºs) R\$ 20,00

ÍNDICE

Cadernos de Teatro n.º 150: <i>Maria Clara Machado</i>	1
Os Números não Mentem Jamais: <i>Bernardo Jablonski</i>	2
Aos Coveiros de Plantão: <i>Lionel Fischer</i>	4
A Shell no Teatro: <i>João Madeira</i>	7
A Importância do Marketing na Cultura: <i>Ricardo Brito</i>	9
Qual é o Lugar do Teatro: <i>Ricardo Kosovski</i>	11
O Teatro Acabou: <i>Eduardo Wotzik</i>	14
Entrevista: <i>Flávio Marinho</i>	15
Vendo pelos Olhos da Palavra: <i>Gitta Honegger</i>	18
A Semiologia da Iluminação (Convenção, a Fábrica de Ilusões): <i>Hamilton F. Saraiva</i>	24
Reorganização da Educação Artística: <i>Barbara Saltsbury-Wills</i>	32
Em Busca de Brecht: <i>B. Besson e B. Sabel</i>	38
Jogos de Teatro: <i>Guida Vianna</i>	43
Lynn Fontaine/Alfred Lunt: <i>T. Cole e H. K. Chinoy</i>	46
Texto para Estudo I - Receitas: <i>L. F. Verissimo</i>	51
Texto para Estudo II - A Troca: <i>Dora Sá</i>	52
A Paranóica e Mestre Pierre: <i>Elisa Palatinik</i>	53
O Caso do Chapéu: <i>Francisco P. da Silva</i>	57
O Malfeitor: <i>Rosyenne Trotta (Tchecov)</i>	64
Oração: <i>Fernando Arrabal</i>	74
Quatro Peças Curtas: <i>David Ives</i>	79

Agradecemos a colaboração do Curso de Tradução do Departamento de Letras da PUC-Rio.

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.