



**UNICAMP**

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

FRANCISCO EGYDIO DE CARVALHO

A MOLDURA COMO FORMADORA DA PERSONAGEM – SHAKESPEARE,  
MACHADO DE ASSIS E FERNANDO PESSOA, POETAS DO DISFARCE E  
DA MÁSCARA.

CAMPINAS 2018

FRANCISCO EGYDIO DE CARVALHO

A MOLDURA COMO FORMADORA DA PERSONAGEM – SHAKESPEARE,  
MACHADO DE ASSIS E FERNANDO PESSOA, POETAS DO DISFARCE E  
DA MÁSCARA.

Tese apresentada ao Instituto de Artes da  
Universidade Estadual de Campinas como parte  
dos requisitos exigidos para a obtenção do título  
de doutor em Artes da Cena, na área de Teatro,  
Dança e Performance.

ORIENTADOR: Prof. Dr. Marcelo Ramos Lazzaratto.

Este exemplar corresponde à versão final da tese defendida pelo aluno  
Francisco Egydio de Carvalho e orientado pelo Prof. Dr. Marcelo Ramos  
Lazzaratto.

CAMPINAS

2018

**Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s):** Não se aplica.

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

C253m Carvalho, Francisco Egydio, 1979-  
A moldura como formadora da personagem - Shakespeare, Machado de Assis e Fernando Pessoa, poetas do disfarce e da máscara / Francisco Egydio de Carvalho. – Campinas, SP : [s.n.], 2018.

Orientador: Marcelo Ramos Lazzaratto.  
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Teatro épico. 2. Jogos dramáticos. 3. Narrativa poética. 4. Farsa. 5. Máscaras. I. Lazzaratto, Marcelo Ramos, 1967-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** The frame forming the character - Shakespeare, Machado de Assis and Fernando Pessoa, disguise and masquerade poets

**Palavras-chave em inglês:**

Epic theatre  
Dramatic games  
Poetic narrative  
Farce  
Masks

**Área de concentração:** Teatro, Dança e Performance

**Titulação:** Doutor em Artes da Cena

**Banca examinadora:**

Marcelo Ramos Lazzaratto [Orientador]  
Isa Etel Kopelman  
Verônica Fabrini Machado de Almeida  
Vinícius Torres Machado  
Pedro Haddad Martins

**Data de defesa:** 28-08-2018

**Programa de Pós-Graduação:** Artes da Cena

## **BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE TESE**

FRANCISCO EGYDIO DE CARVALHO

ORIENTADOR: PROF. DR. MARCELO RAMOS LAZZARATTO

MEMBROS:

1. PROF. DR. MARCELO RAMOS LAZZARATTO
2. PROFA. DRA. ISA ETEL KOPELMAN
3. PROFA. DRA. VERÔNICA FABRINI MACHADO DE ALMEIDA
4. PROF. DR. PEDRO HADDAD MARTINS
5. PROF. DR. VINÍCIUS TORRES MACHADO

Programa de Pós Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da  
Universidade Estadual de Campinas

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca  
examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

Data da defesa: 28/08/2018

*Aos meus pais,  
Pedro Armando Egydio de Carvalho,  
e  
Elisabeth Maria Schibuola Egydio de Carvalho.*

*Agradeço aos meus professores que participaram de maneira direta ou indireta nessa jornada que compreendeu quatro anos de pesquisa. Agradeço aos diretores, aos colegas atores, figurinistas, cenógrafos, contrarregras, sonoplastas, iluminadores, enfim, a toda equipe teatral que igualmente esteve presente nesses anos com infinitas inspirações, crises, ansiedades e alegrias provocadoras. Agradeço aos meus alunos que contribuíram para outras tantas ideias inquietantes que aparecem de alguma forma no resultado do meu texto. Agradeço a Breno Manfredini pela preciosa ajuda nos assuntos tecnológicos da diagramação da tese. Em especial, meu profundo respeito e agradecimento a Marcelo Ramos Lazzaratto, meu orientador, professor e diretor, que tanto teve compreensão e paciência para me deixar pensar e escrever com absoluta liberdade, interferindo decisivamente e pontualmente para mudanças de rumo que implicaram em uma maior clareza das ideias. Agradeço a minha querida Unicamp, onde graduei-me, fiz meu mestrado e, agora, concluo o doutoramento.*

## RESUMO

Por intermédio de dois conceitos díspares porém complementares: o épico e o dramático – desdobrados em outras duas qualidades do intérprete da cena, a interioridade e a intimidade -, a pesquisa toma como referência parte da obra de Shakespeare e de Machado de Assis para enxergar a personagem através de um esforço narrativo de moldura épica, essencialmente artificial, e, portanto, contrária às diretrizes emocionais de preenchimento dramático. Mapear a correlação entre esse mecanismo de criação literária da personagem pelo autor da obra e o exercício poético do ator em transpor – e redimensionar - para o palco uma ideia inscrita no papel talvez seja, enfim, o sentido maior do presente trabalho. O texto é organizado de maneira a contemplar análises teóricas conjuntamente com reflexões de caráter pessoal acerca dos assuntos experimentados na atividade prática do teatro. Nesse sentido, Fernando Pessoa também aparece como guia do percurso investigativo, tanto no que se refere ao formato da escrita como também nas considerações do poeta português em relação ao próprio ofício solitário de escrever e produzir poesias.

Palavras-chave: Épico, dramático, interioridade, intimidade, narrativa, encenação, mecanismo, farsa, mentira, artificialidade, máscara, sentimento, ação, emoção, indivíduo, ator, personagem, teatro.

## ABSTRACT

Through opposing though complementary concepts, the epic and the dramatic, unraveled in two other qualities embodied by the dramatic interpreter; introspection and intimacy - this research has the works of Shakespeare and Machado de Assis as references to project the fictional character in an epic framework narrative, essentially artificial in nature and as such, contrary to the emotional guidelines that permeate the construction of the dramatic persona. The main contribution of the present research stems from the effort in mapping and correlating the mechanisms of literary creation of the fictional character by the author with the actor's poetic exercise in transposing and re-dimensioning the written idea to the stage. The thesis is organized in a way to explore theoretical analyses as well as personal reflections related to the practical experiences in theatrical performances and activities. With this in mind, the celebrated Portuguese poet Fernando Pessoa appears as an investigative resource that contributes to the writing style as much as with his reflections on the solitary nature of writing and producing poetry.

key words: Epic, dramatic, introspection, intimacy, narrative, staging, mechanism, farce, artificiality, masks, feelings, emotion, action, individual, actor, fictional character, theatre.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES:

Foto 1 – Caixinha de música. (fonte: pesquisa-internet)

Foto 2 – Miniserie *Capitú* – Rede Globo de Televisão. (fonte: pesquisa-internet)

Foto 3 – Marionete – vaquinha. (fonte: fotografia de dispositivo móvel)

Foto 4 – Montagem teatral de *A Tempestade*, Shakespeare. Direção Gabriel Villela. Personagem Ariel - Chico Carvalho. (fonte: material de divulgação)

Foto 5 – Montagem teatral de *Ricardo III*, Shakespeare. Direção de Marcelo Lazzaratto. Rainha Elisabeth e Ricardo III – Mayara Magri e Chico Carvalho. (fonte: material de divulgação)

Foto 6 – Cenário da montagem teatral de *Ricardo III*, Shakespeare. Autoria de Kléber Montanheiro. Direção de Marcelo Lazzaratto. (fonte: material de divulgação)

Foto 7 - Montagem teatral de *Ricardo III*, Shakespeare. Direção de Marcelo Lazzaratto. Ator - Chico Carvalho. (fonte: material de divulgação)

Foto 8 - Montagem teatral de *Ricardo III*, Shakespeare. Direção de Marcelo Lazzaratto. Ator - Chico Carvalho. (fonte: material de divulgação)

Foto 9 - Montagem teatral de *Ricardo III*, Shakespeare. Direção de Marcelo Lazzaratto. Atores – Marcelo Lazzaratto e Chico Carvalho. (fonte: material de divulgação)

Foto 10 - Montagem teatral de *Ricardo III*, Shakespeare. Direção de Marcelo Lazzaratto. Atores – Maria Laura Nogueira e Chico Carvalho. (fonte: material de divulgação)

# SUMÁRIO

## 1. INTRODUÇÃO

1.1. Carta endereçada aos membros da banca .....	11
1.2. Advertência! .....	16
1.3. Prêambulos literários .....	18
1.4. Prólogo .....	27

2. OBJETIVOS .....	30
--------------------	----

3. METODOLOGIA – ORTEGA Y GASSET .....	43
--	----

4. RESULTADOS – A TIRANIA DA INTIMIDADE .....	78
---	----

5. DISCUSSÃO GERAL .....	117
--------------------------	-----

5.1. Machado de Assis – a prosa como teatro .....	117
---	-----

5.2. Machado de Assis – Os contos de Papéis Avulsos, uma análise da temática e formalidade teatrais .....	128
--	-----

5.3. Shakespeare .....	195
------------------------	-----

6. CONCLUSÃO – FERNANDO PESSOA .....	247
--------------------------------------	-----

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	253
-------------------------------------	-----

APÊNDICES – DRAMATURGIAS .....	263
--------------------------------	-----

ANEXOS .....	380
--------------	-----

***“(...) Se eu quisesse brincar de crítico da criação, deixando de lado o respeito pelo Criador, clamaria: - Menos conteúdo, mais forma! Ah, como essa perda de conteúdo aliviaria o mundo. Mais modéstia nos planos, mais moderação nas pretensões, senhores demiurgos, e o mundo seria melhor! (...)”*** Os Manequins, pág. 44. Bruno Schulz. Ficção Completa. Ed CosacNaify

***"A diferença entre a verdade e a ficção, é que a ficção faz mais sentido."***

Mark Twain

***"O ser humano é o único que se falsifica. Um tigre há de ser tigre eternamente. Um leão há de preservar, até morrer, o seu nobilíssimo rugido. E assim o sapo nasce sapo e como tal envelhece e fenece. Nunca vi um marreco que virasse outra coisa. Mas o ser humano pode, sim, desumanizar-se. Ele se falsifica e, ao mesmo tempo, falsifica o mundo."*** Nelson Rodrigues. Pág 93

## **1. Introdução.**

### **1.1 Carta endereçada aos membros da banca.**

*Nelson Rodrigues dizia que o calvário de todo escritor é ensaiar quais seriam as suas últimas palavras. E como é da natureza do ponto final ficar lá no fim de tudo, gastam-se laudas e mais laudas só para permitir que aquele punhado final de verbos – as últimas e definitivas palavras - determine a conclusão de tanto desperdício de gramática. As palavras mais importantes não só precedem o silêncio, mas o convocam a se instalar. Depois das últimas palavras, fim. Não é curioso pensar que somos artistas porque falhamos, ou porque não cansamos em continuar falhando? Já que é impossível anteciper o ponto final para o início, a nossa vida é um constante, ininterrupto e maravilhoso adiamento ao que de fato interessa. O sucesso decreta o nosso fim. Mas o ator tem uma sorte especial, ele tem a chance de experimentar o seu cadafalso e sobreviver a ele para vive-lo novamente no dia seguinte. O ator de teatro não estreia um espetáculo para fazer o espetáculo, mas para termina-lo. Tão logo tudo começa e o ator atira-se numa corrida desabalada em direção ao seu fim. Nada mais legitimador do talento de um ator do que o instante em que a cortina se fecha diante dele, o instante em que a luz que o banhava é apagada. Um bom ator de teatro não é aquele que sabe dar vida a sua personagem. É o*

*inverso disso. O bom ator é aquele que sabe conduzir sem piedade a sua personagem e a si mesmo para o fim iminente que os aguarda. Enquanto o escritor é no máximo um arauto do seu ocaso – o seu fim é só uma extensão da sua energia que termina na última página, o ator é ele próprio um suicida. Mata-se diariamente. E isso Nelson Rodrigues também dizia a respeito do homem, da sua natureza entregue ao eterno e inseparável desejo do fim.*

*Escrevo tudo isso com uma única intenção e já fujo dela porque outras coisas me parecem interessantes de escrever no instante em que escrevo. Eis a prova cabal da teoria: adio as minhas últimas palavras com um contingente enorme de outras tantas palavras. Palavras, palavras, palavras, já sentenciava Hamlet.*

*Vamos ao que interessa. Há pouquíssimo tempo tive uma sensação assustadora com uma sentença que me soou fatal. Uma frase. Uma simples frase que me derrubou. Eu, que passei tanto tempo desfiando parágrafos e citações para tentar compor o que seria uma tese acadêmica adequada aos moldes que me fariam merecer o título de doutor em artes da cena na UNICAMP, fui acometido por uma felicidade profunda: eu havia encontrado as minhas últimas e definitivas palavras como agente criador de uma tese de doutorado! Felicidade e desespero, assumo. Felicidade porque tive a sorte das minhas últimas palavras terem vindo ao meu encontro depois que eu havia escrito a tese toda – do contrário agora eu não estaria lendo essa carta aos senhores membros da banca, mas talvez uma receita de bolo, um poema qualquer, um e-mail corriqueiro, qualquer coisa que justificasse o meu fracasso em não ter conseguido ensaiar um texto digno de um doutoramento.*

*Durante uma dessas pendengas virtuais sobre o direito de expressão dos atores mediante a qualidade de discurso da personagem representada, eu da opinião de que os atores são completamente livres para representar todo e qualquer papel independente da temperatura ambiente e da cotação do dólar no mercado financeiro, um sujeito a mim anônimo rebateu minha audácia dessa maneira: FÁCIL FALAR QUANDO NÃO SE ESTÁ NA PELE DE QUEM SOFRE. O assunto era sobre a polêmica de um ator não-transsexual subir ao palco para representar uma personagem transsexual sabendo que as transsexuais 'verdadeiras' não tem a mesma voz social que a maioria de nós desfruta, portanto seria mais justo que uma atriz transsexual fizesse a personagem transsexual. Vejam bem a qualidade impecável da frase do meu interlocutor: FÁCIL*

**FALAR QUANDO NÃO SE ESTÁ NA PELE DE QUEM SOFRE.**

*Ele não só resume magnificamente bem o conteúdo das minhas crises intelectuais sobre o ofício do ator como, principalmente – e ainda mais admiravelmente – põe um ponto final. Em linguagem da moda: LA-CROU! Difícil prosseguir depois desse pedaço lapidado de raciocínio. Ele me calou. E teria me calado por um bom tempo, senão por definitivo, caso sua frase me viesse ao conhecimento no meio ou no princípio do meu percurso de redação da pesquisa.*

*Como um caleidoscópio de preciosidades, há muitas ideias contidas nessa simples e derradeira frase. Vamos por partes. A principal delas diz respeito a sua leitura corrida em um plano geral de enfoque: FÁCIL FALAR QUANDO NÃO SE ESTÁ NA PELE DE QUEM SOFRE. Realmente ele tem razão: uma das maravilhas do ator é que é facilímo ser ator. Diferente dos engenheiros que não nascem com calculadoras nas mãos, ou dos médicos que só muito depois de abandonarem as fraldas vão se preocupar em entender a fisiologia dos rins, o ator já nasce ator, com essa facilidade incrível de não tomar as dores de ninguém e inventar peles que não são as suas para poder frequentar um outro tipo de realidade que não é essa que é determinada pela causa e efeito das leis da termodinâmica. Vejam bem: É facilímo ser ator, o difícil talvez seja continuar a ser ator depois que se sabe que se é ator e a elaborar as técnicas do que é ser ator depois que se tem a consciência e o desejo de se permanecer ator. Mas repito: a facilidade que o homem tem em ser ator é a mesma que ele tem em vir ao mundo com duas orelhas, um nariz, dois olhos e uma boca. O que o meu interlocutor quis dizer - e disse sabiamente, irretocavelmente -, é que entre o sujeito e o objeto de representação, ou seja, a personagem, há uma necessária DISTÂNCIA que impede que uma coisa não tenha exatamente a mesma pele da outra. Isso chama-se metáfora, símbolo, capacidade de produzir ficções, irrealidades, fantasmagorias, assombrações e assombramentos, tudo ingredientes que uma criança sabe perfeitamente elaborar e colocar em prática tão logo abre os olhos.*

*Notem que exatidão feliz! Ao dizer FÁCIL FALAR QUANDO NÃO SE ESTÁ NA PELE DE QUEM SOFRE, ele está também dizendo: DIFÍCIL FALAR QUANDO SE ESTÁ NA PELE DE QUEM SOFRE. Claro! Já imaginaram que profissão pavorosa seria essa a de tomar as dores de Édipo? E não só uma vez, mas reiteradas e repetidas vezes até que não sobrasse mais sangue para vazar dos olhos do pobre intérprete que se prestou a se imolar diante da notícia de que havia matado seu pai e casado com sua mãe? O ator não está*

na pele da personagem, algo que deveria parecer óbvio, elementar, e que o meu interlocutor resolve através de uma perspicácia que até agora me deixa admirado – graças aos santos que essas palavras definitivas: FÁCIL FALAR QUANDO NÃO SE ESTÁ NA PELE DE QUEM SOFRE ocorreram depois do término da minha pesquisa. Voltemos a mais uma dedução espetacular contida nessa sentença. Meu interlocutor quando emprega a palavra FÁCIL está sugerindo também – e através da ironia – que alguém que não se permite colocar no lugar do outro demonstra um comportamento condenável pela evidente INSENSIBILIDADE que há nessa recusa. Bravo! Nada mais correto do que dizer que um dos pilares do ator é justamente a INSENSIBILIDADE para tudo o que envolve o empréstimo de suas emoções à causa representada. Imagine que desespero seria além de ter de falar tudo o que Hamlet fala debaixo do refletor o ator ainda se preocupasse com o grau de sinceridade que existe em cada palavra que emite, de modo que o seu conteúdo emocional estivesse ajustado aos sentimentos do príncipe da Dinamarca? Reparem que o FÁCIL e o NÃO ESTAR NA PELE querem dizer DISTÂNCIA E INSENSIBILIDADE. E aí há outra conclusão evidente na frase que salta aos olhos. FÁCIL FALAR QUANDO NÃO SE ESTÁ NA PELE DE QUEM SOFRE é uma defesa maravilhosa da inexistência da personagem enquanto matéria humana. É fácil não estar na pele de quem sofre justamente porque é impossível estar na pele se quem sofre não existe de fato. Por isso é fácil ser ator, porque as dores humanas não são revividas pelo ator, porque o ator tem muito mais com que se ocupar do que tentar fazer do seu ofício uma réplica fiel do que é ser humano fora do seu local de trabalho, e isso também implica em não abandonar a consciência de que tudo o que é real para o ator é matéria de ação, de movimento inscrito dentro de uma narrativa elaborada previamente a ele, que a personagem não é coisa que se encarne através de peles vivas, reais, mas sim uma indumentária que deve ser vestida pelo ator com o SARCASMO DA IRONIA. A pele de que se trata é uma pele de ARTIFÍCIO, ARTIFICIAL. O pavimento do real, do palpável, é o que está ao alcance do ator como ferramenta de alavanca para que uma história seja contada. E isso é de uma facilidade maravilhosa tendo em vista que viver de fato as responsabilidades da vida implicam em escolhas misteriosas com relação as consequências dessas mesmas escolhas, ao passo que para o ator, depois do famoso solilóquio do Ser ou Não Ser vem, necessariamente, a cena da devolução dos presentes da Ofélia. Impreterivelmente e necessariamente o ator está a serviço de algo que NÃO SE RESOLVE NO EXERCÍCIO DA SUA INTIMIDADE quando o assunto é dar contornos e formas ao itinerário previamente existente a ele: QUANDO SE ESTÁ NA PELE DE QUEM SOFRE é melhor

*não falar, o teatro não poderia arcar com a gigantesca responsabilidade que é ter de sanar crises e lágrimas fiéis ao sujeito que experimenta uma dor verdadeira. Vejam que interessante! Isso quer dizer, então, que o TEATRO NÃO É TÃO IMPORTANTE ASSIM. Ou melhor, que é preferível NÃO LEVÁ-LO TÃO A SÉRIO, que a INSENSIBILIDADE, a DISTÂNCIA e o ARTIFICIALISMO são pistas para uma condição possível MAS NÃO NECESSÁRIA em que o que é dito não é urgente de ser dito, mas pode vir a ser interessante justamente pela falta de IMEDIATISMO, de relação de CAUSA E EFEITO, de CONSEQUÊNCIAS PRÁTICAS que o discurso do ator possa vir a acarretar. Olhem, senhores membros da banca, que deslumbrantes conceitos puros e cristalinos que essa simples frase concentra, ela toda latejando naquilo que acredito ser a maior das qualidades do ator: a sua RETUMBANTE E ESPECTRAL INUTILIDADE para tudo o que compete às demandas do viver em seu estado mais ordinário. O ator é INÚTIL, INSENSÍVEL, MENTIROSO, FARSANTE, CÍNICO, ARTIFICIAL e, por tudo isso e por causa disso, ADMIRÁVEL, afinal, quem duvidaria de que a real fisionomia do homem é desenhada não na seriedade, e sim na brincadeira, na loucura, quando o mundo é virado de cabeça para baixo para entender onde é que estão, de fato, as estruturas que o erguem de pé? E antes de terminar, não poderia desprezar a palavra QUANDO. FÁCIL FALAR **QUANDO** NÃO SE ESTÁ NA PELE DE QUEM SOFRE. Esse QUANDO é sábio. Diz que DE VEZ EM QUANDO uma coisa é assim, DE VEZ QUANDO ela não é. Nada mais fiel ao espírito do ator. Uma coisa é assim QUANDO ela deve ser ASSIM, e depois ela termina para poder virar OUTRA COISA. O QUANDO, esse advérbio de tempo – e por vezes interrogativo - é a ignição de desmoronamento do ator, e também o solo fértil em que ele pode se colocar ereto. Ser ou não ser, eis a questão, ou, evocando as últimas palavras do maior personagem da história: o resto é silêncio.*

*Francisco Egydio de Carvalho.*

*São Paulo, 26 de agosto de 2018.*

## **1.2 ADVERTÊNCIA!**

O presente texto é fruto de uma reflexão bastante particularizada sobre um tipo de teatro, aquele teatro que se mostra através da arquitetura clássica da divisão entre palco e plateia, do edifício teatral que se propõe a separar aquilo que é do universo da cena daquela outra realidade que é a realidade comum aos que ocupam as cadeiras voltadas ao palco. De imediato, proponho a premissa de que o que ocorre no palco é necessariamente uma outra realidade, transformada, modificada, redimensionada da escala ordinária da vida. Ainda que tal proposta implique a consideração de um tipo específico de linguagem poética – um antirrealismo assumido, portanto -, insisto na ideia de que essa hierarquia da arquitetura, em alguma medida, compreende o sentido primeiro do que significa o fazer teatral, que é justamente o de produzir farsa, artificializar o mundo, erigir diferentes fronteiras da imaginação que serviriam como embate aos conhecidos continentes disso que chamamos de real, de verdadeiro. Se a arguição entre o que é verdade e o que é mentira parece, num primeiro momento, um beco sem saída, afinal, quem poderia decretar a pureza de uma correspondência absoluta com a vida, ou, então, a defesa do perfeito faz-de-conta que não se utilizaria de nenhum dos ingredientes do mundo concreto para fazer escoar as suas narrativas (a realidade já é produto de diversas construções que nos permitem ler o real como real, bem como a fantasia carrega em si a sua realidade) por outro lado, elenco a hipótese de que há determinados poetas e autores que sedimentam molduras bastante palpáveis para que as personagens nelas inscritas sejam consequência desse outro território inventado, e não os proponentes de uma dada condição já amalgamada pela humanidade latente em cada uma delas. Em outras palavras, penso que há uma atitude de produzir farsa em quem constrói primeiro os arredores, o cenário da ação, e faz das personagens que habitam esse espaço reféns de coordenadas só possíveis de serem respeitadas mediante às regras espaço-temporais ditadas pela narrativa. Esses poetas, a meu ver, são poetas

*da hierarquia, da separação entre palco e plateia, da consciência de que há um lá e um cá, e entendem isso que advogo ser a célula mater do fazer teatral: a mentira farseada, a artificialidade como propulsora das personagens e de todo o repertório humano que existe na composição da cena. São poetas teatrais porque são poetas mascarados, que mascaram suas figuras inventadas com demasiado exagero de tintas e cores para poder dotá-las de humanidade. Chegam ao real pela mentira, enfim.*

*Em paralelo, o texto a seguir é um manifesto contrário à intimidade do ator no exercício de seu ofício de intérprete da cena. O paradoxo é proposital e repete a fórmula acima: como existir diante de uma plateia sem os recursos da intimidade como ferramenta de expressão se o ator já é em si uma individualidade concentrada de experiências particularizadas e pessoais? Complico ainda mais a questão produzindo eu mesmo um relato íntimo de minhas experiências como artista, sempre em primeira pessoa do singular e assinando cada página com a grafia de quem marca uma posição pessoal diante do tema pesquisado. Porém, o que chamo de intimidade é a condição de acúmulo de experiências que não pertencem ao território do partilhável, uma vez que o contato pessoal com qualquer coisa deveria garantir um devido espaço de distanciamento crítico capaz de relativizar o sujeito-atuante do mundo ao seu redor. O íntimo que condeno é aquele que é só meu, inquestionável porque é verdadeiro para mim e reproduz o que sou pela certeza de uma identidade inviolável. Portanto, o texto que segue é repleto de interioridades, uma mistura do que é íntimo com a escuta de uma voz pública que deve funcionar como medida relativizadora entre o que eu sinto e o que penso com aquilo que é comum aos espaços e molduras que necessariamente frequento.*

### **1.3 Prêambulos literários.**

Depois de uma noite de sono intranquilo, Gregor Samsa desperta ainda em sua cama transformado em um inseto pavoroso. A metamorfose é consumada, algo irracional e inexplicado por argumentos lógicos. O fantástico da narrativa – e, por consequência, o assombro que dela faz brotar –, é tratar como problema corriqueiro o resultado de tal evento fantasmagórico, e não tocar em absoluto nas razões que levaram um funcionário qualquer a acordar com o ventre abaulado e antenas pregadas na cabeça. Não há explicações para o estado atual das coisas, somente uma predisposição a contemplar e minimizar o absurdo mediante a sua condição, substituindo a sanidade do intelecto por uma resignação conflituosa para com as banalidades – é mais laborioso justificar o atraso no trabalho do que debruçar-se sobre a natureza monstruosa que impede Gregor Samsa de se levantar da cama. É deste componente de incongruências que absorvemos para seguir adiante nas páginas, buscando uma solução reiteradamente adiada no horizonte sempre distante. Kafka, seguindo esse raciocínio, esmera-se em erigir um monumento em que aquilo que é visível, justamente a parcela assombrosa do cenário, é apenas uma contingência do acaso, restando ao que não é dito, ou seja, aos arredores habituais - tratados de maneira espetacularmente importante diante da gravidade do assunto em questão -, o aspecto mais assustador da história. Somos, enfim, uns burocratas que não economizam esforços para colocar uma máquina em funcionamento, mesmo que o objetivo último dessa engrenagem seja algo indecente. A monstruosidade é imposta, e isso já é o suficiente para Kafka. Mas, sem perder de vista a temática da metamorfose, e quando o desejo de 'virar outro' é atributo da consciência da personagem, vontade manifesta e praticada de encobrir uma identidade primeira e fazer do jogo de máscaras, da brincadeira ou necessidade de inventar disfarces, o mote da narrativa desde o seu início? *O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, romance curto de Robert Louis Stevenson (1850-1894), trata de maneira primorosa o estado de insatisfação em que se encontra o protagonista, um médico londrino, profissional bastante conceituado e homem estabelecido junto aos seus pares, para livrar-se de sua identidade habitual e alçar uma liberdade que lhe falta. No entanto, a famosa história do médico e o monstro é menos uma alegoria entre o bem e o mal, conforme defende Vladimir Nabokov (1899-1977) em sua análise

sobre a obra, do que um curioso intercâmbio frenético entre essas identidades já constituintes de um mesmo homem. O esforço em anular uma identidade, portanto, seria mais um movimento de revelação de uma parcela de um caráter latente do que o apagamento completo desse eu íntegro e primeiro. À primeira sensação de unidade surge a certeza de que há contrários convivendo em uma mesma célula de existência. Porém, a narrativa é uma obra de ficção e não um manual de antropologia, e utilizo-me dela para inaugurar o tema que virá a seguir, e que sedimentará uma defesa com base no trabalho do ator, esse elemento humano deveras transtornado que conscientemente – e de forma consensual – ‘toma uma poção química’ diante de uma plateia para inventar um outro qualquer só possível de existir enquanto durar o ‘efeito’ da encenação.

***“Segue-se que a transformação de Jekyll implica uma concentração do mal que já reside nele, não sendo por isso uma metamorfose completa. Jekyll não é o bem puro, assim como Hyde (malgrado a afirmação em contrário de Jekyll) não é o mal puro, pois, tal como certas partes do inaceitável Hyde estão presentes no aceitável Jekyll, igualmente sobre Hyde paira um halo de Jekyll, horripilado com as iniquidades de sua mente maligna.”*** Nabokov. Pág. 236.

No que tange à certeza de que a transformação do ator é uma metamorfose construída e de natureza farsesca – o componente químico é traduzido, pelo lado do ator, em labor físico e intuitivo, e, na condição da plateia, pela credulidade em deixar-se levar por uma mentira exposta desde o seu princípio: o teatro é esse laboratório escancarado de farsas à mostra a quem queira testemunhar os seus truques em funcionamento -, não me interessa aqui uma análise do aspecto humano, ou, de outra maneira, a correlação do quanto que há de ator na personagem, e o quanto a personagem corresponde ao ator, mas, tratar da engrenagem teatral como válvula propulsora dessa transformação e determinante para conduzir o intérprete em seu processo de ‘metamorfose’. Desconfio já de largada dessa ideia de que ator e personagem dialogam a ponto de haver empréstimos entre ambos. Penso que ator e personagem não frequentam a mesma dimensão de espaço e tempo para que seja possível tal envergadura de encontro. Ao contrário, imaginá-los distantes um do outro – e impenetráveis - é o que produziria uma maneira poética de

contato. Eis a hipótese: o encontro poético não é da mesma qualidade do encontro humano, e é como se tomássemos ao pé da letra o que Hamlet diz a Horácio antes de morrer, já contaminado pelos efeitos irreversíveis do veneno: *‘Se alguma vez me conservaste em teu coração, afasta-te algum tempo da felicidade e reserva, sofrendo, o teu sopro de vida neste mundo de dor para contar minha história.’* (grifo meu. Hamlet-Shakespeare, Pág. 616). Ao ator, portanto, cabe despedir-se da personagem, deixá-la morrer, só assim haverá chances de Hamlet *existir, por intermédio da narrativa de sua história, que por tratar-se de história já não será mais coisa viva, mas fictícia, inventada.* O sopro de vida do ator, apartado do conforto da *felicidade*, inclina-se a agir epicamente diante do espectador. A vida *já vivida* de Hamlet pertence ao passado, é agora material artificial, o que impele Horácio-ator a dar *forma* a Hamlet ao invés de emprestar sentimentos e emoções com a ideia pouco inteligente de torná-lo vivo uma vez mais. Por outro lado, há um ingrediente de farsa maior, ou mais poderoso, no laboratório que detém a fórmula mágica da metamorfose do que na vontade própria do ator em querer transformar-se. A personagem, assim, seria a consequência desses arredores, dessa força de transformação colocada em prática pela presença física da engenharia do teatro. Em acordo com esse argumento, e ainda com o foco no ator, elenco duas forças de pesos importantes que, imagino, configuram o combustível do esforço poético do artista da cena: a qualidade dramática da expressão, e o seu lado oposto, o épico. Duas metades antagônicas, porém complementares. A hipótese que elenco diz respeito a determinada carência, ou atrofia, de uma dessas partes, o que levaria a um desenvolvimento anômalo da segunda, seu complemento. Esse desequilíbrio é especialmente sentido quando o dramático supera o épico, dotando o ator de características demasiadamente íntimas e particularizadas que contrariam o senso de orientação do épico, uma disposição para o horizonte e nunca para o aconchego íntimo<sup>1</sup>. O assunto não comporta uma

---

<sup>1</sup>Sobre o conceito de intimidade – que durante todo trabalho será associado ao componente dramático que há no ofício do ator, e, portanto, distanciado do seu duplo-oposto e complementar, o expediente épico -, sugiro a leitura da obra de Gaston Bachelard, em especial o livro ‘A Poética do Espaço’. O tratamento fenomenológico dado ao tema pelo autor inocula a ideia de intimidade ao território físico da casa, e faz desse ambiente a morada de desenvolvimento do eu-íntimo feito substância essencial para a constituição da psicologia e comportamentos humanos.

**(...) O ser abrigado sensibiliza os limites do seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos. (...) Para**

pureza de estados, afinal, e em paralelo com Jekyll e Hyde, há temperos épicos dentro do dramático e há dramaticidade naquilo que enxergamos como sendo épico. No entanto, assim como Robert Louis Stevenson inventou um laboratório mental e literário para tentar enxergar as particularidades dessas duas entidades distintas, proponho agora uma lente panorâmica que me servirá para entender melhor o que é épico e dramático em suas idiossincrasias constitutivas. Evidentemente que a literatura desse tema é enormemente bem nutrida de referências, e não me arriscaria aqui a fazer uma compilação do que já foi dito pelos diversos teatrólogos e filósofos especialistas no assunto. Já que decidi abrir as portas desse meu laboratório de curiosidades elementares, ousou seguir adiante ao contribuir com duas características antagônicas que, a meu ver, determinam os contornos de especificidades do que chamo de épico e

---

***ilustrar a metafísica da consciência, será preciso esperar as experiências em que o ser é atirado para fora, ou seja, no estilo de imagens que estudávamos: expulso, posto fora de casa, circunstância em que se acumulam a hostilidade dos homens e a hostilidade do universo. Mas uma metafísica completa, que englobe a consciência e o inconsciente, deve deixar no interior o privilégio dos seus valores. No interior do ser, no ser do interior, um calor acolhe o ser, envolve-o. O ser reina numa espécie de paraíso terrestre da matéria, fundido na doçura de uma matéria adequada. Parece que nesse paraíso material o ser mergulha no alimento, é acumulado de todos os bens essenciais.***” Bachelard. Págs. 25-27.

Bachelard, ao evocar a importância dos interiores solitários da casa e sua necessária habitação reforça a certeza de que não pode haver força exteriorizante sem um princípio contrário de silêncio acolhedor. Tomando o mesmo princípio de análise, e ao imaginar o teatro também como um edifício arquitetural, penso que a morada do ator no instante de sua presença física diante da plateia é, necessariamente, um rasgo de ruptura à calmaria de qualquer sensação de pertencimento, ou seja, o teatro não comportaria em seus domínios públicos cômodos de habitação íntima de encontro consigo mesmo, ou de predominância à exposição da intimidade – a personagem, tampouco representa qualquer conforto de acolhimento emocional, ou de *devaneios oníricos*, como descreve Bachelard, mas alavancas para uma expressão não particularizadora ou individual. Se o teatro é essa vitrine pública, talvez coubesse ao camarim e aos cantos escuros dos bastidores à ideia de manutenção de uma certa casa-particular intransigente aos olhares alheios. É evidente que nem tudo é uma coisa só, e que há muito de sombra também nos holofotes que iluminam a ação do ator no palco, e que o ator não é só um mero mecanismo propulsor de ações e movimentos, mas, em se tratando de territórios, não me parece adequado entender o teatro como um cantinho de recolhimento onde se desenvolvem estratégias emocionais. Prefiro, ao contrário, considerar as suas qualidades artificiais que convocam necessariamente o ator a sair de qualquer espécie de conforto, adequação íntima, de modo a fazê-lo equilibrar-se mediante ao perigo da exposição. O urdimento do teatro (em adequação ao sótão de Bachelard) e o fosso do palco (o porão da casa) são, ambos, terrenos invisíveis e de preparação para a troca de cenários, portanto, determinados por estruturas racionais e matemáticas que direcionam o andamento das transições. Em suma, e a meu ver, o que há de intimidade latente é anterior ao teatro em funcionamento, ou tão concomitante a ele quanto não possa sobressair a esse horizonte épico de algo em constante mutação.

dramático: uma força de propósito a construir (e fazer a manutenção) de algo, a outra com a função inversa, a de desmonte daquilo que já existia<sup>2</sup>.

***“Levou o copo aos lábios e bebeu de um só gole. Seguiu-se um grito; ele balançou, cambaleou, agarrou-se à mesa para se manter de pé, olhando fixamente para a frente com os olhos injetados de sangue, arfando de boca aberta; e, enquanto eu o observava, tive a impressão de que se processava uma mudança: ele pareceu inchar, o rosto de repente ficou negro e as feições pareceram se derreter e se alterar. Um momento depois, levantei-me de um salto e me encostei à parede, os braços erguidos a fim de me proteger daquele fenômeno sobrenatural, meu cérebro inundado de terror.”*** Stevenson in Nabokov. Pág. 250.

- A narrativa acima é do médico Lanyon – personagem do romance de Stevenson -, que observa seu companheiro Jekyll no exato momento de sua metamorfose. Inspirado por essa pequena descrição pormenorizada, compoñho abaixo o que seria uma hipotética anotação de uma personagem por mim inventada, a testemunha ocular diante da transformação de um ator instantes antes do terceiro sinal soar e dar início ao espetáculo:

*Levou a peruca à cabeça e ajustou as beiradas à careca de modo a eliminar por completo aquela superfície lisa e reluzente, dando a impressão de que eram seus aqueles cachos falsos. Seguiu-se uma sobrançelha arqueada diante do mesmo*

---

<sup>2</sup> Ainda que haja confessado acima que não me inclinaria a reunir definições variadas do que já disseram acerca do épico e dramático, não contenho-me em deixar passar em branco a argumentação simples e lúcida de Anatol Rosenfeld sobre o tema:

***“A função mais comunicativa que expressiva da linguagem épica dá ao narrador maior fôlego para desenvolver, com calma e lucidez, um mundo mais amplo. Aristóteles salientou este traço estilístico, ao dizer: ‘Entendo por épico um conteúdo de vasto assunto.’ Disso decorrem, em geral, sintaxe e linguagem mais lógicas, atenuação do uso sonoro e dos recursos rítmicos. É sobretudo fundamental na narração o desdobramento em sujeito (narrador) e objeto (mundo narrado). O narrador, ademais, já conhece o futuro dos personagens (pois toda a história já decorreu) e tem por isso um horizonte mais vasto que estes; há, geralmente, dois horizontes: o dos personagens, menor, e o do narrador, maior. Isso não ocorre no poema lírico em que existe só o horizonte do Eu lírico que se exprime. Mesmo na narração em que o narrador conta uma história acontecida a ele mesmo, o eu que narra tem horizonte maior do que o eu narrado e ainda envolvido nos eventos, visto já conhecer o desfecho do caso (...) Na dramática, finalmente, desaparece de novo a oposição sujeito-objeto. Mas agora a situação é inversa à da lírica. É agora o mundo que se apresenta como se estivesse autônomo, absoluto (não relativizado a um sujeito), emancipado do narrador e da interferência de qualquer sujeito, quer épico, quer lírico. De certo modo é, portanto, o gênero oposto ao lírico. Neste último o sujeito é tudo, no dramático o objeto é tudo, a ponto de desaparecer no teatro, por completo, qualquer mediador, mesmo o narrativo que, na épica, apresenta e conta o mundo acontecido.”*** Rosenfeld. Pgs 27-28.

*espelho que utilizara para realizar a ação anterior. Deu dois passos para trás, ainda mirando-se frontalmente com a imagem que produzia dele mesmo, e que já não parecia ser dele mesmo tamanha era a mudança de peso que os seus pequenos passos produziam ao apoiarem os pés um diante do outro. Emitiu algumas poucas palavras, interjeições talvez, e o timbre de sua voz agora era outro, mais grave e aveludado, o que curiosamente compunha com a ideia daquela peruca que imediatamente acrescentava anos à sua idade original. Estava mais velho, terrivelmente corcunda e mais velho, arqueado como um ancião. Sua boca tornou-se flácida, as bochechas igualmente molengas, foi apanhar a sua bengala no justo e preciso tempo de soar o terceiro sinal para que estivesse de prontidão no segundo em que as cortinas subissem. Enquanto eu, segurando um riso no escuro dos bastidores, observava ele lançar para a coxia uma piscadela de olho querendo dizer a mim: vejam como são todos tolos! Bastam alguns trejeitos e apetrechos para os fazer crer que eu não sou quem de fato sou.*

O dramático é o componente da construção e da manutenção de uma dada realidade, coisa tão bem urdida que somos levados a crer que ela é inviolável, exatamente como Schiller propôs ao entabular as raízes do que seria o seu *escritor ingênuo* – aquele que consegue criar um mundo tão coeso nas tintas da escrita que não desconfiamos de sua natureza artificial, ao contrário, chegando mesmo a considerá-la verídica no transcorrer das páginas. Em outras palavras, somos iludidos por uma ideia de realidade, assim como o teatro dito realista tende a nos convencer de que a personagem existe de fato, *anulando* o ator por detrás dela. O inverso disso, o épico, é o componente da desconstrução, da liberdade absoluta e de rompimento com as fronteiras da normalidade para inaugurar um comentário a respeito desse mesmo mundo colocado abaixo pela força da sua natureza subversiva e anárquica, no mesmo molde do *escritor sentimental* também de Schiller, que não consegue fugir da materialidade do livro no instante em que é escrito e condicionando o mundo criado a essa mente melancólica e irônica de quem sabe que vai fracassar logo no parágrafo seguinte. O teatro de caráter antinatural, simbolista, quebra com o império da ilusão de realidade e concede ao artista um destaque para além da composição da personagem. O dramático em Jekyll, assim, confronta-se com o épico em Hyde, o primeiro sendo a luz, o segundo, a sombra, duas metades formadoras da identidade do protagonista, e, também – ou assim deveria ser – do ator. Digo dessa forma porque penso que tal equilíbrio é precário e pende, na atual conjuntura do mundo, para o dramático, haja vista a necessidade crescente que

temos de expor o que sentimos e pensamos como mecanismo fundamental de consolidar a nossa realidade íntima e particular. Esse movimento é o movimento do dramático, que custa a relativizar o sujeito pensador e a batalhar por uma verdade que é a verdade daquele que a detém protegido pelo enredo que o engendra. O épico, por conseguinte, é uma força fabricadora de ruínas – para usar um termo de Ortega y Gasset –, que é essencial para contrapor-se à saturação de um meio atolado de sentimentos, emoções, ansiedades pertencentes ao império do indivíduo. O épico, portanto é uma navalha de ironia cortante, feroz em sagacidade que desmonta tudo e a todos para poder fazer surgir novas realidades, novas edificações. Por isso a interdependência entre ambos, épico e dramático, porque para que se possam erguer novos cenários é fundamental que se coloquem abaixo os velhos. Se houvesse só devastação e nenhum movimento criador, pouco ou nada adiantaria - assim como um terreno minado de empreendimentos imobiliários faria sufocar quem ali vivesse em um curto espaço de tempo –, e uma nova realidade teria predominância, tão dramática e emocional quanto aquela que houvesse por princípio eliminar o épico de sua conjuntura. Ou seja, o épico puro, longe do seu contraponto dramático, se ‘dramatizaria’ em uma realidade só do artista, apartado em absoluto do ingrediente da ilusão poética. Vejamos o que diz Meyerhold sobre a origem do drama, o diagnóstico aventado sobre o teatro de seu tempo, e a defesa que faz de um novo teatro ancorado em novas bases:

***“O drama nasceu da alma da música, do ditirambo coral, onde existia energia dinâmica. Do serviço sacrificial extático surgiu a arte dionisíaca do drama em coro. Depois inicia-se o isolamento dos elementos da ação inicial. O ditirambo se destaca como gênero independente de lírica. A atenção esmagadora é voltada para o herói-protagonista, do qual a atuação trágica passa a consistir o cerne do drama (...) O drama, nascido do serviço ditirâmico a Dionísio, foi lentamente se separando de suas fontes religiosas, e a Máscara do herói trágico, em cuja sorte o espectador via o seu próprio destino, Máscara de ação trágica específica, na qual se materializavam todos os Eus humanos, também foi, com o fluir dos séculos, se objetivando (...) O Teatro de Arte de Moscou, que conseguiu materializar apenas o teatro de Tchekhov, no final das contas se tornou um ‘teatro íntimo’. Os teatros íntimos, bem como todos aqueles que se apoiavam ou no método meiningeriano, ou nos estados de humor do teatro tchekhoviano, mostraram-se incapazes de alargar seus repertórios e, por consequência, de ampliar o seu público. O teatro antigo passou a se diferenciar mais e mais a cada século e os teatros íntimos são sua última fragmentação, a última*”**

***ramificação do teatro antigo. Nosso teatro se dividiu em tragédia e comédia, apesar de o teatro antigo haver sido uno. E, da forma como penso, é exatamente essa fragmentação do teatro uno nos teatros íntimos que impede o renascimento do teatro de todo o povo, do teatro-ação e do teatro-celebração.***” Meyerhold. Págs. 83-84, 86.

É igualmente a separação da porção deformada – parte constituinte do eu – que dá vida a Hyde, mas que, em consequência, mata a Jekyll. O uno original é corrompido, e o resultado é a consolidação cada vez mais efetiva de uma realidade irreversível e condenada à falência. A “epicização” dramatiza-se a ponto de Hyde já não mais significar um sopro alentador de liberdade, mas uma realidade materializada, tão dramática e parte formadora do mundo que já não há como apagá-la, o que determina a derrocada do protagonista. Enquanto era ação destruidora da qualidade de existência de Jekyll, Hyde cumpria com sua função, ou então, enquanto Hyde não abandonava completamente Jekyll de si, o monstro agia para o bem dessa identidade híbrida; quando alçou independência, matou aquele a quem criara. O que defendo nesse trabalho que virá a seguir é a urgência de darmos maior importância ao elemento épico na expressão do ator – e destacar a sua correlação para com uma linguagem poética em que é ele o alvo e o agente do experimento, e não somente o centro irradiador de tudo. Mas, e só agora o percebo depois de haver escrito a totalidade da pesquisa – não sei se começo pelo fim ou pelo começo, como adverte Brás Cubas -, essa necessidade corrobora a importância necessária do espaço de reverberação produzido pelo oposto dramático. Como eu próprio confessei acima, e amparado pelo romance de Stevenson, a insistência em separar e fazer prevalecer uma das forças – o épico, no caso de Hyde – é condená-la à ditadura do dramático, do íntimo que naufraga em si mesmo caminhando para uma morte certa. Em contrapartida, e nisso a peça literária de Stevenson é soberba no que se refere a esse esclarecimento, o processo de metamorfose de Hyde se dá intramuros, na solidão interna de um gabinete escuro e sem janelas de acesso ao exterior, recluso em uma casca intransponível aos olhares alheios. Concluo, portanto, que o épico, a mesma força exteriorizante que extrapola o indivíduo, é gestada no próprio indivíduo, mas gestada para rasgá-lo, subvertê-lo. E está aí a fundamental diferença: épico e dramático consideram a intimidade, mas o primeiro a ultrapassa tão logo nasce – assim como Hyde é criado justamente para galgar as ruas e fugir

do ambiente acolhedor de Jekyll, ao passo que o dramático é preguiçoso ao que lhe ocorre para além do já conhecido, experimentado e vivido, e permanece, assim, sendo o que sempre foi: íntimo ao eu original. Talvez seja mais prudente, e para benefício de uma boa compreensão do assuntos que serão tratados ao longo do texto, associar o épico à interioridade, e o dramático à intimidade. A interioridade é porosa à força do exterior, já a intimidade é aglutinadora da ideia de preservação dos sentimentos e emoções que não ultrapassam a camada inicial do indivíduo.

A minha defesa do épico é em função de uma carência que vejo da inteligência épica, mas para que, como resultado, faça sobressair o seu contrário complementar, ambos retroalimentando-se em uma unidade antropofágica, indissociável. Machado de Assis, Shakespeare e Fernando Pessoa são escolhidos como guias desse percurso, como produtores de personagens híbridas e narrativas vazadas aos dois lados. São, os três, poetas assombrados com as metamorfoses de suas figuras como aquele sujeito anônimo que testemunha o ator nos seus instantes que precedem a abertura do pano. O teatro, assim como o laboratório de Jekyll, é que é alvo da atenção de Shakespeare, Machado e Pessoa. É o teatro que produz o elemento químico da metamorfose, completada pela autonomia e ação criadora do ator. Por fim, se recaio em uma evidente intransigência para com os termos 'intimidade', 'sentimento', 'emoção' é menos pela evidente importância que existe nessas potências de expressividade e mais por um ressentimento da lacuna que vejo no extremo oposto, na absoluta agudeza do raciocínio, na melancolia do pensamento reflexivo, na ironia do olhar que demole qualquer subjetividade em prol de uma panorâmica nas alturas em que o indivíduo ocupado consigo mesmo não consegue chegar. Nesse instante, e penso que na totalidade da pesquisa, sou mais Hyde que Jekyll, mas espero juntá-los ao final, senão para benefício de minha própria pele, ao menos pelo bem de um argumento mais contraditório que taxativo. Peço vênias pelos exageros cometidos, mas, absolvo-me novamente recorrendo à literatura, que muitas vezes precisa incorrer em separações para, ao final, reconhecer que todas as dualidades são partes complementares. Vamos ao assunto.

#### **1.4 Prólogo.**

Imagine uma caixinha de música em que, no seu interior, uma pequena bailarina feita de acrílico jaz no silêncio invisível e empoeirado à espera paciente de alguém agir de modo a revelar a sua pose já armada, uma mão externa a abrir o objeto para que seja visto o que há de escondido no seu interior. Na tranquilidade de uma espera invejável – os objetos inanimados têm essa vantagem sobre nós, aguardam com uma nobreza ímpar o instante em que são solicitados a tomar vida -, a bailarina já está pronta, a sua dança já foi dançada, a coreografia há muito ensaiada e corrigida diante de um fictício espelho ausente aos olhos da audiência. O espectador somos nós, que estamos no tempo presente, ansiosos por testemunhar a bailarina em ação, que, por sua vez, age no passado, ou em um presente estagnado, porque a sua existência, diferente da nossa, já foi transcorrida, já perdeu-se em algum compasso ultrapassado pela melodia, e, se ela insiste em dançar novamente é só para homenagear esse intervalo impossível de reter em seu instante de cor sépia. E assim invejamos a pequena bailarina de acrílico porque ela já está pronta, irretocável em seu bailado evidentemente artificial, com solavancos minúsculos, milimetricamente calculados. Ela não é real. E é pelo fato de não ser real que nós, moldados em carne e osso, a admiramos em sua fantasmagoria concreta, palpável. Toda a cena tem contornos épicos, nossa mão – a responsável por desvelar a personagem protagonista -, é a força narrativa de um hiato dramático. Emocionamo-nos através da emoção da bailarina ao som daquela música tão absurdamente precária, repetitiva, quase soluçante. Ou melhor ainda, a nossa emoção é fruto da resposta impassível da protagonista à música que acalenta seus passos mecânicos, como se o produto artificial do convite às lágrimas elevasse ainda mais o nosso desejo de atenção. Os nossos dedos, no movimento quase imperceptível de recolhimento da ação primeira e já embevecidos ou contaminados pelo aparecimento da bailarina, também misturam-se à cena teatral, tornam-se eles também, além de narradores, personagens dançantes. Viramos espectadores-atores, ou seja, narramos o que vemos para o deleite de alguma plateia ideal. Agora desejamos que a bailarina ganhe audiência, que ela não seja esse frágil pedaço de acrílico apenas para nós, mas também para os outros, esses que não tiveram a sorte

de propor o seu aparecimento com os próprios dedos da mão. Então dizemos aos espectadores que se aglomeram ao redor da cena: vejam! Vejam esse deslumbrante acontecimento!... A moldura inteira: caixinha de música, bailarina em ação e os nossos dedos tornam-se um conjunto poético inseparável, que existe para contar uma história ao invés de vivê-la. Voltemos à bailarina. Antes dela existir, lá atrás, nessa síncopa imemoriável, houve por bem alguém construir a sua morada, a caixinha de música, metáfora de uma interioridade única que soube abrir espaço para abrigar o seu palco futuro. Só pode haver bailarina se houver a caixinha de música, e a música ela própria. Impossível imaginar a aparição da personagem-protagonista antes de territorializar os seus pequenos passos engessados, antes de compor a sua melodia executada por aquela orquestra de dois ou, no máximo, três timbres. Enfim, esse é o terreno do 'era uma vez', mítico e metafórico ao mesmo tempo, assombroso e poético. O íntimo abrigado no invisível interior (porque há intimidade na interioridade) concede direito de protagonismo ao épico, que agora ilumina não mais um sentimento particular, mas uma forma desenhada no espaço e de alcance e reverberação pública. Esse é o terreno original do teatro e muitas vezes preterido porque desejamos nós, ao surrupiar a bailarina de seu pedestal, dançar uma música que nunca será efetivamente só nossa, ocupar um palco que às nossas pegadas, lacrimosas e sentimentais, deixará de carregar sua gênese de encantamento original.



foto 1.

***“(...) é incorreto o que muitas vezes se lê – que o dramaturgo oferece uma ação, que se desenrola no presente, e o épico conta uma ação já ocorrida. Isto é superficial e ridículo. Para aquele que lê uma obra épica, os acontecimentos relatados começam a desenrolar-se no momento do agora, são vivenciados, tanto faz que estejam no presente, no imperfeito ou no perfeito; no épico, representamos as coisas tão no presente como o dramaturgo e é assim também que as aceitamos. Representamos ambos. Toda representação ocorre no presente, qualquer que seja a forma que assuma.”*** Alfred Doblin. Pág. 132.

- Reescrevo: é incorreto o que muitas vezes se lê – que o dramaturgo oferece uma ação, que se desenrola no presente, e o épico conta uma ação já ocorrida (...) Para aquele que lê uma obra épica, os acontecimentos relatados permanecem na qualidade do ‘já relatado’ – a sua leitura particular, a ação do leitor, pode caber no tempo do agora, mas o assunto em si, o teor da história, encerra-se num cenário desde sempre já confabulado: o que é lido é uma coisa, a leitura é outra coisa. Tempos verbais diferentes. No épico, testemunhamos as coisas tão no passado como o dramaturgo e é assim que também as aceitamos. Representamos o que já foi vivido. O ingrediente

dramático, íntimo, já foi sentido e processado, e agora faz-se presente diante de nós como monumento, forma. Toda representação é uma presentificação de algo já encenado, quaisquer que sejam os contornos assumidos.

***Diálogos inventados 1:***

*A: Então, a personagem existe?*

*B: Desde sempre. Não lhe parece uma vantagem incrível? A sua natureza é concreta, material e eterna. Hamlet será sempre Hamlet, O Hamlet, e o será para depois de nós dois. Tudo o que não podemos ser – ou desejaríamos que fôssemos – a personagem concentra em si.*

*A: Pensei que éramos mais reais que Hamlet.*

*B: Ao contrário! Diante de qualquer personagem, a única peça de ficção precívél e passageira... somos nós.*

**2. Objetivos.**

Busco compreender o que é a personagem no teatro, que é o mesmo que compreender a qualidade humana para fingir e produzir mentiras - e acreditar nas mentiras que contamos -, dentro do teatro, que é justamente a compreensão do que faz o ator, parte integrante desse evento maior chamado teatro. Entender o que é a personagem é, portanto, o mesmo que saber o que é o ator, e, por conseguinte, o que é essa coisa chamada teatro. Teatro, personagem e ator são, a meu ver, partes complementares de um mesmo todo, o que equivale a dizer que se perdemos a capacidade de fingir, perdemos também a ideia do que é a personagem, e a ideia do que é o teatro por consequência. Está aí, então, uma primeira assertiva que estabeleço: a personagem é fruto de uma ação, qual seja, a de produzir mentiras, a de colocar o ator na posição de farsante. E o teatro é o lugar onde a farsa ocorre. Personagem nenhuma carrega uma natureza independente e particular porque a questão que se coloca não é entendê-la separada da fábula, mas parte integrante de um todo ficcional que existe com o propósito de produzir um outro mundo, um mundo especialmente construído pela imaginação de um autor, contexto gerado pelo esforço da mentira e da farsa. O ator é um potencializador da farsa que já existe como tal impressa no papel. A personagem é, assim, uma força narrativa, e o ator, por sua vez, é narrador de uma história já contada e estruturada na forma da personagem. É comum a ideia de que o teatro

distancia-se da literatura porque o conteúdo ficcional diretamente presentificado no palco não comporta mediadores, já que a personagem é a própria história materializada e tornada *viva* diante do espectador, ao passo que o livro funcionaria como suporte narrativo para a voz de um autor invisível e que contaria sua fábula mediada pelas personagens, *vivas* somente na imaginação do leitor. Gostaria de aproximar os dois universos e considerar a personagem do teatro uma presença também submetida a uma força narrativa ao invés de essencialmente dramática. O ator que aparece diante da plateia está a exercer a mesma função do autor de literatura, tornando-se narrador de sua personagem, que por sua vez está submetida à força narrativa do dramaturgo-criador. O instante presente do teatro, esse estalo em que as coisas acontecem imediatamente após o abrir das cortinas, embaralha sensivelmente o argumento de que o fenômeno poético corresponde a uma métrica épica-narrativa, já que temos uma *falsa ideia de vida sendo vivida* diante de nossa atenção. Digo falsa porque creio que o que vemos no teatro é antes uma exposição de algo já vivido, já transcorrido pelo escoar do tempo, do que a fluidez espontânea e original de uma criação em movimento. Por isso minha inclinação em tratar a personagem do teatro e da literatura como pertencentes a um mesmo universo, o do épico-narrativo, ao invés de separar o que é da ceara do dramático (o teatro) e o que pertence unicamente à literatura (a narrativa por excelência). O acontecimento em si, o fato em tempo real e em movimento, qualifica o dramático em um aspecto estrutural da experiência poética. Mas o substrato do que se vê faz parte de um conteúdo já sedimentado por camadas de tempo invisíveis aos olhos da audiência. O teatro é essa *engenharia de rememoração ao vivo do transcorrido*, nada do que se vê é fresco, original, impregnado de espontaneidade latente. Empristo a literatura para o teatro com a intenção de iluminar melhor o teatro, entender melhor qual é a função do ator, e como se configura a personagem debaixo dos refletores. Portanto, qualificar a personagem como produto da entrega emocional do ator que a faz emergir a olhos vistos é, ao meu ver, um equívoco. A personagem impressa no papel (e é preciso que ela esteja confabulada de antemão dentro de uma estrutura poética) já carrega o atributo essencial da sua existência: *mesmo no papel, a personagem já é farsa*, mentira, cabendo ao ator dar contornos àquilo que nasceu para trapacear, fugir da verdade, e caminhar em

consonância ao acordo da poesia que a engendra. Teatro-personagem-ator estão compelidos, e unidos, por esse mesmo objetivo, ou ação primordial, que é produzir e mostrar a farsa. Nesse sentido, ainda que elementos de igual envergadura, ator-personagem-teatro possuem territórios diversos naquilo que diz respeito ao tempo de existência (ou acontecimento) ocupado por cada parte. Primeiro é preciso haver onde mentir, depois é necessário que se tenha a mentira elaborada para que se possa vir na sequência alguém que a encampe. Resumindo, *o teatro é anterior à personagem, e a personagem necessariamente é uma coisa anterior ao ator*. Não irei me ocupar da figura do espectador no teatro por acreditar que a sua função é bastante semelhante à do ator, ainda que alocados em espaços diferentes. O espectador, por deixar-se levar pela mentira, é igualmente um produtor de farsa, ainda que um farsante silencioso, escurecido pela sala de espetáculos. Alguém poderia argumentar – e com razão – que um mal espectador, aquele que não está preparado para ser farseado e exige a verdade em contraponto à mentira, faz desmoronar o ator em sua ação, e, igualmente, implode o teatro ele próprio. Mas esse é um assunto para, talvez, outra pesquisa, e, novamente, reforço minha hipótese de que compreender *um bom farsante no palco é espelhar um bom farsante sentado na plateia* – assim como um mal intérprete de uma personagem contribui com qualidades, ou com a falta delas, que nos levam a mapear o que seja um mal espectador. Fico com o teatro-personagem-ator. Se o assunto é deveras amplo e pretensioso no seu alcance, ele é, ao contrário, simples e evidente como a premissa que me interessa iluminar, além de que, vejo a urgência de voltarmos às grandes questões ao invés de optar por um escrutínio particularizado que diz respeito à engenharia de uma peça específica. Se o assunto é a personagem do teatro, gostaria de enxergá-la como produto da moldura do teatro, e não como objeto aproximado, seccionado, dividido em partes e colocados à luz de considerações analíticas. Há uma filosofia e uma práxis proposital em observar o mundo à distância e poder compreender melhor as suas diferentes partes através da confluência de afetações que devem ser comuns. Por essa razão, opto também por uma métrica de escrita rarefeita às subdivisões em diversos capítulos e prefiro um texto entregue a um corpo quase único que possa misturar e conviver, inclusive, com contradições. O desafio de misturar Machado de Assis com

Shakespeare, e esses dois com Fernando Pessoa, é mais uma tentativa de observar o que existe de comum entre esses poetas do que explicar quem são esses autores em suas individualidades. Espero fugir desse recurso verborrágico e pretensamente erudito de justificar meu pensamento através das intrincadas voltas que damos em nossa maneira de pensar, o que serve, somente, para aplaudir o fato de que pensamos ao invés de dedicar interesse e simplicidade ao ato de olhar sem bloqueios retóricos o nosso objeto de pesquisa.

Parto da ideia – nada original, admito - de que *a personagem é uma coisa e não alguém*. A personagem é uma *máscara* (ainda que a máscara enquanto objeto respeitador de uma linguagem específica esteja ausente, ela continua - ou deveria continuar – a existir enquanto atitude, ou motivação que direciona o intérprete à mentira, à farsa). A máscara é a prova de que o ator está entregue a uma ação bastante clara: a de dar vida a algo que não existe, que não nasceu preenchido por psicologias, emoções ou qualquer conteúdo abstrato senão a matéria concreta que lhe dá forma. A máscara é, em princípio – e é necessário que assim seja -, um objeto morto, inanimado, destituído de vida, e sua existência, ou não-existência, é *anterior à vida do ator* – esse sim preenchido de emoções e psicologias variadas. *Produzir farsas significa estar diante de algo sem vida e, com a vida que lhe é própria (a do ator), insuflar movimento ao que nasceu oco e vazio de conteúdos*. Não me parece nada absurdo afirmar que a função do ator é muito mais a de enfrentar a cada instante a morte do que a de conviver com uma ideia coerente de vida diante da audiência. A vida que será produzida pelo ator é em decorrência do seu assombro em ter de carregar um objeto totêmico, sagrado, perdido em tempos passados e que existe concretamente, senão nos contornos da presença física da máscara, na matéria palpável que se chama personagem. *Sendo uma coisa, a personagem pode alcançar uma humanização – que é o sentido último do esforço artístico -, sendo tomada por humana e ela nunca superará sua natureza de artificialidade*. A produção de uma ilusão de realidade – o objetivo máximo do teatro – depende dessa compreensão básica.

Trato, então, de uma diferença fundamental no que se refere ao conceito de mimesis, contrapondo Platão a Aristóteles. Enquanto para Platão a mimesis é atributo do caráter do poeta, ou seja, o imitador que por dar-se ao trabalho de copiar a realidade afasta-se dela e da sua verdade (a cópia da virtude não faz do imitador um ser virtuoso, ou, ainda pior, o distancia da virtude), para Aristóteles, em oposição, a mimesis não está no caráter de quem imita e sim na ação de imitar ela própria. A ação é o elemento mais importante de uma composição poética, sendo todos os demais elementos, desde as personagens até a caracterização cênica, peças menores dentro de uma hierarquia bastante clara em que o motor principal é aquilo que movimenta a trama para diante, ou seja, a ação. É como se houvesse, para Aristóteles, uma distância entre o poeta e a sua matéria de trabalho, um espaço entre a máscara e o rosto do intérprete, impedindo que uma coisa se misture à outra. Reitero, e aqui justifico a minha preferência pelo pensamento aristotélico, que o ato de imitar é mais importante do que as características éticas e morais do imitador, afinal, o que está em pauta é uma ação que será endereçada a algo maior do que a personalidade do intérprete. Mesmo que esse esforço seja convertido para um único fim, o de produzir a catarse – na ótica de Aristóteles –, o que é decisivo para o seu acontecimento é a engenharia do funcionamento das partes que compõem a poesia dramática, em especial, a ação do drama como combustível propulsor da trama. Além do mais, arte, teatro, representação, enfim, tudo o que compete ao exercício de farsear a vida é antes de qualquer coisa um ato de resistência aos parâmetros de normalidade (ou de ideal) da própria maneira de se organizar e entender a vida, ou seja, *teatro é jogo, ação, uma outra realidade propositalmente construída*, e menos essa filosofia que busca conceituar comportamentos e atitudes mediante uma leitura daquilo que já nos aparece pronto, ou como premissa moral com vista a qualificar o homem no seu seio social<sup>3</sup>.

---

3

O ataque de Platão às artes mimética está no livro X da *República*. Já para uma leitura complementar e crítica à *Poética* de Aristóteles, sugiro o testemunho de Florence Dupont em seu livro *Aristóteles ou o Vampiro do Teatro Ocidental* em que a autora acusa o filósofo de resumir a arte teatral à fábula impressa, separando e diminuindo o valor poético da cena em favor da literatura da página escrita:

***“Aristóteles isolou o texto de teatro para fazer dele um objeto de análise, e é isso que o título assina-la: Poética é um adjetivo que remete à técnica de escrita de uma peça de teatro ou de uma epopéia, ao passo que o único <poiein>, o único fazer***

***“Enumeremos uma vez mais as características que consideramos próprias do jogo. É uma atividade que se processa dentro de certos limites temporais e espaciais, segundo uma determinada ordem e um dado número de regras livremente aceitas, e fora da esfera da necessidade ou da utilidade material. O ambiente em que ele se desenrola é de arrebatamento e entusiasmo, e torna-se sagrado ou festivo de acordo com a circunstância. A ação é acompanhada por um sentimento de exaltação e tensão, e seguida por um estado de alegria e de distensão. Ora, dificilmente se poderia negar que estas qualidades também são próprias da criação poética. A verdade é que esta definição de jogo que agora demos também pode servir como definição da poesia. A ordenação rítmica ou simétrica da linguagem, a acentuação eficaz pela rima ou pela assonância, o disfarce deliberado do sentido, a construção sutil e artificial das frases, tudo isso poderia consistir-se em outras tantas manifestações do espírito lúdico. Não é de modo algum uma metáfora chamar à poesia, como fez Paul Valéry, um jogo com as palavras e a linguagem: é a pura e mais exata verdade.”***  
Huizinga. Pg. 147

- Sendo jogo, a farsa não necessita de justificativas ulteriores. Jogo é jogo, e é dentro dele que se deve estabelecer as suas linhas de conduta ou os seus parâmetros organizacionais. Teatro-personagem-ator são, portanto, argumentos lúdicos, e cujo fim dos seus esforços será uma mera consequência da maneira como entenderam criar esse outro mundo distante do mundo que conhecemos. O conteúdo do discurso é consequência da forma com que ele se apresenta, e não o inverso. O ator é menos um legislador do que um jogador – jogar pressupõe atitudes concretas, muito mais tangíveis do que a atividade de exercitar o pensamento. E se há pensamento no jogo é porque as ideias são fruto do suor do corpo e da ação do corpo, e não filtradas pela tranquilidade invisível do intelecto. A personagem é antes uma produtora de ritmos, formas, danças do que um arauto detentor de algum discurso moralizador. O teatro está mais para um tabuleiro do que para tribuna jurídica. A distância do ator para com a coisa imitada, ou seja, a máscara, é o que lhe confere o espaço necessário para narrar a personagem ao invés de vivê-la. A narrativa é a ferramenta de acesso ao jogo lúdico que possibilita o entendimento fundamental de que cabe ao ator uma ação, e nunca uma atitude emocional de reconhecimento íntimo entre quem se é e a coisa-representada, algo abstrato ou então meramente discursivo cujos esforços recaem em algum conteúdo impalpável.

***“(...) Os textos de teatro contém ossos. Não pessoas.”*** David Ball. Pg. 89.

---

***teatral conhecido pelo público grego era a performance ritual das Grandes Dionisíadas, Ésquilo, Sófocles e mesmo Eurípedes sempre se autodesignaram como <aoidoi> (cantores). Assim, referir-se a Aristóteles ao falar de fábula, de poeta ou de encenação é se fechar numa filosofia do teatro dotada dessa potência fascinante das construções intelectuais que nunca passaram pelo teste de realidade.”*** Dupont. Pg 11.

**Diálogos inventados:**

A: Quer dizer, então, que isso a que se chama de personagem não existe?

B: Absolutamente! Por um acaso, você já viu ou deu bom dia a Hamlet, cumprimentou Argan nalguma esquina ou topou com Mephistópheles na padaria?

A: Evidentemente que não.

B: Pois então a sua resposta está dada.

A: Mas dessa forma você me desrespeita!

B: Não vejo de que maneira.

A: Se cogitasse qualquer uma das suposições acima eu seria um completo demente.

B: É o que eu acho.

A: Como? Que eu sou demente?

B: É como eu costumo tratar todos os atores.

A: Um insulto!

B: Ora, antes um elogio! Quem deliberadamente ocupa-se com a loucura para torná-la visível a nós outros?

A: Mas você não acabou de dizer que personagem alguma existe?

B: E continuo afirmando. E o disse porque você imaginava – ou supunha em sua pergunta – que fosse possível tratar as personagens como nós tratamos uns aos outros, dotados de realidade de carne, osso e alma, aquilo que por princípio é a mais pura invenção de um autor repleto de espírito imaginativo.

A: Mas não é exatamente esse o papel dos atores?

B: Qual?

A: O de dar corpo às personagens?

B: Claro!

A: Então você se contradiz.

B; Explique-se melhor.

A: Se damos corpo às personagens é porque é preciso habitá-las de alma e sentimentos.

B: Errado. Quando colhemos uma flor o fazemos com a ideia de dá-la a alguém. É esse alguém quem irá deliciar-se com a beleza e o aroma do perfume da flor e não nós que a retiramos da natureza. Nos regozijamos da reação à beleza daquilo que já existe independente de nós, mas que se não fôssemos nós a ter movido esforço para colher a flor e nada de belo ocorreria depois dessa simples ação.

A: Os atores são aqueles que colhem as flores, então?

B: Quer função mais nobre?

A: Eu acho a ideia simples demais.

B: Veja bem. Há entre nós e as coisas uma separação fundamental: a de que as coisas existem independentemente de nós. Há, portanto, uma inteligência nas coisas que é separada da nossa inteligência e que justifica a razão da sua existência – e que não compete a nós a tarefa de decifrar. Mas isso não significa de forma alguma um desinteresse nosso para tudo aquilo que nos cerca. Ao contrário. A angústia de não compreender quem somos e o motivo de sermos quem somos nos impulsiona para além desse perímetro íntimo e pessoal. O mundo nos interessa exatamente pelo seu mistério e não pelas possíveis respostas que ele pode nos oferecer mediante um trabalho exaustivo de escrutínio, análises, imersões. Há um ritmo natural e próprio que pertence às coisas. O que está para além de nós são coisas, e as

*coisas são o que são sem que precisemos nomeá-las. Hamlet não é Hamlet para o ator, ele é, antes de tudo, um conjunto de sons, cores, estados de atenção, relaxamentos e tensões. Quem nomeia Hamlet é o espectador, cabe ao ator apenas materializar aquilo que já está ali, diante dele. Quem sente o aroma da flor é quem recebe a flor, não quem a colheu. E quem sente o aroma da flor pode, aí sim, abrir passagem a um repertório particular e íntimo de sensações sugeridas pelo perfume da flor, que só foi possível senti-lo porque houve antes quem o entregasse à tarefa de sentir. Se o ator se ocupasse de Hamlet seria o mesmo que se ele se empestearse de perfume para oferecer a rosa a alguém. E, afinal, se esse é um princípio caro à ciência, o de entendimento do mistério de como as coisas funcionam, ele também é, igualmente, uma premissa poética – a expressão artística nada mais é do que uma homenagem ao mistério das coisas. Um quadro, uma sinfonia, uma escultura são todas manifestações da impossibilidade de retermos o mundo, ou, de outra maneira, é o resultado do nosso fracasso em não saber como as coisas operam. Mas também é uma derrota que nos oferece um curto campo de alívio, afinal, olhar para além de nós e encontrar dúvidas insolúveis é amainar um pouco aquela dor atávica que subsiste dentro de nós.*

*A: Ufa! Agora soou tudo complexo e absurdo demais*

*B: A ideia pode parecer absurda, mas o argumento é tão somente um manifesto contrário à abstração.*

*A: As personagens são coisas, então?*

*B: Coisas criadas pela imaginação e que, destituídas de alma complexa como a nossa, despertam em nós uma admiração especial por representar uma dignidade e assombros próprios.*

*A: O mistério.*

*B: Exato. O bom ator é aquele que está diante da personagem, nunca dentro dela, que é o mesmo que estar cara a cara com o mistério.*

Narrar é esconder-se, é não se misturar ao objeto narrado e tampouco jogar luz em quem narra porque está entregue ao que está sendo narrado. Um contador de histórias esconde-se atrás dos ritmos das frases que entoar, avalia os arredores enquanto desfia sua narrativa, estabelece contatos visuais com seus ouvintes, enfim, gerencia uma gama de acontecimentos que são aspectos estruturais, periféricos e formais daquilo que chega aos outros como imagem, tensão, mistério, clímax. Ou seja, há tanto que fazer, respeitar padrões e melodias, que pouco sobra para o ator reivindicar atenção a si próprio, seja para demonstrar a sua qualidade de ator-narrador, ou, ainda menos, para encontrar razão e espaço que lhe permita ‘viver’ aquilo que a personagem aparentemente também vive. O ator carrega consigo a atitude e a vocação épica, ele é o titeriteiro que manipula os fios invisíveis para que o boneco possa dançar diante da plateia. Ele não é o boneco que dança, tampouco ele faz da

sua manipulação o argumento principal da atenção dos espectadores. O vão da máscara que preenche esse espaço intermediário entre o rosto do intérprete e o objeto concreto, ou, no caso do titeriteiro, os fios que ligam o boneco ao pedaço de madeira manipulado pelo artista, é desse lusco-fusco, desse nem lá nem cá, que imagino pertencer ao campo de atuação do ator, desde sempre – no que se refere à sua ação imediata - um artista mais épico do que dramático.

**Excertos de um diário particular.**

*No meio de seu Brás Cubas, Machado de Assis - que faz da voz do protagonista-narrador a sua própria voz - diz abertamente e sem floreios que começa ele a se arrepender do livro. Que é enfadonho escrever. E a culpa de se haver chegado a tal ponto de tédio declarado é menos do autor que escreve que do leitor que teima em continuar a folhear as páginas do livro. Não houvesse leitor e não haveria livro! Ou o livro continuaria ali, quietinho, sem ser importunado em sua altivez muda. Todo ator deveria ter a mesma sensação: que é coisa despropositada aparecer diante de uma gente estranha para portar-se de maneira nada natural e igualmente estranha, e assim levar adiante esse encontro misterioso que durará horas a fio até o cerrar das cortinas e o apagar dos refletores. E que é também menos culpa do ator e mais do espectador que se participe de tão esquisita cerimônia. O espectador ausente alforriaria o ator de sua labuta mentirosa. O que faz Machado de Assis um gênio é a consciência ácida, aliado à sua inata habilidade em manejar a pena da galhofa, em revelar o quanto o microcosmo de um ofício - o de escritor, no seu caso - é uma concentração resumida do absurdo da vida. Somos todos coagidos a agir em função da demanda do outro que ali está plantado diante de nós, esperando que ajamos. E agimos! Somos seres pateticamente manipulados pelo desejo de satisfazer o espetáculo que nos convidam a atuar. A melancolia de Machado é esse termômetro de inteligência traduzido em forma de humor sem filtros. O bom ator deveria proceder da mesmíssima maneira: deixar um olho vigilante em eterna atenção a perguntar o que faz aquele bando de malucos sair de suas casas para alvejar com sádico interesse aquele que foi pago para macaquear alguns poucos gestos ensaiados.*

Walter Benjamin, a respeito do teatro de Brecht e do seu surgimento, instante em que o termo épico passou a significar uma decisiva alteração na prática e entendimento da arte dramática, diz que *“as relações funcionais entre palco e público, texto e representação, diretor e atores quase não se modificaram. O teatro épico parte da tentativa de alterar fundamentalmente essas relações. Para seu público, o palco não se apresenta sob a forma de tábuas que significam o mundo (ou seja, como um espaço mágico), e sim como uma sala de exposição, convenientemente disposta (...) Para seu diretor, o ator não é mais um artista mímico, que incorpora um papel, e sim um funcionário, que precisa inventariá-lo.”* (Benjamin. Pág. 84). O que se pretendia era evitar a empatia, o arrebatamento sentimental que fizesse espectadores contagiarem-se com as emoções das personagens a ponto de privilegiar o entusiasmo sensível ao juízo crítico. Ora, cabe mensurar o saldo que esse esforço repetitivo de desmonte da moldura lúdica trouxe-nos hoje. O ator que está diante de sua plateia na função de ator plenamente desmascarado e no exercício constante de evitar qualquer contaminação poética que possa interferir numa exposição clara de ideias, talvez, colaborou para o enfraquecimento do teatro como um território radical de narrativas e especialmente refratário aos acontecimentos da realidade tal como ela se apresenta, e fez do intérprete – cada vez mais acostumado a uma escala de expressão que não lhe solicite esforços maiores do que aqueles que se espera dele numa comunicação cotidiana – um representante de si próprio, de uma verdade que lhe é sensível, de argumentos que não podem ser contestados porque fazem parte de uma vivência que lhe outorgou o direito de compartilhá-la. O que quero dizer é que, parece-me, o movimento de enxugar o aspecto lúdico e empático na ideia de se precaver de uma entrega simplesmente emocional da plateia fez com que o ator se tornasse essencialmente – e igualmente - emotivo, tirando dele essa presentificação misteriosa que a máscara e a personagem encampavam. A quantidade de gêneros de teatro que hoje abundam e que fazem referência ao testemunho documental é a prova de que é urgente uma recuperação da ideia primeira do teatro: um templo mágico, local habitado por gente diametralmente oposta aos parâmetros enfrentados pela realidade nua e crua, terreno onde a celebração, o rito místico, contam tanto ou mais do que a jurisprudência de ideias sendo debatidas. Novamente, e no afã de determinar uma ruptura com a linguagem

ilusionista do palco dramático em favor da assepsia da ideia, o épico em doses desmedidas instaura uma nova realidade tão ‘dramática’ quanto aquela a que se contrapunha – é a *síndrome do Hyderismo* levada às últimas consequências e destituída do seu oposto, a sobriedade de Jekyll que é protegido pelas regras de uma cena urdida para a manutenção da ilusão -, tornando-se desproporcionalmente emocional, documental, fruto de verdades e realidades íntimas tão reclusas ao outro quanto o ator que está determinado a viver a sua personagem no respeito absoluto aos moldes do naturalismo. O problema aqui é ser ‘absoluto’, para um lado ou para o outro. A crítica que Benjamin fazia ao teatro naturalista pode ser perfeitamente adequada a esse outro teatro do extremo oposto que nasce da vocação do épico mas que, pelo esquecimento do seu complemento dramático, torna-se tão ilusório e cercado em suas fronteiras quanto a cena protegida pela quarta parede: *O palco naturalista, longe de ser tribuna, é totalmente ilusionístico. Ele é incapaz de tornar frutífera a sua consciência de ser teatro, ele precisa reprimi-la, como é inevitável em todo palco dinâmico, para poder dedicar-se, sem qualquer desvio, a seu objetivo central: retratar a realidade.* (Benjamin. Pág. 86). O termo *realidade*, seja ele em referência à realidade fictícia criada pela cena dramática, ou em alusão à realidade crua do palco dramático em seu exercício de se mostrar teatro - realidade como prática teatral – é, em ambos os casos, uma mistura a ser dosada, uma vez que a insistência nos seus extremos: o anulamento da ilusão em prol do teatro que só deseja evidenciar suas maquinarias, ou a completa subtração da moldura artificial com o interesse em fazer da cena algo intocável em sua aparente verdade manifesta, em ambas as circunstâncias, seja o teatro uma tribuna (o teatro que diz que é teatro) ou uma ilusão total (o teatro que esconde que é teatro), o que se tem como produto é um apelo emotivo e circunstancial daqueles que tentam defender uma ideologia particularizada. Drenar a ilusão do teatro é esgotar o seu potencial mágico para além do indivíduo, portanto, empobrecê-lo. Esquecer de reforçar que a magia é um truque efetivamente feito para enganar é também diminuir a inteligência do teatro e o seu alcance poético.

***“Na sociedade expositiva cada sujeito é seu próprio objeto-propaganda; tudo se mensura em seu valor expositivo. A sociedade exposta é uma sociedade***

***pornográfica; tudo está voltado para fora, desvelado, despido, desnudo, exposto. O excesso de exposição transforma tudo em mercadoria que está à mercê da corrosão imediata, sem qualquer mistério. A economia capitalista submete tudo à coação expositiva, é só à encenação expositiva que gera valor, deixando de lado todo e qualquer crescimento próprio das coisas. Ela não desaparece no escuro, mas na superiluminação: 'consideradas do ponto de vista geral, as coisas visíveis não acabam no escuro ou no silêncio, mas se volatizam naquilo que é mais visível do que o mais visível: a obscenidade'... (...) Nietzsche dizia que não nos afastamos de Deus enquanto acreditamos na transparência. Contra o olhar intruso, contra a tendência de tornar tudo genericamente visível, Nietzsche defende a aparência, a máscara, o mistério, o enigma, o embuste e o jogo. 'Tudo o que é profundo ama a máscara.'..."*** Byung-Chul Han. Págs. 31-32 / 46.

Machado de Assis, Shakespeare e Fernando Pessoa são poetas de mãos misteriosas, e isso porque as suas personagens são criações incompletas, adeptas do disfarce, munidas de uma psicologia falha e cambiante que não sustenta identidades constituídas. Não havendo em que se agarrar, são levadas e configuradas através da engenharia da ação, produtos de uma moldura prévia especialmente inventada pelo autor. Enfim, as criações desses três poetas fazem alusão a uma filosofia determinista que reconhece no mundo um cenário de forças modeladoras do indivíduo-personagem. O que surge são figuras atormentadas pela necessidade de vestir e desvestir máscaras para melhor adequarem-se ao ambiente que não interrompe seu movimento de mudança. Por isso os considero teatrais, porque é no teatro que a máscara melhor aparece como intermediação lúdica, o que emula o ofício próprio ao ator: o de fingir e produzir farsa. E também porque *a máscara é um objeto que exige a sombra* e reivindica um silêncio contrário ao falatório das exposições. Machado de Assis foi um escritor recluso que nunca saiu do seu Rio de Janeiro da fase final do império, Shakespeare foi literalmente acusado pelos historiadores de não ter existido, Fernando Pessoa praticamente foi descoberto depois de sua morte, quando toda sua obra começou a ser revelada ao mundo, nunca deixando de lembrar que mesmo em vida ele soube esconder-se atrás dos seus inúmeros heterônimos. Os três são adeptos do disfarce, da sombra, do anonimato e, sobretudo, da *metáfora*. Dizem o que querem dizer através do

filtro do faz-de-conta, da mentira e da farsa. Aproximar-se de Machado de Assis, Shakespeare e Fernando Pessoa é iluminar com mais segurança os elementos que compõem a tríade teatro-personagem-ator.

***“A transparência não é o médium do belo. Segundo Benjamin, ‘para a beleza é indispensável uma interligação indissolúvel entre velamento e velado; pois nem o véu nem o objeto velado são o belo, mas objetos sem véu. Mas desvelados, iriam se mostrar infinitamente invisíveis. [...] Não se deve, portanto, designar diferentemente aquele objeto ao qual é essencial ser recoberto por um véu. E uma vez que só o belo e fora dele nada mais pode ser essencialmente velante e velado, o fundamento divino ontológico da beleza repousa no mistério’. A beleza não é passível de ser desvelada na medida em que está necessariamente ligada ao véu e ao velamento. O que é velado só permanece igual a si mesmo sob o velamento, e o desvelamento faz desaparecer o velado. Assim, não existe beleza desnuda. (...) Obsceno é o rosto desnudo, sem mistério, tornado transparente e reduzido à sua exposição. Pornográfica é a face que se sobrecarrega até empanturrar-se de valor expositivo.”*** Byung-Chul Han. Págs. 51-52 / 59

- A transparência não é o médium do teatro. Para o teatro é indispensável uma interligação indissolúvel entre a máscara e o ator, o que não significa mistura, aderência, pois nem a máscara nem o ator, separadamente – ou colados um ao outro - traduzem o teatro, são, apenas, elementos puros, cristalinos. E tomados assim, tornam-se invisíveis. Não se deve, portanto, designar diferentemente aquele ator ao qual é essencial que seja mascarado, ou a personagem virgem e pura, como se houvesse existência separada do ator. E uma vez que a personagem é fruto desse encobrir-se sem deixar-se afetar pela ideia de que a máscara apaga com seu velamento o ator mascarado, o fundamento divino ontológico do teatro repousa nesse mistério: o nem cá nem lá, território híbrido de consciência elevada sobre a impossibilidade de ser alguém sem máscara, ou apresentar-se simplesmente como mascarado sem reafirmar a identidade primeira de quem deixou-se mascarar. O teatro não é passível de ser plenamente potente na medida em que abole a máscara e o mascaramento, o que equivale a dizer que o teatro necessita do ator no ato contínuo do deixar-se mascarar. Assim, não existe teatro desnudo. Obsceno é o teatro desnudo, sem mistério, tornado transparente e reduzido à sua exposição. Pornográfico é o ator que se sobrecarrega até empanturrar-se de valor expositivo.

O que proponho é um manifesto contrário à exposição, à intimidade, ao testemunho sentimental. E aqui incorro em uma evidente contradição: o meu

texto apresenta-se em primeira pessoa do singular, quem pensa sou eu através de mim e diante da apresentação direta do que penso. O texto que produzo está fartamente recheado de recortes de uma espécie de ‘diário particular’ (parágrafos grafados em itálico e separadamente do corpo do texto discursivo) e onde relato experiências e pensamentos caros à minha trajetória como ator e pesquisador de teatro. Livro-me dessa encruzilhada, ou espero que assim o faça, lembrando de Platão, que organizou toda a sua obra por intermédio de diálogos dramáticos ainda que condenasse os poetas produtores de tal formato por não incorrerem na verdade das ideias em favor da forma, sempre mais afeita a ludibriar do que esclarecer. Recorro também a Machado, Shakespeare e Fernando Pessoa que emitem opiniões evidentemente particulares por intermédio das suas personagens. Espero alcançar algo parecido, que o meu testemunho não se transforme em lamúrias íntimas mas que emoldurem uma personagem de mim mesmo, artificial o suficiente para estabelecer uma comunicação generosa com o leitor.

### **3. Metodologia – Ortega Y Gasset.**

O teatro, enquanto acontecimento, pode apresentar-se a partir de uma forma saudável? Essa pergunta quem faz é Ortega y Gasset. Sua teoria é simples: teatro é necessariamente alguma coisa, e essa coisa é dotada – como todas as outras coisas - de uma verdade que é só dela. O *ser saudável* de uma coisa é o seu estado *em* forma, aquilo a que deveríamos prestar atenção quando necessitamos entender o que essa coisa de fato é. Portanto, o ser saudável de uma coisa é a coisa ela própria. Mais do que isso, o ser saudável é a verdade da coisa, um argumento que jaz inoculado no interior dela. Saber da verdade – que é o mesmo que dizer sobre a *ideia* de algo – é proceder por um esforço de desvelamento, de tornar à superfície aquilo que subsiste escondido no interior, ou seja, tornar à luz a essência. O exercício filosófico é o de proceder por um afunilamento das capacidades investigativas até a razão encontrar um único porto de segurança que afiançaria todo o seu trabalho precedente, o de chegar à constatação de que o objeto de análise é aquilo que ele é em sua especificidade única e original, não havendo argumentos para fugir daquela clareza explícita a que se pôde alcançar. Na mesma medida em que todas as

coisas são passíveis de perder o seu estado *em* forma e arruinarem-se – tornarem-se *ruína* – o teatro, para ser entendido em toda a sua plenitude de fenômeno poético e humano, necessita afastar-se dessa circunstância de desmoronamento e mostrar a nós a sua qualidade *em* forma, ou seja, saudável. Ortega traduz sua tese através de um impressionante rigor intelectual sem que seja empreendido qualquer redemoinho retórico a fim de justificar sua argumentação. Como exemplo, o filósofo imagina um cenário em que nós, pesquisadores, nos encontrássemos ignorantes a respeito do que seja a figura de um homem, ou seja, a coisa-homem, e nos dessem à investigação um exemplar humano doente, já velho, com os órgãos e sistemas biológicos em funcionamento comprometido. Ele diz que seria impossível chegar à verdade do que é um homem – a sua ideia – através da observação desse exemplar depauperado pelo tempo, doente e em ruínas. Seria preciso encontrar outro indivíduo mais jovem e em pleno vigor de sua saúde para chegar à conclusão do que seja a verdade do assunto-homem, de qual é a sua ideia. E assim para tudo o que se deseja entender. Há uma ideia de cada coisa escondida na coisa, sua essência, cujo movimento filosófico daria conta de encontrar buscando o princípio regulador de cada coisa. Em contrapartida, Ortega afirma que o estado de ruína é também um estágio e condição natural do andamento da natureza, e que nós, humanos, somos igualmente exímios fabricantes de ruínas, uma vez que é de vital importância que as coisas venham a desmoronar – ou que as desmoronemos - para que outras coisas sejam erguidas em seu lugar, o que, se quisermos, é também o movimento natural do acontecimento-teatro: uma apresentação teatral sempre caminha para a ruína, para o seu fim, o que significa dizer que, embora haja um estado *em* forma para a coisa-teatro, o teatro opera ele mesmo, em seu funcionamento interno, para a sua destruição e impermanência. Para Ortega, de nada adianta observar o teatro nas variações que ele próprio apresenta enquanto fenômenos expressivos, ou seja, considerar as infundáveis manifestações teatrais e imaginar que pela coleção de suas características diversas e em movimento pudéssemos chegar a alguma certeza do que seja o teatro, ou sua forma saudável. Há que existir algo que seja original e comum – e anterior ao fato, portanto -, uma raiz concreta que possibilitaria o surgimento das variações a partir dessa ideia única, e que, por tabela, excluiria outras tantas alternativas erroneamente chamadas de teatro

que se afastariam da gênese que lhe é específica e irreduzível. Precavendo-nos em eliminar as infinitas variações do que se entende por teatro, haveríamos, então, de chegar à sua verdade, uma verdade irreduzível e impossível de contestação dentro desse percurso de análise racional e nuclear que o filósofo se propõe atravessar. A verdade, assim, estaria numa convergência do olhar – ir do maior, do leque de alternativas, para o menor, para aquilo que é uno e irreduzível - e não o contrário, do mínimo e particular para a expansão a horizontes amplos. Desconfio também de que essa verdade diz respeito a um esforço de olharmos para o teatro distante do acontecimento teatral, do fenômeno poético em andamento no espaço e no tempo, e aplicarmos nossa atenção para perceber o teatro como uma coisa previamente existente, palpável em seus fundamentos conceituais, o que significa reconsiderar esse olhar essencialmente exclusivo ao teatro como um fato dramático, inteiramente entregue ao instante da sua manifestação. Uma das dificuldades que encontramos ao tentar fazer esse percurso – e aqui incluo uma hipótese que não é apontada por Ortega em seu estudo e que me servirá de guia para futuras reflexões – é justamente a de que, primeiro, tendemos sempre a resumir o teatro como acontecimento, o que facilitaria um certo embaralhamento das percepções, e, em decorrência disso, fazer da coisa-teatro algo erroneamente misturado a nós como uma espécie de tecido invisível e permeável, naturalmente associado a quem somos sem reconhecer as qualidades da coisa própria que é o fazer-teatro. Nascemos brincando de representar papéis – ou os representamos por necessidade imposta - e assim, fazer teatro se resumiria a essa habilidade de nos adaptarmos para ser quem somos nas diversas situações e lugares. Ora, teatro, se o objetivo é encontrar a sua essência, deve ser algo muito mais específico e menos amplo que isso, e, também, algo que não esteja atado a nós, mas diante de nós, que não somos o teatro ele próprio, mas somente os fabricantes de teatro, duas coisas complementares mas distintas. A mistura acidental desses dois assuntos: os fabricantes de teatro e o teatro enquanto fenômeno preponderantemente dramático é, em meu discernimento, uma das razões do afastamento da forma saudável do teatro, da mesma forma como seria imprudente eleger um indivíduo velho para tratar sobre a ideia do que seja um homem e sua configuração verdadeira de homem. Proponho, assim, que os fabricantes de teatro, que somos nós, apresentem-

se como uma coisa, e que o teatro – o fenômeno em si e que depende de nós para que ocorra – seja outra coisa anterior ao que somos, e, assim, tratado não como um acontecimento, mas uma estrutura prévia – e bastante concreta – ao ato em movimento da expressão. Reforçando a hipótese para tornar claro o que pretendo defender, imaginemos que o teatro é ele mesmo terreno prévio, espaço físico e especialmente preparado para que, depois, em outra dinâmica de tempo, houvesse quem dele fizesse uso, ou o tornasse ativo em todos os seus possíveis mecanismos poéticos. O teatro, sendo uma coisa-teatro, é anterior a nós, o que eliminaria a possibilidade de existirmos em concomitância ou previamente ao teatro ele próprio. Enfim, deve haver necessariamente uma distância entre quem somos e o que é o teatro. Ainda que partes complementares, uma coisa não deve confundir-se com a outra. Proponho, em suma, uma estratégia cronológica de olhar que seja capaz de iluminar o nosso objeto de estudo sob um ângulo específico: há um antes, há o acontecimento em si, e há, evidentemente, o rastro do que houve. Esse estágio anterior é apontado por Ortega através do espaço: o espaço é prévio ao acontecimento que nele tomará partido. Eu complementaria a hipótese do filósofo dizendo que não só o espaço, mas tudo o que compete ao teatro como evento acontece antes do fenômeno teatral: personagens, fábulas, atores, espectadores. O teatro, em meu entendimento, está muito mais atado ao *era uma vez* das narrativas épicas – ao *passado* - do que ao fato sendo desfiado diante do espectador no instante do presente. Vivemos uma certa predominância do dramático, uma reverência ao sujeito que lá está para viver o instante que lhe cabe ser vivido como imagem ideal do assunto-teatro, e isso levado ao extremo da inconsciência, me parece, é o caminho para ocorrer o que aponto como prejudicial à correta compreensão do nosso assunto: uma mistura indiscriminada entre ator-personagem, entre teatro e fazedores de teatro.

***“Coro – Na bela Verona, onde situamos nossa cena, duas famílias iguais na dignidade, levadas por antigos rancores, desencadeiam novos distúrbios, nos quais o sangue civil tinge mãos cidadãos. Da entranha fatal desses dois inimigos ganharam vida, sob adversa estrela, dois amantes, cuja desventura e lastimoso fim enterram, com sua morte, a constante sanha de seus pais. Os terríveis momentos de seu amor mortal e a obstinação do ódio das famílias, que somente a morte de seus filhos pôde acalmar, serão, durante duas horas, o assunto de nossa representação. Se a escutardes com***

**atenção benévola, procuraremos remir-nos com nosso zelo das faltas que houver.”** Shakespeare. Romeu e Julieta / Prólogo. Pág. 289.

**“Ao leitor.**

**Que Stendhal confessasse haver escrito um de seus livros para cem leitores, coisa é que admira e consterna. O que não admira, nem provavelmente consternará, é se este outro livro não tiver os cem leitores de Stendhal, nem cinquenta, nem vinte, e quanto muito, dez. Dez? Talvez cinco. Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre, não sei se meti algumas rabugens de pessimismo. Pode ser. Obra de finado. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio. Acresce que a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual; ei-lo aí fica privado da estima dos graves e do amor dos frívolos, que são as duas colunas máximas da opinião. Mas eu ainda espero angariar as simpatias da opinião, e o primeiro remédio é fugir a um prólogo explícito e longo. O melhor prólogo é o que contém menos coisas, ou o que as diz de um jeito obscuro e truncado. Consequentemente, evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas Memórias, trabalhadas cá no outro mundo. Seria curioso, mas nimiamente extenso, e aliás desnecessário ao entendimento da obra. A obra em si mesmo é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus. Brás Cubas.”** Machado de Assis. Memórias Póstumas de Brás Cubas. Págs. 599-600.

**“(…) Ah, a tristeza imensa**

**De estar além da lágrima e do riso**

**Como eu. Não poder rir, chorar, (assim)**

**Como outros homens.”**

Fernando Pessoa. Fausto. Pg. 209.

- Antes da possibilidade de viver já se viveu tudo o que poderia se ter vivido. A história dramatizada surge a partir daí, coagulada, fruto da informação de que o acontecimento já foi, já pertence ao longínquo terreno do *era uma vez*... Brás Cubas já morreu antes de ‘viver’ diante de nós – e só vive porque ele próprio nos alerta: eu já morri! Romeu e Julieta já se apaixonaram, brigaram pelo direito de poderem se amar, e já morreram ambos, como o informe nos é oferecido no início da tragédia. O narrador é esse elemento saído do tempo passado para organizar fatos e acontecimentos que serão remontados diante do espectador. Remontados, não vividos, porque tudo depende dessa consciência especial que é a memória – muitas vezes precária – do que houve. Portanto, o épico pressupõe uma certa inconstância e desconfiança que são elementos fundamentais na tarefa de se contar uma história, e digo fundamentais porque alerta o leitor/espectador de que o artista-autor não carrega consigo a verdade de tudo, que se faz necessário uma certa dose elevada de imaginação e credulidade por parte da audiência para preencher

as lacunas abertas. Ora, dessa maneira, garante-se algo fundamental desde o início: um pacto de cavalheiros: eu, narrador, tenho uma função bastante precisa, a de contar uma história, e você, leitor/espectador deverá, em igual medida, trabalhar para erguê-la. A materialidade da ficção é exposta, o que potencializa a qualidade de expressão do acontecimento remontado. Ou seja, o épico, ao invés de contrariar o dramático, o eleva a patamares de interesse ainda mais especiais. Reforço, portanto, que a figura do ator, independentemente da linguagem da história contada, nunca deve dissociar-se da prática e da moldura emprestadas pelo narrador - o ator é o próprio Brás Cubas, Romeu e Julieta carregam a consciência elaborada e a disposição do personagem-coro que os antecede. A dor e a tristeza de não poder rir e chorar os prantos dos homens, como afirma Pessoa, é justamente a alegria suprema do narrador não necessitar viver em absoluto o que conta, mas remontar com a sua particular pena da galhofa os episódios que nada mais são que espectros revelados do fundo de um baú remexido.

**Excertos de um diário particular.**

*Sentado aqui onde estou, numa cadeira vazia dentre tantas outras cadeiras vazias da plateia do teatro onde em breve as luzes se acenderão para mais uma sessão da peça em que participo como ator... O palco também está vazio. Tudo silencioso e sem vida. Somente eu e mais ninguém. E penso cá comigo quantos outros tantos atores como eu já pisaram nessas mesmas tábuas. E quantos outros tantos hão de me suceder nesse simples ato de pisar nessas mesmas tábuas. E para quantos outros personagens servirão de intérpretes como eu o faço agora. Talvez, quem sabe, o mesmo personagem que hoje cabe a mim representar e que lá atrás já foi vestido por outros. A grandeza do teatro, parece-me, não está tanto nesses instantes em que algo acontece - a encenação propriamente dita -, mas nessas fissuras ocas de tempo, feitas síncopas, nas fronteiras de um antes e um depois, quando a espera de que algo aconteça, ou o luto de escuridão que sucede o acontecido, inaugura uma consciência especial: a de que somos igualmente minúsculos e poderosíssimos, parte ínfima e integrante de um todo eterno e a própria materialização dessa força de potência eterna. Aí está o vínculo espiritual do teatro. É preciso que haja um templo para que se perceba isso. E o templo já é o teatro na sua arquitetura de teatro. Só o teatro, e basta. Quando Shakespeare diz que o mundo é um palco, reiterando que somos nós personagens de um enredo cuja vida atualiza toda vez em que o sol desponta no horizonte, deveria ele ter completado a sentença invertendo os termos, assim: o palco já é o*

*mundo. Porque toda a infinita grandeza da natureza humana está condicionada à certeza de que somos marionetes articuladas por sabe-se lá quais fios invisíveis. Se o grande está contido no pequeno (o mundo é um palco), o pequeno (o palco) é o responsável por engendrar o que em nós não pode caber no interior de qualquer dimensão concreta.*

- Primeiras conclusões: nem tudo o que se diz ser teatro é teatro. A quantidade de fenômenos a que se acostumou chamar de teatro prejudica a compreensão da ideia do teatro e afasta-se da coisa-teatro em si – porque há um descuido ou pressa em associar tudo o que tem a ver com expressão – dessa espécie de evento que ocorre ao vivo e que compreende alguém em evidência diante de uma plateia – como sendo uma expressão teatral. Aquilo a que se habituou a ser tratado como expressão nossa, de uma voz propriamente e puramente nossa, a serviço da expressão do que nós somos, deve ser, parece-me, qualquer outra coisa, exceto teatro.

Para Ortega y Gasset, teatro é um edifício. A coisa-teatro é, antes de tudo, um terreno físico a ser ocupado. Há um combinado implícito entre atores e espectadores, qual seja o de ter de sair de casa para ir ao teatro para que haja teatro. Ninguém é pego desprevenido pelo teatro nas esquinas das ruas, ou, então, decide quando haverá teatro através de um impulso solitário e individual. Mais do que isso: teatro é um pacto consensual entre quem faz teatro e quem vê teatro por intermédio da ação conjunta que pressupõe sair de algum lugar e de ir de encontro ao teatro (alguém conta uma história para que outro alguém a escute e a complete com seu repertório particular). O sentido e a ideia do teatro-fenômeno está condicionado ao entendimento do funcionamento da ocupação do terreno-teatro, eliminando, portanto, todas as outras variantes de possíveis manifestações poéticas que ocorram fora do espaço-teatro, ou seja, tudo o que é teatro deve ocorrer dentro do edifício-teatro, ou de um espaço especialmente preparado para tal. A função faz o órgão, diz Ortega, e o funcionamento desse mesmo órgão só se dá a partir das estruturas sedimentares anteriores ao movimento em si. Um coração bate e bombeia sangue para o corpo porque há válvulas e artérias para que o sangue seja bombeado. A ação de bombear está condicionada à geografia física do órgão-coração que lhe permite o bombeamento, ou seja, a função faz o órgão justamente porque o verbo é determinado por aquilo que existe, que dá forma,

e, doravante, anterior à ação – é preciso primeiramente existir para depois encontrar uma qualidade específica de produzir movimento no mundo, e a existência do teatro, para Gasset, está na existência física da sala de espetáculos, na separação da sala de espetáculos entre palco e plateia, em locais específicos que irão abrigar os espectadores, e outro diametralmente oposto que será dedicado ao vazio ocupado pelos atores, ou seja, o palco: uma parte iluminada, a parte reservada à ação, e a outra banhada em sombras para facilitar o foco naquilo que irá suceder ao início do espetáculo. Por mais dicotômico e mecanicista que soe esta maneira de pensar, imagino que tal métrica racionalista possa nos ajudar a organizar o território poético. É antes um mapear para esclarecer do que um recurso de traduzir o intraduzível. Evidentemente que a arte – e a vida – não procedem por fórmulas matemáticas de causa e efeito, antes fazendo engendrar suas proposições em movimentos constantes de atualização do que respeitando cálculos pré-formatados de causa e efeito. Jekyll e Hyde, como dissemos, não são estanques e tampouco caracteres desconexos um do outro, ao contrário, é o ato de existir do primeiro que avaliza a existência em movimento do segundo. O procedimento que uso, no entanto, recorre ao exemplo de Ortega, que é o de produzir artificialmente uma fotografia para que o pensamento possa desenvolver-se na distância da dinâmica da vida, mas sem com isso suprimir a sua característica de complexidade inerente ao ato de viver. Aliás, esse não é exatamente o procedimento que ocorre no diálogo entre épico e dramático: um é adepto do fluxo natural da cena, enquanto o outro opera por fissuras, interrupções? O narrador épico, talvez, seja a metáfora desse ambiente primeiro que surge para anunciar o acontecimento dramático, e que nunca abandona o acontecimento, ao contrário, o acompanha a cada passo.

**Excertos de um diário particular.**

*No teatro, uma das funções mais nobres está com aquele sujeito que abre e fecha a cortina do palco. Sem demagogia nenhuma, considero ele, o cortineiro, uma figura tão importante quanto o ator. Aliás, penso que ele, o cortineiro, é mais importante que o ator. Abrir e fechar uma cortina é o mesmo que abrir e fechar uma caixinha de música. Há que se ter técnica e sensibilidade para isso. E o ator é refém desse procedimento.*

*Como a bailarina que está dentro da caixinha de música, nada há o que fazer se não houver quem dê visibilidade ao que habita o silêncio das sombras. E ainda por cima, o cortineiro tem a deslumbrante vantagem de ser invisível por completo, esforço pelo qual o ator também reúne esforços, mas nem sempre alcança sucesso. Um ator visível é sempre um péssimo ator. Antes de começar o espetáculo, observo admirado e com admiração esse sujeito que se esconde nos bastidores, pronto para acionar um botão ou mecanismo manual que fará a cortina se abrir e me expor à arena dos leões, e sem reservar qualquer piedade por mim.*

*Penso ser um crime um teatro eliminar o uso da cortina, dispensar o serviço valiosíssimo do cortineiro. Se entro numa sala de espetáculos na condição de espectador e vejo o palco sem a proteção da cortina, então sinto uma dor no peito, e por duas vezes: a primeira por quebrarem-me o mistério de descobrir o que há por trás da cortina, e depois por saber que não há cortineiro algum que me faça imaginar o instante exato em que ele acionará a engenhoca que tanto me ilumina de encanto os olhos e a alma.*

- Uma possível conclusão: há rituais no teatro. Ou melhor, o teatro só é teatro porque é palco de rituais. O antes e o depois condicionam e revalidam o acontecimento. Havendo rituais, há também papéis a serem preenchidos, e, fundamentalmente, hierarquias necessárias para o cumprimento das funções. Ortega y Gasset reforça que o teatro nasce na Grécia antiga em um rito religioso de caráter coletivo e gregário cujo intento era o de festejar a comunhão com o deus da natureza, o deus Dionísio. E isso sem o intermédio de teologia alguma. A festa em si já era a justificativa suficiente, o canal de encarnação de Dionísio pela música, dança, vinho e pantomimas. Atuantes e espectadores separavam-se em papéis para desempenhar o andamento da festa. E os deuses, para os gregos, são patrimônio do Estado, nunca do indivíduo, ou, só o são tangíveis pelo indivíduo porque primeiro são entidades manifestas de um governo maior. Quando o teatro finalmente formaliza-se como instituição do Estado e se torna urbano, já dentro das arenas gregas onde havia o edifício-teatro e a separação espacial nítida entre palco e plateia, pode-se ter perdido alguma camada daquela loucura orgiástica à qual o campo rural abria passagem – em conformidade com a acentuação de aspectos políticos e humanos levados agora a cabo pela

dramaturgia dos tragediógrafos -, mas o essencial permanece: a certeza de que teatro compreende um ritual de feitura, de elaboração, e que ocorre através de um cerimonial de preparação, andamento e desfecho, ou seja, o rito ele mesmo. Se Dionísio deixa de ser celebrado como tema maior, a celebração ela mesma, que já é em si um ato de religação espiritual, permanece. E permanece porque o ritual é religioso a despeito do seu tema de alcance. O cortineiro ao qual faço referência é também, e conjuntamente com o ator, um sacerdote de um evento, o primeiríssimo narrador da fábula. Sua invisibilidade é condição para a existência de algo que o sobrepõe em seu interesse particular ou capacidade individual de comando, uma vez que o que surge por intermédio de sua simples ação está efetivamente além da sua capacidade de controle: a ação de fazer abrir uma cortina em nada perde em termos de matéria mágica para a abertura de um portal, de um livro de feitiços, do gesto inaugural do maestro para a sua orquestra iniciar a sinfonia, de algo, enfim, que congrega toda a conotação espiritual e metafísica – e igualmente concreta – que havia no rito religioso - no vestir e desvestir da máscara - na Grécia antiga. Se o teatro é um edifício-teatro, um local-teatro, os seus mantenedores e agentes são também seres-territoriais, elementos ocupantes de espaços específicos de maneira a fazer funcionar individual e coletivamente um ritual que os supera em termos de tamanho e ordem. Em outras palavras, o cortineiro só é cortineiro porque ele habita um território que é dele, escondido dos olhares da plateia, e, também, porque seu território compreende haver uma cortina para ser aberta. Essas duas instâncias: a cortina e a invisibilidade são o que fazem a sua figura existir e agir, e não o inverso, ou seja, a sua individualidade como propositora de uma presença. Há, portanto, papéis e hierarquias no evento-teatral, e cujo respeito organiza e determina todo o evento em si.

***“A arte é uma via de percepção ontológica porque contrasta e revela níveis ou ordens do ser”.*** Jorge Dubatti, 40

- A procura pela forma saudável do teatro é a investigação de uma ontologia do ser-teatral, do ser-poético que ergue a expressão como mecanismo produtor de expressividade, e, portanto, anterior à expressão como acontecimento, é uma arqueologia que haverá de mapear os contornos de junção de um organismo escondido aos olhos, e, por

vezes, nublado à nossa percepção, tamanha é quantidade de informação, variantes, desejos individuais que subjazem na atividade poética. É, essencialmente, existir antes de ser, tomando por verdade que a existência é essa condição que implica um perímetro maior de elementos – o que chamo de território da moldura - responsáveis por agir na formalização de algo, o ser ele próprio. Há teatro antes do acontecimento teatral, e também depois dele. Desconfio de que são nesses dois estágios invisíveis, no que precede e no que sucede o ato teatral, que se encontra o cerne disso que Ortega aponta como forma saudável do teatro.

***“A função primária da poiesis não é a comunicação nem a geração semiótica de sentidos ou, ainda, a simbolização cultural, mas a instauração ontológica: fazer um mundo existir, fazer nascer (ou renascer com variações em cada encontro) um novo ente, fazer um acontecimento e um objeto existirem no mundo. Chamo essa capacidade da poiesis, enquanto geração de acontecimentos e entes poéticos, de função ontológica, que remete ao ‘sentar’ um mundo, mais que a representá-lo ou pré-sentá-lo, no acontecimento teatral. Essa instauração ontológica determina o status objetivo da poiesis, seu caráter de dado que não depende totalmente nem da subjetividade do produtor ou artista nem da do espectador. Ela possui uma dimensão autopoietica que sempre implica uma zona de sua entidade por descobrir, inclusive para o criador que a gerou com seu trabalho, e é muito mais que expressão do sujeito produtor, que sempre guarda uma relação de maior ou menor infresciência para com sua obra. A poiesis resiste a ser manipulada a favor de uma comunicação unívoca e possui regras próprias que excedem o regime do intercâmbio comunicativo, Contagia, estimula e provoca mais do que comunica.”***  
Jorge Dubatti, 52

- Ora, talvez o erro esteja em posicionarmo-nos como sujeitos da comunicação de algo que exige um tratamento mais misterioso e menos racional-sentimental – por isso o esforço meu em lembrar de que o teatro é sim, a despeito da sua linguagem ou do seu tema – ainda um ato ritualístico, religioso, que compreende a presença de um espaço-templo cujos ocupantes têm lugares de atuantes ou espectadores. A existência é obrigatoriamente o terreno do misterioso, de contato com forças que nos são prioritariamente dadas, queiramos ou não. É mais uma atitude de fé do que de explicação pormenorizada, científica. É mais um sentimento de entrega despersonalizada, de apagamento das questões íntimas, do que a imposição de um estado emocional a ser iluminado. Talvez o teatro seja esse laboratório reduzido de forças condensadas que para extrair o seu potencial máximo de acontecimento se faça urgente uma compreensão ulterior de uma liturgia invisível – e não por isso abstrata! – capaz de indicar sem reservas a nossa absoluta incapacidade de protagonismo, desse reconhecimento de um estágio prévio – e de assombro – que nos mostra a materialização de um universo já preparado em antecipação a nós – e por isso mesmo permanente para além de nós -, ordenado por fatores e encadeamentos que instauram antes um silêncio reverencial do que o ímpeto por tornar

audível o que pensamos ou sentimos. A forma de ruína do teatro é tratá-lo mais como coisa nossa, particularizada – a serviço de ideologias íntimas, de grupos específicos ou em reverência às pressões do Estado – e esquecer de que o ato teatral é, em essência, coisa motivada pela necessidade do esquecimento das demandas ordinárias em favor da comunhão coletiva com outro mundo, irreal, fantasmagórico, de acordo com o termo usado por Ortega y Gasset.

***“O mistério das cousas? Sei lá o que é mistério!***

***O único mistério é haver quem pense no mistério.***

***Quem está ao sol e fecha os olhos,***

***Começa a não saber o que é o sol***

***E a pensar muitas coisas cheias de calor.***

***Mas abre os olhos e vê o sol,***

***E já não pode pensar em nada,***

***Porque a luz do sol vale mais que os pensamentos***

***De todos os filósofos e de todos os poetas.***

***A luz do sol não sabe o que faz***

***E por isso não erra e é comum e boa.***

***Metafísica? Que metafísica tem aquelas árvores?***

***A de serem verdes e copadas e de terem ramos***

***E a de dar fruto na sua hora, o que não nos faz pensar,***

***A nós, que não sabemos dar por elas.***

***Mas que melhor metafísica que a delas,***

***Que é a de não saber para que vivem***

***Nem saber que o não sabem?***

***‘Constituição íntima das cousas...’***

***‘Sentido íntimo do universo’ ...***

***Tudo isto é falso, tudo isto não quer dizer nada.***

***É incrível que se possa pensar em cousas dessas.***

***É como pensar em razões e fins***

***Quando o começo da manhã está raiando, e pelos lados das árvores***

***Um vago ouro lustroso vai perdendo a escuridão.***

***Pensar no sentido íntimo das coisas***

***É acrescentado, como pensar na saúde***

***Ou levar um copo à água das fonte.***

***O único sentido íntimo das cousas***

***É elas não terem sentido íntimo nenhum.***

***Não acredito em Deus porque nunca o vi.***

***Se ele quisesse que eu acreditasse nele,***

***Sem dúvida que viria falar comigo  
E entraria pela minha porta dentro  
Dizendo-me, Aqui Estou!”***

Fernando Pessoa – Alberto Caeiro.

- Lembro-me de Nelson Rodrigues dizendo que o que estraga a missa católica são os fiéis e o padre, que, para o bem da liturgia do sagrado, só adentrava igrejas vazias, onde fosse possível sentir o reverberar do eco de cada respiração sem a interferência do palavrório místico da homilia, sem o coro de amém dos fiéis ensimesmados. O espiritual, o sagrado, é dado pelas paredes, pelo edifício, pela coisa concreta que é o templo ele próprio erguido no espaço. Lembro do mesmo Nelson Rodrigues que se abismava em testemunhar um certo tipo de teatro que existia para fazer o público rir como se houvesse ali um empreendimento comercial entre ambas as partes: os atores cumprem o seu papel de fazer rir, enquanto os espectadores riem porque foram compelidos – e pagaram por isso – para poder rir. O teatro haveria de alcançar um outro tipo de comunhão que não esse diálogo superficial, talvez resgatar um estado de absoluto assombro, de solidão atroz intermediado pelo desespero das personagens em encontrar uma brecha de respiro diante do absurdo da vida – a atualização de uma irrealidade, um outro mundo criado a partir da coragem exemplar de figuras fantasmagóricas, antinaturais e aumentadas numa escala da desmedida, propositalmente construídas na mesma dimensão, ou com o mesmo objetivo, de um cordeiro que se encaminha para a imolação do sacrifício. Nada disso, porém, é abstrato. Ao contrário. Nada disso é metafísico. Muito ao contrário. A despeito da dramaturgia, da linguagem cênica, da temática e dos atores, o teatro – enquanto coisa-teatro, templo-teatro - , carrega esse potencial de arrebatamento em sua estrutura. O Deus do teatro não é um Deus evocado, sentido, pensado, um Deus capaz de ser visitado pelo invisível de uma reza. O Deus do teatro é o próprio vinho, o êxtase, a substância em si, o canal e o fim de uma encarnação acessível porque é material, dada as mãos e ao alcance de quem a queira tocar e experimentar. O mistério é esse mistério: o de não precisar que se pense ou sinta para além da coisa em si, do arrebatamento que já é dado como princípio, como métrica inaugural de um terreno preparado ritualisticamente, mas sem demandas filosóficas ou emotivas maiores que a sua presença diante de nós. Sendo assim, que tal reescrever o poema de Pessoa da seguinte forma:

*O mistério do teatro? Sei lá o que é mistério do teatro!*

*O único mistério que há no teatro é haver quem pense no mistério.*

*O ator que está debaixo do refletor e fecha os olhos,*

*Começa a não saber o que é estar no teatro  
E a pensar muitas coisas cheias de calor.*

*Mas abre os olhos e vê o refletor,*

*E já não pode pensar em nada,*

*Porque a luz do refletor vale mais que os pensamentos*

*De todos os filósofos e de todos os poetas  
autores dos métodos de interpretação  
dramática*

*A luz do refletor não sabe o que faz*

*E por isso não erra e é comum e boa.*

*Metafísica? Que metafísica tem aquelas madeiras que marteladas fingem ser as paredes de Elsinore?*

*A de serem sarrafos e placas inteiriças e de terem bordas com fiapos escarpados*

*E a de darem uma textura de pedra quando a luz incide em sua superfície, o que não nos faz pensar,*

*A nós, que não sabemos dar por elas.*

*Mas que melhor metafísica que a delas,*

*Que é a de não saber para que vivem*

*Nem saber que o não sabem?*

*‘Constituição íntima das personagens...’*

*‘Sentido emotivo de Hamlet’ ...*

*Tudo isto é falso, tudo isto não quer dizer nada.*

*É incrível que se possa pensar em cousas dessas.*

*É como pensar em razões e fins*

*Quando após os três sinais a cortina se abre, e pelos lados do palco*

*Um vago ouro lustroso vai banhando de luz um ator que ali está porque foi combinado que ali ele estivesse quando tudo começasse.*

*Pensar no sentido íntimo do teatro*

*É acrescentado, como chorar lágrimas verdadeiras pela caveira falsa de Yorik*

*Ou pedir que Shakespeare explicasse o que quis dizer com a cena dos coveiros.*

*O único sentido íntimo das personagens e do teatro*

*É eles não terem sentido íntimo nenhum.*

*Não acredito em Hamlet porque nunca o vi.*

*Ser ou não ser? Nunca o foi!*

*Se ele quisesse que eu acreditasse nele,*

*Sem dúvida que viria falar comigo*

*E entraria pela minha porta dentro*

*Dizendo-me, Aqui Estou!”*

**“(...) Deixe o ator decorar as falas e estreie a maldita peça.”** David Mamet. Pág. 150

Mas teatro é também e essencialmente coisa-humana, e se a forma saudável do que procuramos pressupõe um espaço-teatro, qual seria, então, o espaço-

humano a preencher o edifício-teatro? Dissemos há pouco que misturar teatro com quem somos representaria um afastamento da verdade, ou, de outra maneira, que teatro é uma moldura anterior a nós, sendo o encontro dessas instâncias o que proporcionaria o florescimento do fenômeno teatral em seu estado *em forma*. Esse 'nós', no entanto, congrega duas fatias distintas: os atores – aqueles que irão ocupar o palco e agir por determinada duração de tempo – e os espectadores, passivos em sua dinâmica de testemunho silencioso diante do que os acontece. Vamos nos ocupar dos atores. Se o teatro é algo que vem antes dos fazedores de teatro, o ator, como fazedor de teatro, deve necessariamente ser alguém que opera alguma coisa anterior a si mesmo. Essa coisa é a personagem. Perdemos a ideia de que a personagem não é real – ou que sua realidade é outra – e que, portanto, há um erro em misturá-la ao ator unicamente pelo fato de que a personagem não existe, nunca existiu e não poderá existir para além daquilo a que ela serve: argumento de uma coisa propositalmente construída – e, portanto, artificial –, a serviço de uma fábula, ou fruto dela, cujo responsável por dar movimento é o ator. Assumir isso é jogar luz em outra realidade mais palpável que sustenta a forma – e não o substrato emocional ou psicológico como princípio da existência da figura cênica. A personagem é uma sugestão de forças impressas em palavras e ações que exige uma materialização espacial por parte do ator. Acostumamos, talvez por vaidade ou mesmo distração, à ideia de que o ator 'dá vida à personagem', de que o instante em que ele aparece em cena, pensamos, é o ator dando vida a alguém que não é ele próprio o que vemos. Ora, isso é impossível uma vez que a personagem tem uma natureza própria anterior ao que somos, é um punhado de letras impressas que condensa ideias bastante elaboradas a respeito da natureza humana, ou uma imagem dela, e que exige a presença de um ator para refletir aquilo que o autor meramente sugeriu como possibilidade com as palavras impressas no papel. Dessa forma, assim como o edifício-teatro é anterior aos seus ocupantes, e é necessário que assim seja, a personagem é um território-poético concreto, já existente pelo esforço do autor e que precede ao ator, ou seja, cabe ao ator ocupar o território-personagem, e essa ação difere de um anulamento do interprete que, por um procedimento íntimo e emocional, emprestaria a si próprio para dar a vida à personagem. Ao contrário, o ator é esse ser de aparecimentos: faz aparecer a si próprio para

poder aparecer a personagem que jazia escondida numa ideia construída num tempo anterior ao seu tempo. A mistura da personagem com o ator é sintoma do olhar essencialmente dramático que temos para com o assunto-teatro e que prejudica a compreensão do que é o estado saudável do teatro, que desde os seus primórdios carregou em sua estrutura um componente épico fortíssimo e indissociável, inclusive, do recorte dramático. Ator e personagem são coisas diferentes, sendo que a personagem é anterior ao ator, assim como o teatro é anterior aos fazedores de teatro.

***“(...) E em parte por transformar o presente em passado: embora avancemos ao longo de uma história, a história inteira já está completa. Está em nossas mãos. Nesse sentido, a ficção, aquela que dá vida, também mata – não só porque as pessoas geralmente morrem nos romances e contos, mas principalmente porque, mesmo que não morram, elas já aconteceram. A forma ficcional é sempre uma espécie de morte, no sentido em que Blanchot descreveu a vida real: ‘Foi. Dizemos ele é e, de repente, ele foi, esse pavoroso foi, pensei’. Esse é o narrador da novela de Thomas Bernhard, O Náufrago, descrevendo seu amigo Wertheimer, que se suicidou. Mas também poderia ser o tempo verbal em que encontramos a maioria das vidas ficcionais: dizemos, ‘Ela foi’, não ‘Ela é’. Ele saiu de casa, ela coçou o pescoço, ela largou o livro e foi dormir.’ (...)”*** James Wood. Pág. 26.

#### **Excertos de um diário particular.**

*A personagem já existiu. Se existe novamente é por motivo de uma atualização da sua já declarada não-existência. Raskolnikóv já matou a velha usurária quando Crime e Castigo começa, Hamlet já disse ser ou não ser eis a questão quando o fantasma aparece pela primeira vez aos guardas de Elsinore. Tudo já foi dito, escrito e revivido. Outros atores já representaram o mesmo papel que o ator de hoje representa. O teatro é essa espécie de templo religioso, mágico - ou fantasmagórico - que evoca o passado no presente. Nada é aqui e agora, tudo é lá atrás, no era uma vez. O tempo do teatro é o da narrativa épica. Primeiro é preciso ter morrido para depois celebrar a vida. Brás Cubas é o melhor ator que a prosa literária brasileira deu conta de produzir, e justamente porque Brás Cubas encarna a função primordial do ator: Brás Cubas já não é mais Brás Cubas no instante em que ele se apresenta a nós. Brás Cubas só pode ser Brás Cubas porque Brás Cubas já deixou de ser Brás Cubas. Memórias Póstumas de Brás Cubas é a melhor peça dramática que um autor nosso soube escrever. O ator presentifica não o que é, mas o que já foi. Essa ideia é importante justamente para reforçar o papel do ator diante da personagem, para reforçar a sua evidente reverência a algo que não pode ser ele próprio em ação, mas ele próprio no*

*exercício de revelar algo para além do que ele é, ou pode ser, com o seu esforço. Nada mais frustrante do que um ator que aparece para o espectador ocupado com a inútil tarefa de SER ou VIVER a personagem que representa. Personagem nenhuma se presta a isso. A personagem é uma máscara que deve ser revelada pelo veículo que é o ator. Ele a estampa diante da plateia. A humildade do ator cabe nesse entendimento: a de que ele é simplesmente - e meramente - um arauto fúnebre daquilo que já se foi. O tempo presente da encenação teatral é um tempo coagulado. Aí está a sua força de persuasão e de convencimento - precisamos da fábula para misturar-nos a essa espécie de magia eterna que falta à nossa curta existência.*

O homem é um contador de histórias. Somos seres lúdicos e crédulos porque inventamos histórias e cremos igualmente nas histórias que contamos. A brincadeira de inventar mundos esteve desde os primórdios da civilização, ou antes dela, atada diretamente ao sentido épico e narrativo. Não vivíamos as histórias inventadas por nós, mas, uma vez inventadas por nós, as contávamos aos outros, tornando-nos parte e partícipes de um imaginário coletivo e comum. As histórias – mitos e lendas com seus rituais e cerimônias – funcionavam como combustível de reconhecimento de nossas práticas e costumes calcados em tradições e experiências. Os ouvintes que se dessem ao trabalho de completar em sua imaginação aquilo que lhes era transmitido em forma de fábula ou narrativas. O percurso do tempo, me parece, tornou-nos menos afeitos ao ato de narrar – que é necessariamente o de recuperar no passado algo que já está lá à espera de ser comunicado - e mais interessados na tarefa de viver o que antes era contado – dar ao instante presente um protagonismo outrora ocupado pelo esforço da lembrança. Nenhum problema nisso não fosse o fato de que romper com a narrativa é também romper com uma estrutura sedimentar e democrática de transferência de experiências. Ortega y Gasset diz que o gênero dramático é essencialmente visionário, que pressupõe o ao vivo, a audição e, sobretudo a visão, para que o ato de comunicar se estabeleça. Ora, mas a poesia épica também carrega essa qualidade se imaginarmos que o contador de histórias está diante de nós a narrar aquilo que conta. O presente do seu esforço é uma tarefa de trazer-nos o que já foi, de recontar a trajetória de um herói que já cumpriu com essa mesma trajetória, de dizer-nos o que foi apreendido a partir de experiências já perdidas na memória

de quem as viveu. E se o teatro em suas dramaturgias consagradas sempre fez uso desse recurso, por que será que separamos o épico do dramático, e na maioria das vezes para afirmar que o teatro é herdeiro dessa última forma? O teatro é tão dramático por que nos ocorre no instante em que acontece, mas é igualmente épico porque o que vemos e ouvimos é uma presentificação que remonta à qualidade do contador de histórias. Se o ator nos presentifica uma personagem é porque ela já existiu, ainda que tenhamos a nítida sensação de que tudo ali é original, imediato e preso ao momento do seu testemunho. A forma saudável do teatro, em complemento a Ortega y Gasset, é recuperar o sentido épico e narrativo que existe no fato dramático.

***“A questão se coloca porque, no âmbito do teatro, foi o progressivo isolamento do indivíduo de seu meio que possibilitou o fortalecimento e a subsequente predominância de um gênero de invejável poder dramático, mas significamente frágil, no que se refere à apreensão do mundo real. A predominância do melodrama, determinou o afastamento dos conteúdos narrativos antes fortemente presentes no teatro.”*** Luís Alberto de Abreu. Pág. 602.

- E isso porque o melodrama, como explica Abreu mais adiante, é fruto de um gênero dramático que privilegia o sentimento particular do indivíduo que não consegue sobrepor-se ao estado em que se encontra. O personagem melodramático é quase sempre uma vítima do destino e das circunstâncias que o levaram a ser o que ele é, incapaz de vencer as dificuldades impostas, a personagem melodramática sofre, ficando à disposição da sorte dos acontecimentos ou da intervenção da providência divina para livrá-la do mal que a faz padecer. Muito ao inverso do que ocorre com as personagens trágicas, também preenchidas de sentimentos, mas sentimentos que as fazem mergulhar no âmago profundo das raízes de suas individualidades, e, a partir disso, enfrentar o mundo que as jogou em determinada circunstância. A perda da narrativa no melodrama explica-se pela preferência desse tipo de expressão pelo aspecto emocional, ensimesmado, das personagens, o que privilegia todo foco de atenção numa construção essencialmente dramática e induz o ator a ser essa figura responsável por viver a emoção da personagem. Importante lembrar que, de início, no século XIX, o melodrama era uma linguagem inteiramente codificada, antirrealista, moldando as personagens em máscaras bastante precisas, o que determinava também uma dramaturgia povoada de *à partes* épicos e narrativos que funcionavam como válvulas de controle de avanço e retrocesso da trama. Com o passar do tempo, porém, esse aspecto lúdico e farsesco foi dando lugar ao gabinete realista, às personagens não mais mascaradas e sim bastante próximas do rosto do próprio ator que também deixou de narrar o que sentia em favor do alcance de uma verdade da emoção. As radionovelas, e depois a novela de televisão, sedimentaram o gosto popular por esse tipo de linguagem essencialmente sentimental e psicológica, onde ator e personagem

confundem-se e toda a comunicação se estabelece pelo intermédio da tela de um equipamento eletrônico.

***“IAGO - Se minha ação visível revelar o ato e a ideia íntimos de minha alma com uma demonstração exterior, não estará longe o dia em que usarei meu coração em minha manga, para que as gralhas possam bicá-lo. Não sou o que sou!”*** Otelo – Ato I, cena primeira. Shakespeare.

Em recente artigo publicado no jornal Folha de São Paulo, o chanceler de Portugal Augusto Santos Silva lança a seguinte pergunta: será que as redes sociais estão substituindo os intelectuais? Resumindo, o autor do artigo argumenta que o fenômeno das “fake news” aliado ao populismo direcionam a comunicação para um patamar massificador e de busca incessante da reação emocional dos interlocutores, desqualificando, assim, a capacidade do uso da razão e da diferença como estratégias do pensamento. Mais adiante, o autor, em suas próprias palavras, comenta que *‘no universo comunicacional atual, cada sujeito pode dizer e muitas vezes diz: “eu sei mais depressa o que se passa, eu próprio posso dizer aos outros o que se passa, eu comento com os outros o que se passa, verifico eu próprio o sentido do que me dizem, eu falo sobre o que se passa, eu faço acontecer o que se passa, através da internet, da Wikipedia, do Facebook, do Twitter, do WhatsApp e de tantas outras aplicações e plataformas que me vão permitindo constituir a minha tribo, os meus pares, os emissores-mediadores-receptores do meu quadro de conhecimento, informação e comunicação; portanto, ouçam-me; e, se não me ouvirem, eu procurarei quem me ouça, neste mesmo quadro, fora das elites sociais e fora das instituições políticas que teimam em ignorar-me, ou tratar-me como se ainda estivéssemos na era da comunicação de ponto a multiponto”...(...)’* Reconheço o assunto que aqui tratamos em vários parágrafos desse excelente artigo através da seguinte analogia: as redes sociais não estão substituindo os atores por gente dedicada ao testemunho emocional e moralista, por consequência? Essa batalha pela legitimidade dos direitos do grupo X e Y, da nova onda 'progressista' do chamado 'direito ou lugar de fala' (é preciso pertencer a determinado círculo de valores para poder referir-se a tudo o que diz respeito a ele), da aglutinação de grupos através das hashtags eivadas de protestos, enfim, não fez substituir, ou ao menos

questionar, a ideia do ator de ofício, aquele que não emitia grandes opiniões sobre si mesmo ou sobre o seu grupo identitário - porque é do princípio do ator anular-se para brincar de ser outra pessoa inventada -, por essa manada de lágrimas do indivíduo, de uma fatia de pessoas que implode a ideia da metáfora para inflar com os próprios pulmões rasgos íntimos que deveriam ser sanados em outra instância que não a do campo público, ou, então, direcionados à tribuna legislativa? Não vivemos na grande época da performance onde tudo é expressão do ator se vier 'de dentro' do âmago da necessidade de se expressar? A teledramaturgia, por sua vez, também não nutre especial inclinação para esse viés do relato pessoal, do close-up, do testemunho verídico, do fato quase documental em prejuízo da criação da imaginação? Os próprios atores não são coagidos a virarem biógrafos de si mesmos saindo por aí a contar quem são, porque sofrem, quando dão risada e se preferem este ou aquele hábito? Enfim, essa aparente 'democratização' das vozes não é um tiro no pé para a arte da expressão cujo símbolo maior é a máscara, o esconderijo de si mesmo, o silêncio necessário do anonimato, a ausência de tomadas de opinião em favor de algo um pouco maior do que nossas crises de gabinete? A forma saudável do teatro também pressupõe, como afirma Ortega, uma disposição de ambas as partes – do público e dos atores – à despersonalização, a um estado especialmente criado pela mentira materializada na sugestão da metáfora e produzida entre – e com a participação de – artistas e espectadores.

**Excertos de um diário particular.**

*Teatro é encantador pelo que ele propositalmente esconde. Mais encantador ainda do que aquilo que é revelado. É como um livro. Livros realistas demais que descrevem todo o cenário para que o leitor possa ver tudo o que o autor quer que ele veja são livros tediosos, insuportáveis. Livro bom é aquele que imprime palavras só para esconder um tanto enorme de outras palavras, não escritas, mas lidas pela imaginação e curiosidade do leitor. Kafka é um milhão de vezes melhor que Eça de Queirós, por exemplo. Teatro é uma maravilha porque o ator some dos olhos do espectador, ou aparece sem explicar por onde é que andou tão sumido. Não consigo compreender quem retira esse elemento essencial do teatro para torná-lo todo iluminado e visível, sem bastidores escuros. Mesmo quando a peça acaba e o público já está no hall do teatro preparando-se*

*para ir embora, acho um crime inafiançável o ator que aparece em seu traje à paisana entre os espectadores. Ou aquele espectador que espera o ator sair só para tirar a prova de que era ele mesmo quem estava debaixo dos refletores há pouco. Deveria haver um pacto de cordialidade entre público e ator: um pacto de distância, de pelo menos um respeito ao mistério que ainda se prolonga daquilo que acabou de ser testemunhado por todos. Teatro é mais próximo da magia que da tese acadêmica ou do rasgo personalista e sentimental, para esse último departamento existem os chatos. Para o primeiro, os loucos.*

*Nenhum bom personagem é 'complexo', como adoramos dizer. A gente diz que um personagem é 'complexo' como forma de refletir a nossa vaidade em tentar encarar o tal do personagem: 'vejam como eu sou corajoso para representar o tal do personagem! Não fosse eu bom o suficiente e nem chegaria perto de tamanha complexidade!'. Quando dizemos que um personagem é complexo nós estamos falando de nós mesmos, elogiando a nós mesmos, vendendo a nós mesmos para que o mundo nos veja e aplauda em nossa audácia de sermos corajosos o suficiente para enfrentarmos a complexidade de um personagem complexo. Nunca nada foi tão antipersonagem como essa coisa de vontade e contravontade que inventaram para resolver uma psicologia abstrata do personagem. Nenhum bom personagem é abstrato, tampouco psicológico, repare. Édipo Rei não tem psicologia alguma, tem é fogo nas canelas, isso sim. Freud veio na sequência e conseguiu inverter tudo. Todo bom personagem é de uma clareza e concretude translúcidas. O bom personagem é sempre difícil, mas não porque é complexo. O bom personagem é difícil porque o bom personagem é difícil de se escalar. É como uma montanha. Você diz que o Everest é uma montanha complexa? Aposto todas as minhas fichas que dizer que o Everest é uma montanha complexa é o primeiríssimo passo para desmoronar lá de cima, ou nem conseguir chegar ao ponto de desmoronar lá de cima ou lá do meio, tanto faz, porque dizer que o Everest é uma montanha complexa é o mesmo que nunca escalar o Everest. O mesmo com os bons personagens. Mas só com os bons personagens! Os péssimos personagens são ultracomplexos. Nascem complexos e fazemos deles ultra complexos. Como um morrinho qualquer! Há que se calcular, refletir, matutar, tergiversar sobre a razão, sentido e objetivo de um mundo tão vasto haver disposto ali, diante de nós, um morrinho daqueles, coisa inútil, sem função, completamente desnecessário, será? (haja interrogação e mergulho dentro de si mesmo!)... Aí há que se ter muita complexidade, vontade e contravontade, para fazer o raciocínio funcionar.*

**“(...) E qual a vantagem que tal boneco teria diante dos bailarinos vivos?”**

**- A vantagem? Antes de mais nada, uma negativa, meu caro amigo, ou seja, que ele nunca será um bailarino afetado. Pois a afetação aparece, como o senhor sabe, quando a alma (vis motrix) encontra-se em qualquer outro ponto que não seja o centro de gravidade do movimento. E o operador simplesmente não tem em seu poder nenhum outro ponto, utilizando o arame ou o cordão: assim todos os membros são, como deveriam ser, pesos mortos, meros pêndulos, e seguem simplesmente a lei da gravidade; um dom valioso, que se procura em vão na maior parte dos nossos bailarinos.”**

Kleist. Pgs 21-23.

- O acúmulo de psicologia, de emoção, de atributos sensíveis à alma, afastaria o dançarino daquilo que seria necessário para existir em toda a sua potencialidade expressiva. A existência de uma marionete com membros artificiais e de madeira oferece um exemplo de como respeitar uma regra básica que o nosso corpo esquece por conta dessa emergência da individualidade: a gravidade como lei. A alma é, ou deveria ser, o próprio movimento que respeitaria as condições naturais de exigência desse mesmo movimento. A máscara molda o ator, e nunca o inverso. Há uma hierarquia entre as duas instâncias: o corpo é anterior ao dançarino, a personagem é anterior ao ator. Uma coisa não pode ser a outra, nem misturar-se uma com outra. Conforme diz Diderot em seu famoso Paradoxo sobre o Comediante:

**“O ator está cansado e vós, tristes; é que ele se agitou sem nada sentir, e vós sentistes sem vos agitar. Se fosse de outro modo, a condição do comediante seria a mais desgraçada das condições; mas ele não é a personagem, ele a representa e a representa tão bem que vós a tomais como tal; a ilusão só existe para vós; ele sabe muito bem que ele não a é.”** Diderot pg 37.

- Ou como observa Yoshi Oida:

**“Um mestre zen uma vez comparou seres humanos a marionetes sustentados por fios. Nos momentos do nascimento e da morte os fios estão fortemente sustentados ou se rompem de maneira brusca. Quando as pessoas morrem, dizia ele, os fios se rompem e, com um som, a marionete tomba. É a mesma coisa para os atores quando estão em cena. São marionetes sustentadas e manipuladas pelos ‘fios’ da sua mente. Se o público vê os fios, a atuação não se torna interessante. Entretanto temos de manter o poder de concentração em todos os momentos, durante as ações e pausas, e isso nunca poderá ser visível. O público nunca deve ver nossa concentração.”** Yoshi Oida. Pg 43

**“Uma vez assisti no Japão a um ator interpretando uma senhora idosa cujo filho tinha sido morto por um samurai. Ela entrou em cena com o propósito de enfrentar o samurai e perguntar-lhe porque matara seu filho. O ator surgiu, avançou lentamente até a ponte que o leva ao palco e, nesse lento caminhar, toda a alma da velha senhora estava dentro dele, todos os sentimentos misturados que se agitavam no seu coração: a solidão, a cólera, o desejo de acabar com a própria vida. Foi uma interpretação extraordinária. Depois da**

**apresentação, fui falar com o ator em seu camarim para lhe perguntar como tinha se preparado. Pensei que talvez pudesse ter empregado o método de Stanislavski ou alguma coisa parecida, que estivesse relacionada com a memória afetiva. Respondeu-me que tinha elaborado seus pensamentos da seguinte maneira: ‘É uma senhora idosa, então devo caminhar a passos menores do que o normal. Aproximadamente sessenta por cento do comprimento normal, e devo parar no primeiro pinheiro depois de minha entrada. Enquanto caminho, não penso em outra coisa a não ser isso.’** Yoshi Oida. Pg 31.

O terreno-espaço a ser ocupado pelo ator está num período de tempo que precede a personagem, o que equivale a dizer que a personagem não é motivo de preocupação para o ator, ao menos se entendermos a personagem como a personificação de uma alma humana qualquer. Ao contrário, o ator está inteiramente entregue ao tempo do passado, daquilo que ainda não é, em ter de lidar com estruturas prévias à ideia da personagem, ou seja, a ação pura e simples. É o tempo, novamente, da narrativa épica, do retorno a um estado de coisas que necessita ser recuperado, refeito, para que o acontecimento dramático ganhe passagem. O filósofo Hegel, discutindo a natureza do poema épico em contraste com a obra dramática, diz que ambos, épico e dramático, têm como iniciativa convergir o olhar para uma ação individual, mas, “*não é menos certo que essa ação (no caso do épico) se desenrola num vasto terreno de uma realidade nacional de aspectos múltiplos e variados e que pode se decompor num grande número de episódios independentes*” (HEGEL. Pg.561). Ora, essa multiplicidade de eventos e temas próprios do conteúdo épico é também a agilidade necessária de que o intérprete deve desenvolver para agir diante da história que conta, ou seja, há antes de qualquer coisa uma realidade imediata de ações e atenções que forçosamente devem ser executadas pelo ator na excelência de sua capacidade. Já em se tratando do dramático destituído de seu complemento narrativo, o convite é feito ao contrário: a atenção exclusiva a um fato, a uma personagem, encaminha o ator a não enxergar o seu entorno, a entrincheirar-se na moldura íntima de si mesmo e a misturar-se à ideia de personagem. Lembremos mais uma vez do narrador shakespeariano, que é o próprio ator em ação, que primeiro conta o que vai acontecer para que alguma coisa possa, de fato, acontecer. Aliás, a arquitetura própria do teatro japonês com a sua ponte que leva as personagens à cena é um exemplo perfeito de que antes da personagem surgir o ator precisa levá-la até o local da encenação. Esse pequeno percurso não é apenas uma passagem ou um atalho, mas a chance concreta de que o ator tem à sua disposição para ocupar-se em agir, em mover-se, ao invés de sentir, povoar-se com abstrações de ordem psicológica que pertencem à leitura da personagem, tarefa a ser executada pela imaginação da audiência. Com o agravante de que, para Yoshi Oida, o ator deve também saber omitir suas artimanhas de agente épico para que a ilusão ganhe contornos.

***“(...) O homem se explica em Deus, mas por aquilo que representa em Deus a essência atual do homem; isto é, seu poder é uma parte do poder de Deus, ele é uma parte da natureza; é impossível que seu corpo não receba, dos corpos que lhe são externos, mudanças das quais ele não é a causa, que seu espírito não receba ideias que ele não formou. Ou seja, é impossível que ele não seja passivo, presa das paixões. Suas ações são resultantes necessárias das leis universais; nele, nada vem dele; ele é um escravo (...)*”**Léon Brunschvicg, sobre a filosofia de Spinoza. Pgs. 216-217.

- Através do mesmo princípio se dá o trabalho do ator. Ele é parte da personagem na medida em que a personagem configura-se como mundo tangível, atualizando em si uma

potência que preexiste enquanto ideia e essência. O ator nada cria, mas deixa-se ser afetado ao mesmo tempo em que afeta um terreno de intensidade existencial, não havendo necessidade de fazer maiores esforços para habitá-lo porque desde sempre o esteve habitando. Não cabe ao ator o exercício de 'ir' atrás da composição da personagem como se a personagem fosse o fim do percurso de uma busca, como se ela estivesse além, na perspectiva imaterial de um Deus a ser tocado um dia. A personagem é matéria que exerce força sobre o ator que é parte integrante do mesmo mundo. Tratando de outra maneira, pensar o ator como esse elemento especial que dá vida à personagem é torná-lo refém de uma relação de poder onde ele próprio será sempre a vítima (ainda que possa pensar o contrário), condicionado a uma espécie de imaginação piedosa que em nada é criativa, senão aprisionadora de um universo íntimo, sem maiores alcances aos outros corpos. Ao invés disso, o ator desenvolve para si uma constante passividade consciente, porque reconhece ser somente uma parte do universo ao qual não tem controle algum, senão agindo como canal de distribuição de intensidades desse mesmo universo em que habita e é habitado. Algo me diz que esta eterna pendenga entre ator-personagem tem íntima relação com uma concepção de vida para além da arte. Talvez na exata proporção do que entendemos por Deus e a sua possível verificável existência. Se considerarmos Deus como Senhor absoluto, criador de tudo, e gerador daquilo que somos, então, dar-se-á uma relação de causa e efeito onde o objeto somos nós, o sujeito, Deus. O mesmo princípio de pensamento ocorre naquele ator que se atira atrás da sua personagem como se ela existisse como fundamento palpável de sua investigação. Ao contrário, se Deus afigura-se como uma entidade absoluta de forças cujos vetores também nós atualizamos, então, em via oposta, morre a ideia de hierarquia entre criador e criatura, morrendo também a equação de causa e efeito. O sagrado é força criadora e criativa, agente e receptor das ações co-criadas em parceria com o universo. Para esse outro tipo de ator, a personagem não é matéria de análise, é, antes, um campo de experimentações presente na qualidade de existência, coisa compartilhada e verificável por todos e a qualquer instante. Para um tipo de concepção, o sacerdote e o evangelho são obrigatórios, enquanto para o outro, não há outro rito senão o próprio rito, sem qualquer hierarquia de poder.

Espinosa, em sua *Ética*, trata igualmente da estética, em especial recorte para aquela na qual o ator tem o seu campo de orientação. A personagem apresenta, assim, uma dualidade formativa: ela existe enquanto matéria palpável, coisa a ser enfrentada, falas a serem ditas, um corpo que advém dessa própria existência concreta imaginada e colocada à prova pelo autor e tantos outros atores que passaram pela mesma experiência – portanto, a personagem carrega uma diretriz épica, uma história já perdida no tempo que exige uma disposição narrativa por parte do intérprete. Por outro lado, a personagem não tem qualquer atributo de existência se a tomarmos como uma espécie de matéria

humana que acontece no instante em que ocorre o teatro. Essa é a tarefa do ator: existir e acontecer no espaço no instante em que o fenômeno teatral tem início, e não da personagem. Ator e personagem, no primeiro caso, não podem se misturar porque são duas coisas diferentes. Ator e personagem não podem se misturar no segundo caso porque ator e personagem não podem ser outra coisa senão uma só.

A questão agora é pensar em que medida o ator é dono do seu empreendimento poético, ou, ao contrário, é a consequência imediata de uma série de determinantes que pela distância dele próprio impedem-no de ser autor do que cria, colocando-no na condição de *vítima da cena*. O paradoxo aqui é claro: colocar-se no primeiro plano, ou seja, dar-se à intimidade de pertencer ao universo poético é acostumar-se a uma redoma individual que estabelece hierarquias falsas, principalmente no que se refere ao entendimento do que é a personagem. Encarar Hamlet como uma presença humana, admitir que Hamlet *existe* enquanto tal e não considerá-lo o que de fato ele mostra-se ser: algo verdadeiramente artificial, é misturar-se a superstições que afastam o ator da verdade artificial do teatro comprometendo a sua autonomia e criatividade. Ou seja, o aconchego da intimidade elenca um espaço falso entre intérprete e personagem que o ator tenta suprir no exercício de empréstimo de emoções que sejam suficientes para equalizar com as emoções da personagem, o que já é uma contradição, uma impossibilidade real, uma vez que é impossível 'viver' aquilo que não existe em semelhança à vida humana (o que não impede o ator de representar uma pedra, por exemplo, ou algo inanimado de qualquer outra espécie. O que quero dizer é que a personagem não existe previamente como impositora de um escopo de emoções a que o ator deve se aferrar acessando a sua intimidade. Se a pedra representada pelo ator for uma pedra capaz de despertar interesse à plateia é porque a pedra acessa contornos de humanidade, mas essa humanidade é fruto de um exercício de invenção e autonomia levados a cabo por ações e movimentos concretos por parte do ator, e não por intermédio de um exercício emotivo-sentimental em que ator e pedra chegaram a um denominador comum.) Ao passo que a verdadeira liberdade do ator na cena, quando ele é de fato o autor daquilo que cria, está na habitação de um *espaço interior* que em nada o separa da personagem, uma vez que a personagem está no entendimento das ferramentas poéticas que são o próprio ator em ação no instante em que ele existe diante do espectador. Aqui, não há

aconchego íntimo, mas disposição e fôlego interno para colocar em prática todas as dinâmicas concretas e artificiais que determinam a existência material (e não humana) da personagem. ‘Dar vida’ à personagem, portanto, não significa ‘viver’ a personagem, mas preencher de potência de vida os recursos expressivos e acumulados do próprio ator, antes dispostos em níveis menos substanciais, silenciados pela distância da evidência artificial da expressão. Curiosamente, o dramático ao propor intimidades, distancia o ator da personagem ao fazer dela um elemento de autoridade falaciosa: a necessidade de *ser, viver* o papel que representa imediatamente coloca o ator em um estado de inferioridade tal qual uma vítima – ou um funcionário de patente menor – da conjuntura poética em sua totalidade, atando-o como refém de algo que não é dele, mas externo a ele. Ao contrário, o épico, em sua disposição à interioridade, desocupa o ator da emoção da personagem, de enxergá-la como *um alguém* espelhado à sua semelhança, e o alça para cumprir com as diretrizes de um cenário amplo em que a ação funciona como combustível de reconhecimento dos horizontes todos. Resumindo, o épico lida com a compreensão racional de que o ator é uma parte inacabada, não a totalidade, e que tal compreensão – conjuntamente com a prática do ator nesse registro – concede autoria de autor-criador a quem dela participa. Em suma, a distância que há no dramático é aprisionadora porque trabalha com uma falsa ideia de liberdade e autonomia, enquanto a distância do épico é ferramenta de liberdade verdadeiramente intelectual, autonomia e autoria criativas.

**Excertos de um diário particular.**

*A cena abaixo trata de uma apresentação-despedida de um ator diante de sua plateia. Refere-se a não necessidade do interprete em se posicionar como representante de verdade alguma, em não tentar equiparar-se com a vida ao dar substância emotiva à personagem, mas, ao inverso, em nunca abandonar a sua condição de mentiroso, de artífice da farsa, produtor e fruto de artificialidades da poesia teatral. Nesse sentido, o ator assume-se muito mais como um Dom Quixote, um louco produtor de cenários impossíveis, do que um conhecedor da alma humana, das suas emoções e qualidades sentimentais. A cena está inclusa no final da última dramaturgia – O Convescote - em anexo no apêndice desse trabalho.*

Cena 31 – A oração de Timotio Bigolinus.

Timotio Bigolinus:

*Agora que nós todos fomos redondamente enganados,  
que tal se nos apresentássemos?*

*E sabendo que todos os senhores gastaram um tempo  
precioso explicando quem são,*

*Permitam a mim mentir um pouco mais fingindo um  
outro que jamais daria conta de ser inteiramente –*

*Seja em razão da sua grandiosidade inconsciente*

*Ou pela intrepidez de cavaleiro andante, coisa para lá  
de inconsequente.*

*Esse Um que sendo quem foi*

*Sou também eu*

*E todos os senhores juntos e ao mesmo tempo*

*Gente boa que jamais conseguiu fincar o pé no chão*

*Sua liberdade foi a sua real condenação:*

*“Jaz aqui o fidalgo forte*

*que a tal extremo levou*

*valentia que se reporte*

*que a morte não triunfou*

*da sua vida com sua morte.*”

*Do mundo inteiro fez pouco,*

*doido espantinho tampouco*

*levou em conta a conjuntura,*

*pois julgou ser sua ventura*

*morrer são e viver louco.”*

*Dom Quixote de la Mancha.*

*E que a partir desse instante, quando tudo acaba ou  
começa, tanto faz*

*Que os Deuses do mistério com sua graça nos protejam*

*Que cada um dos que aqui se encontram não faça nem  
menos nem mais do que o combinado*

*E, com a esperança de sempre,*

*Roguemos que o esforço despendido – fruto do trabalho  
do corpo e da alma*

*Receba em forma de aplausos a sua devida  
recompensa*

*Ou, então, que seja essa uma última aventura – que por  
si só já tenha valido a pena*

*Afinal, antes o risco de quem se balança no ar*

*pendurado por balões que a segurança da terra firme.*

*Se náufragos ou sobreviventes*

*Será o tempo com os seus ponteiros pacientes quem  
nos dirá*

*Que as cortinas se abram agora*

*Ou melhor*

*Que alguém*

*Pela última e derradeira vez*

*Entre por aquela bendita*

*Porta*

O olhar que se coloca à distância, que escolhe um ponto de vista onde há espaço acumulado entre quem é o sujeito da ação e o objeto alvo da investigação (o ator épico tem a curiosa capacidade de transitar entre esses dois extremos: é ele o observador e o observado, uma coisa e outra em instantes separados ou somados, ao mesmo tempo engendrando o dramático à inteligência analítica), é ele, enfim, dono de uma atitude relativizadora e dialética na medida em que atribui ao próprio ato de olhar uma desconfiança inata: o mundo – incluindo ele que faz parte do mundo – não está completo, acabado. Esta falha liga-se ao exercício do pensamento amplo, não particularizado, e convoca o intérprete a acionar uma qualidade de análise de atenção para tudo o que compõe esse mundo inóspito em que se é obrigado a habitar. O estado de consciência do ator épico é uma disposição concreta para responder a essa aflição concomitante de ter de se equilibrar em uma corda bamba ao mesmo tempo em que é necessário escolher os passos para avançar adiante. A emoção, ao contrário – matéria prima da engenharia produtora de ilusões dramáticas - é o produto de uma necessidade de adequação a pressupostos de ordem a compor um mundo aparentemente organizado em seu princípio e onde o sujeito da ação é convocado necessariamente a pertencer ao cenário que observa, e a ser ele um representante fiel desse mesmo mundo. Nesse caso, o dever de ação – a inevitabilidade do desequilíbrio épico - é afrouxado, ou ao menos internalizado pela urgência de assumir uma personalidade, a corda bamba sendo prontamente substituída pela segurança do solo firme em que a personagem reinará a despeito das crises que possam haver no que tange o universo das suas particulares emoções, havendo, portanto, mais sensação de plenitude e preenchimento íntimo do que quando estávamos na perspectiva do observador-épico (por princípio e necessidade alguém que convive com as lacunas, com o vazio de um mundo em formação). Há uma diferença aqui entre movimento e estagnação, entre percepção de uma certa artificialidade – o épico reconhece e pratica a ideia de contínua formação de algo inacabado, portanto não completamente orgânico e vivo, enquanto o dramático trabalha na manutenção de uma célula de identidade íntima, palpante em sua vida e enraizada no

perímetro do indivíduo. Imagino que, para o ator, a questão da artificialidade é de fundamental importância no que se refere não só a questão de como representar a personagem, mas, fundamentalmente, ao exercício da cena em sua totalidade. Espinosa, em seu tratado teológico-político, propõe uma revisão da bíblia ao iluminar o caráter literário do evangelho – e portanto artificioso e não verdadeiro – em contraste às mistificações e enganos que costumeiramente os fiéis incorrem ao acreditar nas personagens como se fossem reais, humanas. Para Espinosa, fugir da verdade e da consciência de que o homem é plenamente livre é tomar como verídico o que nasceu para ser uma fábula, uma criação poética que em nada pede concomitância com o real. A inteligência, em oposição à crença desmedida, seria a ferramenta para enxergar aquilo que de fato nos apresenta diante dos olhos, e não deixar-nos arrebatar por impulsos emotivos e sentimentais que não fazem outra coisa senão embaralhar as evidências e tomar uma coisa por outra. Ora, Espinosa presta um enorme serviço ao ator ao despojar Adão e Eva, por exemplo, das suas responsabilidades de correspondência humana, devolvendo-lhes para dentro de uma lenda poética de onde nunca poderiam ter saído. Ao evidenciar a artificialidade de uma história, Espinosa fala ao ator: não confunda Hamlet com um companheiro seu, da mesma constituição que a sua, com o mesmo manancial intelectual e humano que o de qualquer homem de carne e osso. Ele é, ao contrário, Hamlet de Shakespeare, o produto inventivo e artificioso de uma mente iluminada que escolheu farsear a vida ao invés de competir com ela. A personagem, para o ator, é o produto dos encontros de potência – *afetos positivos*, de acordo com Espinosa – que estão dispostos pelas próprias alavancas artificiais de um material ficcional (palavras, cenários, figurinos, encontros com outros atores e etc.), e nunca o resultado de estados emotivos e sentimentais que fariam do intérprete alguém mais preparado, e ensimesmado, para viver o que não existe para ser vivido. Hamlet é o que é, porque foi escrito de tal maneira e assim permanece e permanecerá vivo em sua competência poética, capaz de ser traduzido por inúmeras formas de leitura, sem dúvida, mas nunca vivo o suficiente para *ser* Hamlet, *um alguém* capaz de rivalizar com a constituição humana do ator que o representa.

***“(...) Ora, o que Espinosa dissera sobre a bíblia há de parecer ao calvinista avanço indevido da razão na esfera***

**do sagrado, na qual não possui competência alguma. Obviamente, Blijenberg não deixou de perceber a transformação que a carta de Espinosa impusera à célebre passagem do apóstolo Paulo da epístola dos romanos –‘estamos nas mãos de Deus como a argila nas mãos do oleiro’- quando afirmara que somente o conhecimento intelectual de Deus nos faz virtuosos e somente como sábios o servimos, enquanto o ignorante, tomado pelo temor de Deus, é consumido cegamente como o instrumento consumido nas mãos do artífice. Também não lhe escapou que, ironizando quem indagasse por que Deus não fez a esfera com as propriedades do círculo, Espinosa, sem uma única menção explícita ao profeta, tenha retirado consequências filosóficas das palavras do Deus de Isaías: ‘O que deveria fazer por minha vinha que não fiz?’ Em suma, seria impossível que Blijenberg não percebesse que, ao declarar a singularidade de Adão e que ao criá-lo Deus não criou o homem em geral, nem Pedro ou Paulo, Espinosa deixara implícita a indagação: como exigir que Deus fizesse pela essência de Adão mais do que havia a fazer?’ Marilena Chauí. Pg. 491**

Uma vez que a natureza do teatro implica na fabricação de algo que é montado diante da atenção dos espectadores para depois, e igualmente aos olhos da plateia, desmontar-se por completo - o tempo no papel de unidade determinante para que a experiência poética tenha começo, desenvolvimento e fim -, o ator, então, trabalha sempre na dinâmica de preencher algo que não está pronto, seja para conferir a substância dramática à personagem que representa, como também para dar conta da melhor maneira possível dos combinados estéticos que erguem a obra cênica, e todo esse esforço implica na formação de novos espaços a serem preenchidos, de novas lacunas determinadoras de novos movimentos. Em outras palavras, o épico é de tamanho maior que o dramático e o compreende dentro dos seus domínios de ação assim como um quarto de uma residência pertence ao perímetro da casa – não é possível pensar um quarto sem imaginar que ele está alocado em paredes mais amplas.

Podemos, a partir disso, discutir o sentido que há na palavra *liberdade* quando se trata do trabalho efetivo do artista na cena: o que vem primeiro, a criação dessa vida interna (e necessária, ou seja, o dramático), ou a disposição para o movimento épico de preenchimento e desequilíbrio entre o que há de

estabelecido e o impulso de ocupar espaços vagos? Em outras palavras, o ator é o comandante da cena, ou a cena o orienta a ser quem ele é ou finge ser? Há um estatuto superior ao ator, ou o ator, com a sua disposição íntima e solitária decide o que fazer mediante as escolhas que tem? Espinosa parece nos dar uma dica sobre o tema quando refuta o argumento teológico-cristão que faz misturar aquilo que é dado *por natureza* – e portanto imposto sem condições de questionamentos – e, por outro lado, o que é do departamento da *vontade*, aquilo que é da alçada da escolha do homem em termos da tomada de decisões de como agir, o que faz separar, portanto, o que é *necessidade* daquilo que seria a *liberdade* propriamente dita. Nas palavras de Marilena Chauí:

***“(...) Ora, o necessário é o determinado por sequências causais que instauram a obrigatoriedade do efeito tão logo a causa se exerça. De onde a tradição ter sempre afirmado que o que é por necessidade é o que é forçado a realizar-se de uma única maneira, pois a toda causa determinada necessária corresponde um só efeito determinado. Em contrapartida, a liberdade exige que o agente não seja forçado a realizar a ação e que sua vontade, ao escolher entre alternativas possíveis, produza efeitos múltiplos. Em suma, a liberdade é definida pela imagem da vontade incondicionada que escolhe livremente entre muitas ações possíveis, causando múltiplos efeitos.”*** Marilena Chauí. Pág. 496.

Espinosa condena essa maneira de pensar que instaura um Deus legislador impositor de camadas de necessidades feito leis absolutas que cabem aos homens obedecê-las. A ideia de castigo e recompensa (pecados e virtudes / paraíso e inferno) advém do descumprimento ou fidelidade às ordens de um Deus-patrão, inatingível aos comandados, superior em sua presença metafísica. Na verdade, para Espinosa, o conceito de livre-arbítrio cristão é segmentador e não corresponde a uma visão racional do que é a natureza ela própria, um conjunto de forças divinamente organizados que procede por um entendimento não dualista, mas uno e eterno. Ou seja, não existe algo como legitimar a liberdade como uma simples ferramenta de escolha entre fazer isso ou não fazer aquilo, mas a necessidade e a vontade são uma única coisa só

que conspiram para a manutenção da perfeição divina imanente à constituição do próprio homem. Para Espinosa, e ainda de acordo com Marilena Chauí:

***“(...) A liberdade não se encontra na distância entre alguém e si mesmo, distância que, usando a razão e a vontade, esse alguém procuraria preencher como algo que não é ele mesmo, isto é, como o objeto de uma escolha posto como um fim. Ao contrário, a liberdade é a firmeza intelectual conseguida pela mente humana por sua relação imediata com Deus, que lhe confere o poder para ser causa interna de suas ideias e de efeitos que, dependendo apenas da natureza da mente, não possuem causas externas que a constrangeriam. A liberdade é, assim, espontaneidade ou a proximidade máxima de si consigo, a identidade entre aquilo que alguém é e pode ou a identidade de si consigo na união imediata com Deus.”***  
Marilena Chauí. Pg. 497

- Ora, não é o mesmo o que acontece com o ator? A personagem não é uma causa externa, algo imposto pela legislação da superioridade do autor ou de uma narrativa prévia, tampouco o reflexo de um outro eu que imprime distância entre o ator e essa figura inventada (a invenção é inteligência de ação, de movimento, não de um estado de alma sentimental). Tudo é uma única e mesma coisa que faz parte de forças atuantes que imprimem ao intérprete a consciência de ação a partir de potencialidades disponíveis ao seu alcance. Não se trata de escolher como interpretar a personagem, de como empreender laboratórios íntimos para dar conta da formatação da personagem. A personagem é o próprio ator e ela só pode existir enquanto canal de aumento de uma expressividade que é a expressividade própria do ator em contado com a cena. O ator não é outra coisa senão isso: alguém com inteligência apurada que age por intermédio dessa liberdade que não separa necessidade da vontade, que nada particulariza, mas, ao inverso, alça expressão para longe, para o espaço. Vejamos que curioso: para se obter essa qualidade de representação é preciso voltar a si mesmo, compreender-se como potência imanente de um mundo hipoteticamente perfeito pela moldura da cena. Ou seja, é necessário interior para que haja inteligência, mas esse interior não é intimidade acumulada, mas pura ruptura de uma força exteriorizadora e exteriorizante. O épico é essa alavanca sempre acionada que a tudo faz unir, enquanto o dramático é um estágio de passagem, nunca de morada absoluta. Territorializar o dramático é empreender em misticismos emocionais em nada favoráveis ao exercício poético do teatro.

**“O ator olha para a vida como uma máquina fotográfica olha para a vida, e o que ele almeja é fazer uma imagem que rivalize com a fotografia. Ele nunca sequer sonha com sua arte sendo uma arte como, por exemplo, a música. Ele tenta reproduzir a natureza, raramente pensa em inventar com o auxílio da natureza, e nunca sonha em criar. Como eu disse, o melhor que ele faz quando quer capturar e oferecer a poesia de um beijo, o calor de uma luta, ou a calma da morte, é copiar servilmente, fotograficamente: ele beija, ele luta, ele deita e imita morrer. (...) Sentemos aqui conversando, o ator, o músico, o pintor e eu. Eu, que represento uma arte distinta de todas essas, permanecerei em silêncio. Ao sentarmo-nos aqui, a conversa se encaminha em direção à natureza. Estamos rodeados por belos e sinuosos montes e pelas árvores, enormes e altíssimas montanhas ao longe cobertas de neve e em torno a nós, inúmeros e delicados sons da natureza inspiradora – Vida! ‘Como é belo’, diz o pintor, ‘que bela a sensação de tudo isso!’. Ele sonha com a quase impossibilidade de converter em sua tela toda a riqueza terrena e espiritual que está ao seu redor, mesmo assim ele encara isso da maneira que os homens geralmente encaram, e que é a mais perigosa. O músico fita o chão. O fitar do ator é direcionado para dentro de si. Ele inconscientemente desfruta a sensação de si próprio, como se representasse o papel principal em uma cena realmente estupenda. Ele caminha através do espaço entre nós e a paisagem, cruzando em semicírculo, ele admira o magnífico panorama sem exagerá-lo, consciente apenas de si mesmo e de sua atitude.”** Gordon Craig. 215-216

- A crítica de Craig para com o ator é justamente, a meu ver, uma decorrência de uma insistência no atributo dramático de seu ofício, e um desprezo inconsciente pela responsabilidade épica de narrar o mundo ao invés de vivê-lo. O ensimesmamento apontado por Craig é resultado de uma ideia de que para criar é preciso viver intensamente a si próprio, ou então, a desistir de si próprio para que se possa viver a personagem. Os dois caminhos levam a uma mesma enrascada: a de tornar a arte do ator argumento para uma exposição pessoal, intimista e egocêntrica, que mais joga luz no indivíduo criador do que na obra criada. Há que se recuperar uma disposição épica para que se abandone em definitivo esse olhar intimista e o dirija para o alcance do horizonte. A atitude do pintor, no texto de Craig, é exemplar disso: a sua observação assombrada para a paisagem recebe de volta uma angústia tremenda em saber da impossibilidade de enquadrar toda a força da natureza numa superfície reduzida e pelo intermédio das cores das tintas. Essa dor produz distância, produz intervalo entre o movimento criador e a sua fonte de criatividade – a emoção sentimental abre espaço para o pensamento meditativo - o que necessariamente faz da obra final uma outra coisa que não a cópia daquela paisagem inaugural que originou o desejo de criá-la. A recuperação da disposição épica, a meu ver, recoloca o ator nesse trilho de entendimento do esforço como um trabalho inventivo e nunca próximo da natureza, ou da personagem. O ‘era uma vez’ do princípio épico já dá conta de fabular a vida, de haver processado a paisagem da existência por um filtro propulsor de metáforas que desenham outras linhas de contornos que não tentam rivalizar com a moldura daquilo que já conhecemos. O silêncio do músico que fita o chão e o assombro do pintor que olha o horizonte são ambos sintomas do fracasso anunciado em empreender qualquer atitude de

rivalidade para com a vida. E é só a partir dessa derrota, desse fracasso anunciado, que é possível agir em direção a criação de algo. Ao contrário, o ator ensimesmado em sua imersão particular, e por haver tapado os olhos para encontrar-se consigo mesmo, nutre-se de certezas, porque, evidentemente, há pouca discordância quando o protagonismo é feito e organizado por nós. A reverência e respeito a algo maior que são praticados pelo pintor e pelo músico são, na vez do ator, substituídos por aplausos autorreferentes e sentimentalismos.

#### **Excertos de um diário particular.**

*Penso que, no fundo, Gordon Craig estava certíssimo: o erro está em atribuir ao ator essa alcunha de artista. Não estamos e nunca estivemos nesse patamar. O máximo que fazemos é servir à arte, sem nenhuma falsa modéstia. Somos fazedores de coisas. A coisa artística está lá, é o resultado do que fazemos, mas não somos nós a arte que criamos. E se é verdade que se não houver quem faça coisas não há chance de haver arte, o contrário também é correto: se imaginarmos que os artistas somos nós, então nada fazemos, e o que sobra como saldo final é a pura essência de um nada sem substância nem forma. Há que se desenvolver uma qualidade de atravessamento, de interioridade sem recheios para que o ator sirva como canal condutor de algo que lhe chega como potência, devolvendo ao mundo uma energia poética que não é o resumo de uma identidade pessoal, íntima, mas, por dar-se por intermédio do indivíduo, carrega evidentemente uma assinatura. O inevitável e o contingente, aqui, não são pontos de partida, mas consequências.*

*Ser ator de teatro é fracassar tendo a consciência de que se fracassa. E é só isso que pode redimir o ator: a consciência de que sua única certeza é a de fracassar. Porque algo que precisa ser reiterado toda santa noite e diante de pessoas diferentes é um sinal bastante evidente de que não há jeito de conseguir perpetuar-se, que o fim iminente é não só um destino previsível como também desejável. E é por isso que o fracasso não é um diagnóstico de derrota, mas de vida. Morre-se para poder viver. A impossibilidade de habitar uma ideia que atravessa o tempo e immortaliza o seu autor, conferindo à presença física do corpo vivo o sentido maior de uma existência, é o que imprime ao instante, ao que acontece agora, nem antes nem depois, uma razão superior às vocações de eternidade. Vive-se mais plenamente na medida em que sabemos que estamos morrendo. Esse é o principal ganho moral e ético do ator: ele desconfia de verdades absolutas e infinitas, daquilo que é impossível tocar porque foi feito para não ser tocado. Ao mesmo tempo em que preserva para consigo um mistério grandioso, que é o mistério da própria vida:*

*por que insistimos em existir em um hiato tão breve de tempo? E sabendo que será breve, por que ainda assim insistimos em não abandoná-lo? Por que entramos em cena? Por que?*

*Como o vento.*

*Shakespeare é uma enorme árvore cujas palavras pairam penduradas em cada um de seus galhos. Nós, atores, somos o vento. Como se fôssemos o vento, percutimos as extremidades dessa enorme árvore, fazendo, então, uma enxurrada de verbos, adjetivos, substantivos, conjunções mil, interjeições infinitas, rimas e sentenças, enfim, vibrarem na mesma potência com que o vento, invisível, fere o cume dos eucaliptos em dias de ventania. Nós, atores, somos como o vento, invisíveis em sua forma habitual, sem identidade própria, escondidos por detrás da proteção da máscara. Se aparecemos, é para repetir a força do vento, para fazer a folhagem farfalhar, para dar passagem ao turbilhão de textos dessa frondosa e espetacular árvore shakespeariana...*

*Ser ou não ser, eis a questão.*

#### **4. Resultados - A tirania da intimidade.**

Há uma *tiranía da intimidade*<sup>4</sup> que frequenta o comportamento humano, uma atitude de defesa e manutenção da identidade particular que se manifesta no ato da expressão, talvez a urgência, seja ela consciente ou não, de tornar público aquilo que eu sou, como sou, e de fazer do outro testemunha das dores, prazeres e angústias que são exclusivamente qualidades minhas. No palco do mundo, os adeptos da tirania da intimidade são sempre os atores que exprimem a si mesmos sem se darem conta de que há um compromisso de entregarmo-nos ao ofício de representar papéis sociais, aqueles papéis que nos cabem no teatro maior da sociedade a que inexoravelmente pertencemos. Se somos todos personagens a desfilar em um palco, como já sentenciava Shakespeare, refuta-se a mera sugestão de que é da qualidade constitutiva do ser humano agir de acordo com alguma convenção prévia, ou, então, atualizar comportamentos que correspondam aos trajes e vestimentas a nós impostos. E tudo isso porque os atos de se disfarçar e de mascarar-se são verbos inimigos de alguma verdade inerente ao caráter, ao invisível do sujeito íntimo onde emana uma transparência incorruptível. Eu sou esse quem sou, um personagem só, o eu-mesmo que jamais admitiria entregar-se ao fingimento, essa leviana ação que faria abandonar a minha verdade, as minhas convicções iluminadas pelos refletores da integridade. Porém, as máscaras não são uma escolha nossa, tampouco um empecilho à consolidação do caráter que carregamos, são, ao contrário, um direito de civilidade e ingresso possível na convivência com o outro. Porque representar é abrir espaço entre quem eu sou, ou imagino quem seja, e quem o outro mostra-se ser. E esse vazio, ou intervalo que é gerado pelo encontro, é o terreno da ética comunitária e política. A tirania da intimidade nega as aparências, aquilo que todos vemos, porque é tangível aos olhos alheios, e investe no abismo interior do *eu-comigo-mesmo*, numa vereda abstrata em busca de um sentido de verdade invisível, preenchedor de uma ideia formadora da individualidade. A corrida desenfreada por erguer esse monumento ensimesmado é o que faz transbordar os espaços vazios dos possíveis encontros em monólogos intermináveis, em falatórios rarefeitos ao

---

<sup>4</sup> O termo é cunhado por Richard Sennett em seu estudo sobre 'O Declínio do Homem Público'.

silêncio, que é, também, outra característica premente e fundamental inscrita na atitude de representar, quando encontramos uma maneira de nos posicionar porque reagimos à escuta do outro, ao que o outro nos oferece como leitura do mundo que partilhamos. A tirania da intimidade é filha de uma métrica moderna e empreendedora que promete o sucesso através dos valores próprios e inerentes ao indivíduo, que calcula o mérito como atributo do esforço solitário, da perseverança consigo mesmo, e deposita aí, no tapa-olhos do sujeito, o rumo da emancipação. Mas, ainda assim, não escapamos da sentença de um olhar externo que nos qualifica igualmente como atores a representar determinada máscara social. A falta de leitura de que há um entorno a moldar as nossas ações não afasta a resposta que temos para essas mesmas ações. O mais distraído dos atores ainda é um ator a representar um papel, e saber-se mascarado não anula do enredo aquele outro ator que se imagina apartado da trama porque pensa estar acima dela. E o saldo dessa investida pragmática ao íntimo do si-mesmo é, quase sempre, um vazio, mas não aquele vazio do intervalo que se estabelece pela vontade conjunta de dialogar, mas um hiato aberto pela visão refletida ao espelho de quem percebe a imponderabilidade de ser alguém na insistência em não enxergar que há um teatro armado para além do que somos, anterior a quem somos, e herdeiro das forças por nós exercidas em determinado tempo de atuação.

**PEER GYNT:**

*És pó. Em latim: pulvis es. Encher o bucho é arte de viver que te ensinam a pontapés. Um pouquinho de cebola..., não é muito, reconheço! Mas tenho imaginação e vou em frente, não esmoreço! Na hora de morrer, espero poder ainda, como árvore abatida e depois da batalha finda, escrever num derradeiro esforço penoso, um epitáfio a mim mesmo, um epitáfio elogioso: Aqui jaz Peer Gynt, rapagão alegre, alerta e grande fã do amor, morreu pranteado pelas feras deste bosque como seu grande imperador. Imperador, seu velho louco, sempre às voltas com a fantasia sem freio... Pois hoje você não passa de uma cebola descascada pelo meio: e eu vou te descascar bem direitinho, meu amigo, não deixo nada sem terminar, para isso conte comigo. Uma pele primeiro arrancada: como está feia! E agora esta folha murcha e amarela com cheiro de Peer Gynt: é o descobridor da América? É uma coroa? Qual! É a mesma farsa idiota que prossegue, arranquemos logo esta folha e o diabo que a carregue. Esta camada é curta e robusta, é o Peer que procura o ignoto e proclama a meio mundo que com nada mesmo se assusta. Agora é a vez do profeta, sensual e carnudo... mas de longe já se percebe o seu truque e o pé de cabra do chifrudo.*

***Esta folha retorcida e de reflexo purpurino é o Crezo que vive entoando a riqueza de um hino...; e essa outra, doente e de manchas pretas, só pode ser o pobre diabo do Peer Gynt que passa sem perceber do negócio rendoso dos escravos para a missa, o pastor, adotando sem embaraço a cerimônia séria, de novo a se benzer... A cebola vai ficando cada vez menor! Ah imagem da vida do homem neste mundo, quando mais te cavo e em ti me aprofundo, mais descubro que você não tem fundo. Pronto! Acabou-se de uma vez! Foram-se embora as folhinhas, cada vez mais miúdas, cada vez mais mesquinhas... A natureza é doida varrida. De que serve meditar sobre a vida? Quem anda olhando só para o firmamento bate com o nariz no solo duro de cimento. Em vez de buscar nas estrelas mistérios e uma explicação, anda de quatro velho Gynt, com a cara colada no chão (...)*** Peer Gynt. Ibsen. Tradução: Leo Gilson Ribeiro.

- É possível notar aqui como Peer Gynt, personagem já do período moderno do teatro e filho do início da era da psicologia, advoga para si o sentido máximo da existência. É um olhar para dentro de quem se é, exercício de escarafunchar o que se sente, métrica de convergência dos arredores para a intimidade do sujeito individual.

A tirania da intimidade é um desejo de expor-me ao primeiro contato com o interlocutor que representa o meio social, resumindo nessa atitude de imposição íntima a razão máxima de um encontro possível. A tirania da intimidade é também o império do sentimento, da urgência de precisar sentir e de mostrar que eu sinto, de abandono absoluto de qualquer ideia de recato em favor da transparência, o que legitimaria uma dada impressão de caráter verdadeiro, valor altamente requisitado num mundo que imaginamos convocar-nos o tempo todo a revelar quem somos e o que sentimos. Acolho o termo *tirania* porque a chance de haver um diálogo amparado em pilares democráticos é suprimida pelo ímpeto de destaque de um dos lados para fazer valer uma voz que já está confabulada e pronta para ser expressa. O que mantém viva a relação entre quem tem a palavra e o interlocutor, nesse caso, é antes uma atitude de poder do que a de troca igualitária de ideias e sensações. Se essa tirania da intimidade é um fenômeno eminentemente moderno ou contemporâneo, ou, ainda, marca inscrita desde sempre na essência própria do comportamento do homem talvez como ferramenta de constituição da individualidade - vez ou outra eclodindo de maneira mais evidente -, aqui prefiro deixar em aberto tal investigação para lembrar que há também uma segunda maneira de pensar e agir que concorre com a primeira, e cuja regra geral é o afastamento de determinada condição que a tudo preenche de sentimento

particular e de satisfação do eu, justamente desse eu-autor que se propõe a pensar e a agir no instante específico da expressão. Portanto, um procedimento oposto àquele descrito acima, algo que poderíamos batizar de *sociologia da distância*, e que compreende a práxis bastante concreta de produção de pensamentos no tempo e no espaço da convivência humana. Se a tirania da intimidade é mais afeita ao invisível dos sentimentos autoproclamados, afinal, o que é estritamente meu permanece sendo meu ainda que o resultado do esforço consolide-se em alguma matéria expressiva de acesso ao outro, o que chamamos de sociologia da distância evoca o princípio consciente e racional de se produzir algo com o intuito de que o outro aja igualmente como *co-autor* daquilo que lhe é oferecido como discurso inicial. E, sobretudo, a certeza de que a ausência de completude íntima desse eu-autor é também atributo manifesto na sua própria produção, que ganha sentido e valor na ocasião específica da fruição com o outro e não anteriormente, no desejo enclausurado de um único alguém preenchido de certezas e aflições íntimas. Se imaginarmos um movimento de transição entre a tirania da intimidade e a sociologia da distância, procederemos pela substituição do uso da primeira pessoa do tempo verbal, daquele que se posiciona como centro, começo e fim do discurso, para assumir a voz distanciada da terceira pessoa do singular. Um olhar-se de longe que prefere a ação do verbo ao culto do adjetivo íntimo. O surgimento de um narrador que narra o mundo e a si próprio nesse mesmo mundo, agindo de forma a descortinar uma paisagem que aí já está – talvez antes invisível por descuido nosso -, ao invés de torná-la produto único e exclusivo daquilo que é estritamente moldado pela forja do sentimento particular, coisa hipoteticamente original e autônoma. É essa atitude de aparente desinteresse pessoal que permite que o espectador não só enxergue a referida paisagem como também dela se torne copartícipe, aproximando-o daquilo que de início foi pensado sem os contornos essencialmente pessoais do seu autor primeiro e original. A sociologia da distância, em certa medida, democratiza a autoria daquilo que produz, já que os espaços vazios de intimidade são todos eles preenchidos num exercício constante e ininterrupto no instante em que a obra existe no tempo e no espaço.

***“O preço que pagamos pela psicologização total da realidade social é muito alto: a perda da***

**"civilidade", que se exprime na capacidade criativa que todos os indivíduos possuem, sua condição de homo ludens, a qual precisa da distância para poder realizar-se. Em sociedades com uma intensa vida pública, como acontecia na sociedade do Antigo Regime, o teatro e a rua mostram diversas semelhanças. Atuar, jogar e agir exigem a existência de convenções, de artifícios e de teatralidade. São sociedades que valorizam a distância, a impessoalidade, a aparência, a civilidade, a urbanidade, a polidez, a máscara, a teatralidade, o jogo, a ação, a imaginação e a duplicidade, ao invés da autenticidade, da intimidade, da sinceridade, da transparência, da unicidade, da demonstração da personalidade e da efusão do sentimento característico das sociedades cuja vida pública foi erodida. A teatralidade e a intimidade se opõem. Apenas sociedades com uma forte vida pública podem valorizar o jogo, a imaginação, a ação e a teatralidade. A procura de autenticidade psicológica torna os indivíduos "inartísticos". A sociedade "íntima" rouba aos homens sua espontaneidade, sua faculdade de agir, enquanto começo de algo novo, sua vontade de ultrapassar limites, e interrompe processos automáticos, de inaugurar e de experimentar. Essa capacidade política do ser humano precisa da distância, da diferença e da pluralidade, que a psicologização da sociedade anula." Francisco Ortega. Por uma Ética e Política da Amizade.**

Há um olhar estrutural para se compreender o procedimento inscrito naquilo que chamamos de *sociologia da distância*. A arte, como ferramenta de construção material de discursos é, por princípio, uma fabricante efetiva de distâncias. O escritor que escreve um livro determina uma independência do objeto-livro já desde as primeiras tentativas de dar razão de existência ao fruto do seu esforço criativo. Da mesma maneira, há uma distância entre a página que escrevo e eu que a escrevo no instante em que a escrevo. Ainda que seja um diário íntimo, o conteúdo da escrita só se fará presente na medida em que a escrita se distanciar de mim para ganhar o mundo, nesse caso a tela de computador ou a folha de papel, e não mais pertencerá ao universo das ideias que são exclusivamente minhas porque estão dentro de mim. E se o intuito é o de tornar público aquilo que foi por mim escrito, então a distância entre o autor e as páginas se potencializa, conferindo ao sabor de uma audiência a

compreensão e preenchimento daquilo que originalmente não conseguia romper as fronteiras da minha intimidade. Não haveria como imaginar um escritor que estivesse atado à sua criação, que a acompanhasse sem permitir que o leitor usufruísse dela a despeito de sua vontade e prazer. Escrever, portanto, é distanciar-se de si mesmo, é deixar de ser quem se é para olhar-se de uma perspectiva estranha ao olhar de quem há muito já se conhece, ou imagina se conhecer. O mesmo poderíamos dizer do pintor de quadros que no ato de pintar suas telas já se despede da sua obra, condenando-a a um destino sem interferências pessoais ou íntimas. É um fazer para o mundo, um legado que caberá aos outros dar sequência ao sentido de valor e que, no máximo, o artista pôde imaginar e imprimir no instante em que combinava a mistura de tintas. O mérito de Leonardo da Vinci não é o de ter desenhado a sua Mona Lisa, mas o de ter aberto a possibilidade de leitura de tantas Mona Lisas quantos os espectadores puderem traduzir a partir da sua obra. E havendo milhares de espectadores, haverá também milhares de Mona Lisas, todas elas resultado de um trabalho coletivo entre artista e espectador. Quem produz distâncias, então, também deve produzir mistérios, espaços vagos, estradas ainda não pavimentadas, destinos incertos. A incompletude interna de seu autor é prerrogativa necessária para a experimentação, para o risco de trilhar e alcançar destinos não considerados pela certeza de quem está satisfeito com aquilo que guarda dentro de si. Produzir distâncias é também deixar-se perder, esperando encontrar alguém que lhe possa ensinar o caminho de volta para casa. O escultor, por sua vez, confere à pedra de mármore ou à madeira a função de habitar um tempo e um espaço próprios, impossíveis de serem comungados pelo seu autor, ambos – artista e obra – apartando-se mutuamente um do outro para que aquilo que for criado possa continuar a carregar um atributo de existência e contemplação. A ação de produzir algo, determinada pela necessidade de se produzir algo, abre uma fissura entre o autor da obra e a própria obra, como se o espaço de satisfação pessoal e íntima estivesse reservado somente a esse vácuo invisível que existe no instante da produção da referida obra. Uma vez concluído o trabalho, o resultado do esforço é um material, um objeto palpável de testemunho de uma individualidade, mas ele próprio, a coisa fabricada – por existir no tempo e no espaço – já é também um espelho de consciência para o artista que a produziu,

devolvendo ao seu criador uma imagem que já não é mais a dele, mas uma imagem em potencial de todos os outros, espectadores ou contempladores, que fruirão da respectiva obra. De maneira resumida, a sociologia e a práxis da distância contidas no exercício da obra artística condenam o artista a anular-se enquanto promovedor de discursos particulares para alcançar um sentido ético e político que está contemplado no ofício da comunicação. Comunicar-se, enfim, pressupõe um deixar-se de ser quem se é para poder efetivamente agir de modo a fazer valer um vetor de alcance ao outro que está do outro lado da página, do outro lado do quadro, ou da obra de arte qualquer que seja.

Mas, e quando obra e artista confundem-se, ou melhor, quando a criação depende de seu criador no espaço-tempo exato em que ela - e ele - ocorrem simultaneamente? Que distância possível haveria no trabalho de um ator que sobe ao palco para interpretar a sua personagem? Se evocarmos o símbolo primordial do ofício do artista dos palcos, veremos que é a máscara o elemento concreto que melhor traduz e representa a presença da personagem. Um objeto físico e material que tem como função anular e esconder o rosto particular e pessoal do ator para endereçar à plateia uma qualidade de expressão concentrada na potência da metáfora. O ator não é a personagem, mas sim o veículo de comunicação de uma voz especialmente forjada pela ficção. A expressão, ao contrário, é um dever do ofício em si, que atravessa sim o ator, mas naquilo que prefiro chamar de terreno da interioridade, espaço que existe como consciência dilatada daquilo que é necessário ser feito naquele exato instante para dar passagem à obra, ou torná-la mais clara no momento em que ela acontece. Não se trata de uma opção radical a uma ideia de racionalismo absoluto, como se o exercício do artista fosse algo próximo à lógica científica. A interioridade também é sinônimo de intuição, o que pressupõe altas doses de sensibilidade, portanto uma atitude não necessariamente calculada previamente, mas, diferente da intimidade sentimental, a opção por dar valor à interioridade é, sobretudo, um desejo manifesto de se evitar buscar recursos no eu misterioso e abstrato do indivíduo atuante. Acredito que os atores, aqueles de fato compreendem a função da máscara, da existência palpável da personagem como uma função épica, são

antes flanadores do que mergulhadores. Não escavacam a alma, mas dedilham a superfície de si mesmos como dançarinos no espaço.

A ausência da máscara como elemento de linguagem não elimina a natureza do trabalho do artista. Não é preciso estar mascarado para sentir-se portador de uma máscara. O esforço do ator é o de emprestar o seu instrumental físico e emocional para a dilatação de uma nova presença, e, desse modo, alcançar a consistência necessária para dar forma à personagem. Ainda que seja um objeto invisível, a máscara é a certeza de que o ator não age sozinho na direção de produzir familiaridades ou intimidades. O ator é, por princípio, um fabricante nato de distâncias, tudo o que se encerra na esfera da intimidade lhe é nocivo, a si mesmo e ao seu ofício. Com o dançarino, o mesmo exemplo ocorre de modo igualmente evidente. É preciso organizar um outro corpo que não o corpo cotidiano para que a partitura da dança possa ter algum efeito. Por mais cotidiana que seja a proposta de aparição do corpo do dançarino no espaço de atuação, ainda assim será um cotidiano especialmente forjado para ser testemunhado como linguagem corporal. Transportar uma figura humana diretamente da rua para o palco, mesmo que ela apresente a essência de movimentos que nos pareçam interessantes à primeira vista, pouco ou quase nenhuma força expressiva essa mesma figura dará conta de imprimir quando alvo das atenções de uma plateia. Há sempre um modelo ideal inspirado pela força da natureza - e do qual o artista é responsável por cifrar -, que nada se assemelha à cópia simples e pura daquilo que vemos nas esquinas de nossas ruas. E esse modelo ideal é justamente o trabalho que é preciso fazer para separar-se de si mesmo, distanciar-se daquilo que eu sou, para encontrar as afinações específicas de uma manifestação para além das intimidades que me são conhecidas. Talvez o músico melhor represente o exemplo daquilo que desejo elucidar quando o assunto é compreender a expressão artística no instante em que ela ocorre, e com isso a relação que necessariamente se estabelece de distância entre artista e obra. Tomemos o caso do *violinista*. O intérprete do violino tem a vantagem de ter em suas mãos um objeto concreto, distante dele mesmo, e do qual ele impreterivelmente deve acessar com o seu corpo para que as notas musicais ocorram a partir do movimento despendido por esse mesmo corpo. Portanto, há de início uma relação objetiva e imediata

de espaços que ocupam territórios diversos: músico e instrumento são polaridades tangíveis, e das quais o artista deve não apenas ter consciência mas, principalmente, habilidade para proceder uma conexão de diálogo e aproximação. Diferente do dançarino e do ator – imaginando que o objeto-máscara para esse último lhe seja desnecessário em determinada linguagem –, o músico depende de algo que está fora de si mesmo – o instrumento – para que seu discurso tenha direito de procedência. E o diálogo possível de aproximação que citamos acima será menos o de um exercício de explicitação de uma intimidade ocupada pela psicologia do músico do que uma prática de respeito a determinada métrica já existente nas engrenagens próprias do violino. Não quero dizer com isso que o músico não empreste a si mesmo, e o seu repertório de sentimentos particulares, àquilo que consegue expressar enquanto toca seu instrumento, mas o inverso disso, ou seja, que toda a possível qualidade de expressão sentimental resultante da operação do violino é determinada pelo próprio violino que exige, enquanto objeto material, um distanciamento consciente do artista que o faça saber onde colocar os dedos das mãos e em qual momento ferir as cordas com o arco da mão oposta. E caso esse mecanismo, por já ter sido tantas vezes experimentado, se traduza numa qualidade de aparente leveza e naturalidade que nos sugira a ideia de que há mais intuição do que pensamento consciente, é antes porque o pensamento tornou-se intuição, e não há nisso nenhum prejuízo para o exercício racional da operação. Não é o artista quem faz o instrumento, é o instrumento que revela o artista, e tanto melhor será o violinista quanto ele souber da sua profunda *dependência-criativa* ao instrumento que tem em suas mãos. É como se pensássemos que a liberdade expressiva do músico está diretamente ligada ao quanto o instrumento consegue induzi-lo a certo grau de enclausuramento, assim como a máscara faz com o ator ao interromper seu fluxo natural de expressão no instante em que elimina o rosto do intérprete. E esse produto final de expressão já não pode mais ser uma voz particular, mas um canal de potência que envolve a todos os ouvintes. O resultado de toda essa operação é algo como uma integração distanciada entre violino e músico, como se ambos os corpos fossem um só, como se o violino fosse uma extensão do corpo do violinista e uma parte constituinte da biologia do músico. Há, portanto, uma aproximação, ou, antes, uma junção de polaridades, que só

é conquistada porque se respeita fundamentalmente o espaço entre uma coisa e outra. A máscara só é potente quando é respeitado o vão que existe entre objeto e rosto do ator. Ainda que esse intervalo seja pouco visível para quem observa o ator de longe, é ele que determina a *dependência-poética* do artista para com o seu objeto de trabalho. Um violino de excelente qualidade pode ser inútil nas mãos de um violinista medíocre, mas o inverso também é verdadeiro: um violino de constituição duvidosa de pouco serve às habilidades do bom músico. A equação que sugerimos é justamente essa: se ambas as partes devem se equivaler em potencialidades expressivas, é porque o músico de qualidade tem consciência de que é o instrumento que o guia, e não o inverso. Mas, importante deixar claro, a opção que escolho como eixo da pesquisa é privilegiar a função épica que está por trás da indumentária concreta da personagem. O percurso é o de compreender o que a personagem faz com o ator – ou de como a personagem surge como força narrativa dentro da obra –, e não as estratégias de conquista do ator até chegar à personagem. Minha tese, mais uma vez, é a de reforçar que a personagem não é uma abstração, que as palavras de um texto dramático são sim matéria determinante para condicionar um intérprete a determinadas atitudes interiores que darão força e sentido à expressividade.

#### **Excertos de um diário particular.**

*Deveriam dar importância às personagens, não aos atores. Mas o grande acontecimento do século é o reinado dos atores sobre as personagens. O hall do teatro é mais importante do que o palco. Quando as luzes se apagam é que elas se acendem de fato! Um depoimento de um ator é disputado a tapa, ainda que não haja nada o que dizer, ainda que o ator seja o exemplar do que há de mais sentimentalóide e tapado nesse mundo de lágrimas e verbos vazios. Ainda que o ator advogue o contrário - há sempre um discurso emocionado de entrega à personagem - as personagens são, de fato, acessórios, quando muito um atributo de exponenciação do charme do ator. A boa personagem, nesses dias, é aquela que não recusa o que o ator já tem, que não o contraria em seu jeito bastante pessoal de ser ator. Ela, a personagem, é que é moldada ao ator, e não o inverso. É quase uma etiqueta de grife, um terninho chique cortado e costurado na medida*

*do modelo. Esse discurso tão em voga de 'entrega à personagem' é a mais pura balela sentimental para justificar o protagonismo do ator. Estratégia para jogar atenção nessa grande alma que se propôs a 'mergulhar no abismo da poesia'. Quase um exercício de autoemulação para que a plateia renda-se em admiração a quem se permitiu sofrer por coisa alguma. As palmas são para o ator, nunca para o seu ofício, quase sempre ele capenga de força poética. O ator deveria ser essa entidade flutuante de identidade misteriosa, invisível. Deveria evaporar da atenção alheia e concentrar em aparições programadas. Mas aí já seria demais. Seria pedir que todo um império do ego e da vaidade desmoronasse feito castelo de cartas ao vento.*

Se há uma qualidade estrutural inerente ao ofício de se produzir algo para além de nós mesmos, ou distanciado daquilo de que somos no instante em que nos reconhecemos como pessoas capazes de expressar algo, a arte também reserva um recorte temático em que o sentido de distância passa a fazer parte de uma linguagem de estilo escolhida pelo autor. Ou, por via inversa, um olhar de intimidade para o mundo que conhecemos, inaugurando um estilo outro. O teor daquilo que é produzido, portanto, carrega fronteiras bastante precisas em que o seu autor escolhe apadrinhar-se do mundo criado, ou, então, descrevê-lo de longe, estabelecendo um contrato semelhante com o fruidor da obra: misturá-lo ao mundo sugerido, ou, por via inversa, convidá-lo a desfrutar de uma perspectiva distanciada daquilo que lhe corre diante dos olhos. O que delimita uma fronteira da outra, em minha maneira de pensar, é a tentativa ou não de copiar aquilo que conhecemos como sendo o mundo tangível. Uma escala de composição em que um dos extremos seria marcado pela reprodução fiel do homem e da natureza da qual faz parte, enquanto o lado oposto estaria reservado às distorções conscientes de um recorte nada equivalente ao natural das coisas vistas e vividas. Tomemos novamente o exemplo da Mona Lisa de Leonardo da Vinci, agora em paralelo com a Guernica de Picasso. A primeira obra é um retrato que nos incentiva à intimidade do olhar para a figura exposta, uma mulher bastante possível e crível de pertencer ao mesmo mundo ao qual pertencemos, ainda que saibamos tratar-se de um objeto de arte, de uma pintura composta pela mistura de tintas. A combinação das artificialidades

dispostas pelo artista somem em função do talento deste mesmo artista em provocar-nos a sensação de que o retrato respira, de que aquela mulher do quadro é fruto de um conhecimento de que partilhamos porque vemos as mesmas coisas e somos oriundos do mesmo tempo e espaço. Enfim, a obra provoca e produz intimidades, e isso é um estilo de linguagem que pertence ao desejo do artista de construir algo para além de si mesmo. Uma distância, a própria obra destacada de seu autor, sucedida por um movimento de aproximação gerador de intimidades a cargo do estilo do qual o pintor lança mão para assinar seu trabalho. Já Picasso, por sua vez, não só produz como principalmente evoca artificialidades na composição de sua pintura. O essencial não está no movimento de retratar os horrores da guerra ou torná-la viva diante de nós, mas de narrá-la através de um viés pessoal. O artista interpõe-se propositalmente entre a vida e a obra e convida-nos a enxergar uma parte bastante condensada de um mundo criado especificamente para aquele dado instante. O estilo de linguagem, nesse caso, está justamente em revelar tais mecanismos artificiais de redução do mundo – o bombardeio nazista a uma aldeia espanhola – e fazer uso das molduras da tela como fronteiras concretas e palpáveis dessa voz que em nada procura dissimular a arte enquanto mecanismo produtor de artificialidades. Se a sensação ilusória da Mona Lisa vaza para além da tela, como se a paisagem em que aquela mulher se destaca pudesse prosseguir para além dos limites do quadro, Picasso confessa ao fruidor de sua obra que aquilo que está impresso em cores e tintas é tão somente um produto fictício, sem qualquer compromisso em dissimular as estratégias de ação do próprio artista em favor da sensação do registro justo daquilo que é possível comprovar com os olhos fora do âmbito da criação poética. Em que pese essas duas maneiras de enxergar o mundo – uma quase literal em sua imitação e a outra condensada como metáfora -, é preciso afirmar que Picasso, ao escolher afastar-se de uma proposta realista de mistura das cores e formas, em nada perde do compromisso de comunicação que inevitavelmente deve existir entre artista e fruidor. A desistência proposital em retratar o mundo e afastar o espectador de seu conforto natural de reconhecimento desse mesmo mundo o coloca numa posição de agente crítico (e também lúdico), de alguém que é convocado a trabalhar para compreender as linhas narrativas impressas na obra, ao invés de deixar-se levar pelo prazer

de sentir-se inserido nela. Chegamos, portanto, a alguns apontamentos importantes: aquilo que batizamos de *sociologia da distância* pressupõe o uso de uma atitude épica contrária ao teor dramático das obras que escolhem o vetor da intimidade, da aproximação entre fruidor e obra. O dramático é sustentado pelo sentimento, por tudo o que nos identifica como semelhantes e que faz reconhecer comportamentos que partilhamos. O dramático, portanto, responde a requisitos de equidistância com a escala do real, e exige um certo rigor na equação de causa e efeito que é responsável por uma narrativa linear, sem grandes solavancos ou interrupções, determinando uma aproximação das forças e vetores que nos acompanham na trama diária da vida. É preciso, portanto, respeitar uma certa proporcionalidade, não exagerar nem para mais nem para menos, e recuperar a ideia de mimesis que o próprio Aristóteles evoca para consubstanciar a função da arte. A arte deve, essencialmente, para o filósofo grego, agir em benefício da natureza, não deturpá-la, mas emendá-la a partir dos pequenos desacertos e desvios que o curso da vida apresenta. E, para tal, é preciso coordenar a ordem no discurso, temperar a fúria do artista para inseri-la no que é compatível ao tamanho do olhar do espectador. Já o épico, ao contrário, permite-se interromper o fluxo do tempo e do espaço, opera por avanços e retrocessos aleatórios ou na medida em que o narrador sente necessidade de assim o fazer. É um outro mundo criado pelas artimanhas do faz de conta, da imaginação e do apelo ao impossível, àquilo que fora do campo da arte jamais poderia ser comprovado pela régua da verossimilhança. Além disso, há a produção de um microcosmo artificial, uma totalidade especialmente moldada para caber dentro das fronteiras erigidas pelo artista e que não corresponde à necessidade de provar a imediata relação entre o que é criado e aquilo que é real, verificável enquanto verdade. O que aparece, então, é a potencialidade do exercício criativo de produzir uma outra qualidade de sinceridade compartilhada e que passa a frequentar um outro tempo-espaço impossível de ser imitado ou copiado, e que igualmente se encerra dentro dessas mesmas fronteiras timbradas pelo artista. Se o artista não tem a pretensão de imitar o mundo tal qual o conhecemos através de nossas capacidades sensíveis, ele o recria fundando novos eixos de leitura que são inteligidos através do estilo de linguagem que lhe é marca pessoal, e que pressupõe espaços vazios rarefeitos à certeza de uma paisagem já completa

de antemão, concedendo ao espectador a tarefa de imaginar – e completar – as pistas sugeridas pelo autor. Outra característica importante refere-se a um certo desinteresse pelo aspecto moralizante que frequenta sistematicamente o campo do dramático. O sentimento é purificador, já a tarefa de narrar é um exercício do pensamento, uma atitude ética e crítica que se preocupa em apresentar um certo contexto de mundo sem a preocupação de emendá-lo. Ou, melhor dizendo, sem conferir à obra a obrigação de conduzir o espectador a determinada atitude por força da sua estrutura, que já se apresenta, por princípio, vazada e incompleta aos apelos íntimos e dramáticos. Ainda que seja verdade que o gênero trágico proceda pela catarse, pela identificação emocional do espectador com o herói que sofre as consequências de sua própria soberba e desmedida, tal fato acontece porque o trágico contempla tanto o épico quanto o dramático, e, sem dúvida, os instantes de comoção só ocorrem porque o que entra em pauta é a proximidade afetiva entre espectador e personagem, adicionando ao juízo crítico e lúdico uma camada de assombro sentimental. Os dois canais, o do sentimento e o do pensamento, soerguem-se em conjunto para conferir ainda mais peso ao testemunho poético da tragédia grega. Agora, anular o apelo à catarse, se a pensarmos como elo fundamental de fomentação do sentimento coletivo, e decidirmos iluminar a função épica do pensamento, da imaginação e da possível liberdade que há em cada um de imaginar o que lhe vier ao espírito, adentramos outro terreno, talvez um campo de poesia que não carrega grandes preocupações com as questões didáticas e morais. Há aqui, portanto, um desinteresse em emendar o mundo, algo que envereda para uma atitude de desencanto, de uma fina melancolia aliada à ironia de constatar que a função da obra de arte é antes explicitar os absurdos da vida que consertá-la, e que é do princípio da existência patinar sobre os mesmos problemas, as mesmas crises, e sem que, com isso, tenhamos encontrado saídas plausíveis para facilitar o que nos impede de evoluir. O microcosmos forjado pelo artista que não tem medo de promover distâncias, erigir fronteiras artificiais, deturpar as escalas de tempo e espaço e afastar-se da obrigação moralista e didática, é também um sistema, além de épico-narrativo e rarefeito ao sentimentalismo dramático, altamente repetitivo e circular, algo parecido como uma *ladainha* que inaugura e respeita uma

determinada cadência de melodia. Essa métrica é o estilo próprio e inconfundível do artista.

**Excertos de um diário particular.**

*Tudo é um mecanismo. A vida é um mecanismo de perfeição intermitente. O que significa dizer que há um equilíbrio de engrenagens que supera o interesse particular em dar um sentido àquilo que somos porque desejamos ser quem somos. Não há força moral ou ética que se sobreponha à ideia de que tudo faz parte de um sistema de movimento e funcionamento constantes. O argumento lógico está em reconhecer que é a força de potência das coisas que existem a responsável por instaurar um fluxo de vida. Tudo para além disso são conjecturas abstratas da imaginação que se distancia da verdade dos fatos. Sendo o teatro um microcosmo da vida, o procedimento é o mesmo. O ator consciente não é aquele que mergulha dentro de si para de lá recuperar uma composição de personagem. Essa afetação íntima em nada conspira para adequar-se ao movimento do mundo forjado e propositalmente artificial que é o terreno da poesia - e, sendo um artifício, pressupõe uma estrutura de mecanismo que já preexiste para dar-se ao movimento. O ator consciente é aquele que se deixa atar voluntariamente ao mecanismo ao qual sabe pertencer: o texto, o cenário, o figurino, a iluminação e sonoplastia, o contato com os outros atores, tudo isso, enfim, são peças formadoras dessa grande engrenagem concreta e de potência expressiva. A personagem em sua instância subjetiva não existe. Ela é mundo palpável, tangível, assim como o ator também o é. E nesse contato há distâncias que se formam, espaços ativadores de um lugar ENTRE ambas as partes. Um hiato de interioridade misteriosa e de acionamento de mecanismos fundamentais à potência da poesia e da vida. Afirmar contrariamente a isso é um equívoco semelhante àquele em que o homem crê-se dono do seu destino, ou, ainda, que imagina que tudo o que há ou haverá de ser respeita a uma lógica que compete a ele, ao homem, a razão ou finalidade primordial. O teatro é esse sistema que encaixota o ator, o restringe em sua liberdade, armazena e amplia sua verve expressiva justamente porque faz canalizar sua voz ao invés de fingir uma falsa liberdade. Liberdade essa que não só é falsa no teatro como também na vida.*

Há atualmente uma supervalorização do ator em detrimento da personagem, ao menos daquilo que um dia se chamou de personagem. A explicação para isso, suponho, é fruto de uma tendência moderna de constante reforço à ideia de que a personagem necessita ser decifrada pelo ator, já que ela, a personagem, seria cada vez mais similar à natureza do ator, ambos portadores de matéria humana. Um convívio tão íntimo só poderia gerar um embaralhamento do que é a forma saudável que compete ao ator preencher, e, conseqüentemente, ao quase certo desaparecimento da personagem em prol do destaque supremo da figura do ator. A máscara que escondia o rosto do ator nas tragédias gregas, a indumentária que cobria o corpo do ator, tudo o que é externo e elemento moldável de uma expressão não internalizada foi, aos poucos, aderindo à pele do intérprete. O próprio melodrama – gênero teatral do século XIX -, inteiramente codificado e artificioso na composição caricatural das personagens no palco francês, hoje é suporte para uma linguagem quase que exclusivamente realista levada a cabo pela televisão, e que enxerga no temperamento do ator o suficiente para encaixá-lo à personagem. O perigo de tal assertiva, que se ressentida da importância dada ao artifício como linguagem poética, é afirmar que a presença da máscara desde sempre estabeleceu a distância necessária entre intérprete e personagem, prevalecendo assim aquilo que advogo como forma saudável da relação ator-personagem unicamente ao fazer alusão aos hábitos de uma época perdida no tempo, o que não é exatamente verídico. O fato de haver ‘distância’, inclusive, pode significar o contrário, um argumento para que seja ele, o ator, a aparecer como protagonista diante da atividade cênica; afinal, se a mistura emocional com a personagem favoreceria um atalho para o sentimentalismo particularizado do ator, por que a ‘separação-distanciada’ da personagem não poderia desembocar na mesma encruzilhada, uma vez que a alforria com o objeto ficcional também tem poder de vazão a uma exposição exclusiva daquilo que o intérprete é e sente? Não raro, nos mesmos melodramas televisivos, o ator, ao se reportar ao seu ofício, responde em primeira pessoa pelas agruras que a sua personagem sofre, ou seja, há uma distância tão apartada do artificialismo (ou uma ‘humanização’ tão forçosamente sublinhada daquilo que deveria ser ficção) que quem assume a voz do discurso é só o ator, que sente, ri, sofre, se emociona com o seu repertório íntimo de expressão. O que insisto em pontuar

é que o teatro ao apartar-se do épico em prol do essencialmente dramático (encurtar as distâncias e, portanto, favorecer o contato íntimo) perde essa função narrativa que age como válvula propulsora da fábula e investe toda a sua atenção na constituição das personagens. A ação, elemento mais importante na engenharia da tragédia para Aristóteles, é substituída pela análise interior dos sentimentos e motivações das personagens, concedendo, por tabela, ao ator um protagonismo desmedido. O assunto é mais do campo da ontologia do ator do que de alguma linha temporária de evolução das técnicas de interpretação/representação dramática. Já no período dos tragediógrafos e comediógrafos gregos a questão sobre o empréstimo da identidade do intérprete e sua mistura emocional com a figura estampada na máscara surgia como tema a respeito do ofício do artista – o ator deve ‘sumir’ de forma a ‘encarnar’ a personagem ou, então, reforçar sua presença e, assim, correr o risco de sobressair-se sobre o objeto representado? A máscara, assim, não é garantia de pureza alguma, como se depositássemos nela – ou através da ausência dela - a razão de nossa decadência, ou excelência, em termos expressivos.

***“No entanto, ao passo que as aspirações do ator trágico são fortemente ‘stanislavskianas’, o ator cômico grego nunca se esquece, nem permite que se esqueçam que ele não é o sujeito, mas o demonstrador. Enquanto gênero, a Comédia Antiga grega está repleta de cenas em que tanto o personagem quanto o ator são simultaneamente desnudados diante do olhar do espectador: o coro e os atores podem intermitentemente sair de seus papéis dramáticos e, com isso, expor ao olhar do público seus eus da vida real. Assim, para o comediante, ser um ator significa não se permitir transformar-se completamente, no palco, no personagem que ele está retratando. Como diria Brecht, ‘ele não é Lear, Harpagon, Schweik. Ele os mostra... ele apresenta seu modo de se comportar com o melhor de sua capacidade e conhecimento dos homens; contudo, nunca tenta se persuadir (e, com isso os outros) de que isso corresponde a uma transformação completa,’... (...) No entanto, a ‘morte’ do eu do ator não deve ser tomada como equivalente de seu abandono completo à ilusão e à insanidade. O ator grego pode estar sob a égide de Dionísio, deus da loucura ritualizada, mas ele está também consciente da necessidade de nunca se perder de vista no palco, deixar que seu papel o faça desaparecer (...)”*** Richards-Lada Ismene. Págs. 469-471

- Henry Bergson em seu importante estudo sobre o riso e a capacidade humana de produzir o cômico diz que, diferentemente do drama, a comédia pertence ao terreno da inteligência, da agilidade em se produzir e evidenciar artificialismos que não combinam com a organicidade natural da vida. Enquanto o drama – e o trágico – associam-se ao sentimento, ao coração ao invés do cérebro, o ator cômico aciona em seu corpo, na periferia da alma íntima, o suporte de sua expressão. O personagem da comédia é sempre um distraído, seus vícios não atingem a profundidade do espírito, o que evita o sofrimento como resposta a essa falha a ele inata. Assim, o Doente Imaginário de Molière não desconfia de sua hipocondria, e é só por isso que ele pode continuar a praticar o vício moral que lhe pertence, o que é diametralmente oposto ao que ocorre com Édipo Rei, uma personagem que mergulha até a raiz da sua constituição individual para buscar a verdade sobre si mesmo. O que quero dizer é que o resgate do tema épico-narrativo como linguagem e também como uma ferramenta de ação do ator – em contraponto aos estudos de psicologia dramática – tem a ver com um certo descompromisso com a seriedade daquilo que a personagem representa. Sendo uma construção fictícia proposta por um autor, a personagem não precisaria de cuidados excessivos no intuito de absorver aquilo que ela transmite em termos de material humano, afinal, essa filtragem caberia à plateia e não ao intérprete. Tratando a personagem como uma coisa inventada – e não humana (sendo a personagem cômica ou mesmo dramática) – o ator estaria colocando-se no mesmo universo da brincadeira lúdica e descompromissada – e da agilidade de pensamento que ela exige – cara ao gênero da comédia. Em outras palavras, a consciência épico-narrativa que advogo, essa espécie de disposição para produzir a ilusão sem se misturar a ela (talvez a palavra ilusão seja censurada por Brecht) deixaria o ator confortável, ou ao menos livre, da responsabilidade de dar a Hamlet toda a sua carga de complexidade emocional. O complexo seria substituído pelo divertido, pelo desafio de dar contornos a um bufão introspectivo sem desejar com isso eliminar a profundidade de seus pensamentos. Assim, o campo épico-narrativo estaria mais próximo da qualidade de inteligência e de racionalidade exigidas pela comédia.

O que é preciso ressaltar é o fato de que a máscara é um emblema poderosíssimo da convenção do teatro, do artificialismo que é suporte de uma determinada qualidade de expressão que opta de imediato pela distância da vida em função do seu alcance metafórico. Se a presença da máscara não impede ou garante um estado ‘seguro’ da atividade expressiva - evitando a psicologização íntima e particular da personagem -, ela é sim um indício de que o assunto e interesse do teatro, bem como sua prática no campo do épico-narrativo, está em outro patamar, diferente da correspondência imediata com as escalas cotidianas, incluindo aí uma natural identidade entre ator e

personagem. Não há realismo possível na máscara, ela é, por natureza, antinatural, mágica. Assim, o fato de observarmos a ausência desse elemento de concretude simbólica e a predominância quase que total do rosto do ator unicamente embelezado com uma camada de maquiagem, também soa como pista importante dessa paulatina dessacralização do rito cênico em favor do protagonismo do sentimento íntimo do intérprete, de sua assinatura pessoal, ou seja, da opção por tratar o teatro como evento essencialmente dramático que busca ferramentas e estratégias de convívio próximo entre ator e personagem, como se esse último fosse suporte para a existência do primeiro. Postulo a necessidade de retornarmos à consciência do épico no que se refere à teoria dos gêneros, excluindo aí o que o termo possa vir a significar quando passa a existir como proposta de linguagem dentro do teatro, como acontece com Brecht, por exemplo. O épico, em Brecht, está mais inclinado a uma estrutura de linguagem cênica que opera pelo desmonte da ilusão dramática na intenção de viabilizar o espectador como um agente crítico do espetáculo, enquanto o épico como gênero do discurso não é só um instrumento de ação para determinados fins, mas uma filosofia impregnada na ideia da comunicação, e que não exclui de forma alguma a intenção de iludir (cativar pela emoção sensível) o ouvinte/espectador, afinal, me parece sensato admitir que o contador de histórias desejasse contaminar a imaginação de seus interlocutores ao invés de desmascarar sua narrativa sob a ordem de torná-la objeto de análise crítica da audiência. O épico, assim, conta com o dramático quando compreendemos o dramático não apenas como um movimento fabricante de realidades bem acabadas, mas, também, como uma engrenagem realizadora de ilusões; e essa palavra, ou melhor, verbo: iludir, carrega aquela sensação de que temos quando assistimos um mágico encaminhar o seu truque: primeiro ele nos apresenta o material de seu número, primeiro vemos a caixa vazada em que a assistente será colocada, para depois observá-la, já alocada dentro do objeto, ser serrada ao meio pela ação espetacular do mágico. Esse instante de demonstração do engano que virá a seguir é da qualidade do épico, que parece determinar as condições necessárias para que a ilusão ocorra. É da qualidade do épico concentrar esse tempo pregresso em que tudo já está preparado para o que virá a seguir, garantindo que o que será apresentado – o tempero dramático da ação em curso - já está sob o domínio do contador de histórias.

Em outras palavras, a estrutura do teatro nunca é somente dramática – a moldura da boca de cena com a cortina do palco fechada antes do espetáculo começar já é informação suficiente de que há um truque sendo gestado e preparado – ou já o foi, cabendo aos espectadores acompanharem a ação efetiva de uma ilusão dramática sob efeito da maquinaria épica. E mesmo quando o conteúdo da cena é essencialmente dramático – o teatro de conjuntura realista/naturalista -, ele impreterivelmente carrega na sua constituição interna uma consciência e disposição da qualidade épica sem que a linguagem corrobore para uma explicitação dos ingredientes que fazem do épico um fenômeno visível – Brecht, por exemplo, interrompe a cena com números musicais para produzir uma fissura proposital no andamento linear da narrativa, obrigando o ator a desviar a personagem do seu fluxo da ação diante da audiência para cumprir com esse recurso dramatúrgico. Nesse sentido, penso eu, o épico-narrativo é elemento de formação do ator, ainda que esse mesmo ator esteja entregue em determinado momento à dramatização que implique a anulação da voz do intérprete em favor da personagem. Ainda que inteiramente personagem, o ator é sempre o ator que está na dinâmica de fingir ser inteiramente aquela figura a quem representa. Mesmo que o mágico esteja contagiado pelo furor da animação ocasionada pelo seu número em movimento, ele conhece as artimanhas do mecanismo que faz acionar e evitar que a sua assistente seja, de fato, serrada ao meio – enquanto a plateia guarda em seu íntimo a certeza de que está sendo ludibriada, caso contrário agiria em defesa da moça, ou correria para fora do teatro em flagrante sinal de repúdio à violência. A questão principal é a de que o ator alimentado pela consciência épica está no exercício de uma função, que é a de contar algo a alguém, e mesmo sendo ele inteiramente dramático na conjuntura que o faz aparentar estar vivendo o que conta, ainda assim o ato de narrar estará presente na obrigação que existe em não deixar que ele se misture ao conteúdo narrado de maneira a construir um paralelo de proximidade entre ator e personagem. Conforme afirma Anatol Rosenfeld:

***“O narrador, muito mais que se exprimir a si mesmo (o que naturalmente não é excluído) quer comunicar alguma coisa a outros que, provavelmente, estão sentados em torno dele e lhe pedem que lhes conte um ‘caso’. Como não exprime o próprio estado de alma, mas***

***narra histórias que acontecem a outrem, falará com certa serenidade e descreverá objetivamente as circunstâncias objetivas. A história foi assim. Ela já aconteceu – a voz é do pretérito – e aconteceu a outrem; o pronome é ‘ele’ (João, Maria) e em geral não ‘eu’. Isso cria certa distância entre o narrador e o mundo narrado. Mesmo quando o narrador usa o pronome ‘eu’ para narrar uma história que aparentemente aconteceu a ele mesmo, apresenta-se já afastado dos eventos contados, mercê do pretérito. Isso lhe permite tomar uma atitude distanciada e objetiva, contrária à do poeta lírico.”*** Anatol Rosenfeld. Págs. 24-25.

- A serenidade e objetividade do ator, mesmo que de posse da personagem dramática, é ingrediente fundamental de sua prática, é a consciência racional e fria das artimanhas do truque sendo armado no instante em que ele acontece. Evidentemente que a atitude de frieza e tranquilidade são dissimuladas com os contornos exigidos pelo dramático, pela evocação de uma emoção que não é verdadeira senão construída – o mágico deve fingir desespero, a sua assistente deve dramatizar sensações de dor no instante em que é serrada viva, tudo isso potencializa o drama, mas não é essencialmente ou totalmente dramático, já que a consciência e a disposição épicas funcionam como coordenadoras dos movimentos previamente ensaiados e construídos. Outro exemplo é o episódio da conquista de Ricardo III perante Lady Ane. O aspirante à coroa narra à plateia o plano de ter em seu poder afetivo a viúva cujo marido ele próprio havia há pouco assassinado, e a cena tem seu início logo após esse entreato épico. O que se vê a seguir é um capítulo melodramático recheado de emoção latente de ambos os lados, mas perfeitamente coordenado pela consciência fria e dissimulada de Ricardo III. Nesse caso, a personagem é o símbolo perfeito da junção entre épico e dramático: o drama se desenrola na sua fluidez produtora de realidades bem urdidadas e acabadas, mas vez ou outra entrecortada pela sagacidade intelectual do futuro rei. Em termos práticos, a serenidade e a tranquilidade estão no plano de obediência às ordens do diretor, ao combinado com os atores, ao acordo feito com a encenação do espetáculo, e a evidente verborragia sentimental não é a emoção ela mesma, mas um volume propositalmente aumentado de uma expressão testada anteriormente. A emoção do ator – e também a de Ricardo III por tabela – é ver cumprida a sua estratégia de reprodução de um bailado ensaiado, nunca a emoção daquela que é sugerida pelos contornos sentimentais da personagem. A dissimulação de Ricardo III serve como ícone desse entendimento, mas mesmo em cenas em que a emoção prova ser verdadeira, o ator nunca é quem corresponde às lágrimas vividas, apenas é o narrador-dramático de tal ação.

***“A máscara, desde as suas mais remotas aparições, é a representação de um vulto divino, humano ou animalesco, heroico, terrificante ou cômico que um indivíduo pode impor ao próprio vulto, cancelando-o e assumindo suas características. Esta operação de transformação exterior, mas também interior, tem um conteúdo mágico e por isso coloca-se originalmente no âmbito religioso, mesmo que as razões que determinam esta transformação possam ser muito variadas. A máscara, considerada como objeto em si, parece dotada de uma valença mágica e religiosa, porque é o instrumento que torna possível a metamorfose de um indivíduo fazendo-o diverso de si e conferindo-lhe outros poderes. A máscara encerra a força necessária para produzir a metamorfose: é, sim, um objeto, mas um objeto carregado de uma energia secreta e obscura. Com o passar dos séculos, a máscara terminará por ser gradativamente privada desta sua carga mágica e tornar-se-á meio de ficção profana, de puro e simples camuflamento. O indivíduo então, efetivamente, se esconderá atrás da máscara. Mas, em princípio, a máscara não esconde: transforma.”*** Giovanni Caldoni. Pág. 35.

Sendo concreta e material, uma máscara a ser vestida, ao ator restava a tarefa de saber vesti-la. E isso, de forma alguma, é tarefa simples. Dar movimento a um objeto inanimado, proferir discursos através de um adereço, manejar indumentárias pelo espaço, a todas essas atividades prosaicas cabia ao intérprete a importantíssima responsabilidade de saber apresentar, operar os fios da marionete, enfim, narrar aquilo que aos olhos da plateia ganhava sentido humano, é recuperar o elemento mágico e totêmico perdido quando o teatro decide aos poucos privilegiar as questões humanas em detrimento de sua origem religiosa, caminhando em direção ao dramático. A narrativa, o épico, refaz o percurso de conexão ao que havia de sagrado e religioso na atividade teatral. Desocupar-se das camadas emotivas e sentimentais da personagem e, por consequência, esvaziar-se de conteúdos abstratos, dá ao ator a urgência de ter de cumprir ações tangíveis. A materialidade dessas funções é canal direto a um esvaziamento interno, e é só por haver um espaço vazio – ou por criá-lo a cada instante – que o intérprete pode acessar um outro grau de comunicação mais elevado e próximo do que chamo de religioso e mágico. Apenas endereçar a palavra para a audiência não é garantia alguma de sucesso nesse empreendimento, mas, penso, a estrutura própria da narrativa, incluindo aí o apoio de todas as linguagens que competem ao fenômeno teatral,

é, por ela mesma, capaz de refazer um elo rompido e essencial de comunhão, o que pavimentaria um terreno de alternativa ao ator há muito perdido nessa confusão íntima de mistura da sua identidade com a personagem, ou de abandono absoluto da personagem. De certa maneira, o que afirmo é que a forma épica pouco oferece margem à transmissão de sentimentos e fatos particularizados, indo além de uma ideia a ser comunicada pelo ator à plateia. O épico, ao acessar a imaginação do espectador – e ao fazer do ator o agente desse exercício –, torna o teatro um evento coletivo de reafirmação dessa força ancestral da aldeia, o que era precisamente a sua função primeira e inicial: a reunião de seres entusiasmados para festejar e experimentar na pele a presença de um deus. Minha resistência ao percurso cada vez mais dramático do teatro está nesse progressivo afastamento do ritual mágico, que é ele próprio um mecanismo prévio e operado concretamente pelas ferramentas disponíveis.

***“(...) Imagem e reflexo da natureza em seus impulsos mais fortes, até mesmo símbolo desta e simultaneamente pregoeiro de sua sabedoria e arte – músico, poeta, dançarino, visionário, em uma só pessoa. Dionísio, o efetivo herói cênico e ponto central da visão, não está, segundo esse conhecimento e segundo a tradição, verdadeiramente presente, a princípio, no período mais antigo da tragédia, mas é apenas representado como estando presente: quer dizer, originalmente a tragédia é só coro e não drama. Mais tarde se faz a tentativa de mostrar o deus como real e de apresentar em cena, como visível aos olhos de cada um, a figura da visão junto com a moldura transfiguradora: com isso começa o drama no sentido mais estrito. Agora o coro ditirâmico recebe a incumbência de excitar o ânimo dos ouvintes até o grau dionisíaco, para que eles, quando o herói trágico aparecer no palco, não vejam algum informe homem mascarado, porém uma figura como que nascida da visão extasiada deles próprios.” Nietzsche. Pg. 62.***

- Para Nietzsche a origem da tragédia é musical, e musical naquilo que a música comporta de dionisíaco, experiência sensível, tátil, rarefeita à mera inteligência de ideias. O coro, enquanto portador da música vai, aos poucos, perdendo força em favor das personagens individualizadas e dramáticas. Apolo substitui Dionísio. A ideia e todo o seu cabedal de significações suplanta a experiência mística e ritualística dos primórdios do teatro. A música é também um elemento épico na medida em que o som cantado ou meramente melodioso narra e sugere um determinado acontecimento. Perder a música para o diálogo é, então, um abandono paulatino da narrativa épica para o sentimento particularizado – e não mais coletivo – da composição específica do indivíduo-personagem. Nietzsche reforça um argumento importante, o de que o drama esforça-se por mostrar o que antes era meramente sugerido, ou resumido pelas

linhas concentradas da máscara. Ao desejo de esclarecer, revelar, do drama, contrapõe-se o mistério constitutivo da linguagem épica que prefere sugerir, ou, ainda melhor, fazer aparecer apenas uma parcela daquilo que narra, deixando ao escuro a outra gama de composições, o que deverá ser completado pela imaginação da audiência. Reparem como essa mudança de conceitos também implica numa outra disposição do ator, que cada vez mais, pela influência do dramático, deseja aparecer, mostrar-se, dar-se ao escrutínio completo da plateia, em contraposição ao ator épico, que é convidado a apenas cumprir uma função – vestir uma indumentária, uma máscara, e dar conta de apresentá-la – e depois retirar-se de cena para deixar que o espectador também trabalhe. A recuperação de uma qualidade ritualística do teatro também está nisso: retornar a uma função bastante concreta que é canal de comunhão coletiva: eu, como ator, tenho a função de narrar alguma coisa, enquanto você, espectador, deve continuar esse processo que não foi plenamente satisfeito, apenas sugerido, pelo intérprete. No que compete a Brecht e ao seu tão comentado efeito do distanciamento no qual o ator estabelece uma margem de distância com a personagem, penso que a engrenagem desse funcionamento proposta pelo dramaturgo e teatrólogo alemão objetiva um fim essencialmente racional e científico, evitando a empatia da plateia com a personagem e convocando-a ao exercício da crítica. Estou de acordo com o princípio dessa defesa e, talvez, buscando um outro resultado final. Penso que a empatia da plateia é justa quando supera uma afinidade com a personagem e alcança outro grau diferente do prazer intelectual de pensar sobre aquilo que se vê no palco. Uma empatia que supere o mero aspecto emocional de sentir o que a personagem sente e consiga fazer do evento ele próprio, ou seja, do teatro, um argumento potencializador da razão em conjunto com a emoção. Acredito que o aspecto lúdico de construção objetiva de um espaço para a magia extra cotidiana, especialmente organizada para acontecer dentro do teatro e não fora dele, desvele uma pedagogia mais importante do que o repertório crítico do espectador. Excitar o poder da imaginação é tarefa mais transgressora – e portanto revolucionária - do que dotar a plateia de repertório intelectual. Brecht é consciente disso, e afirma que antes de tudo o teatro deve preocupar-se em divertir seus interlocutores, o que acrescento eu é apenas um reforço de que há algo deixado lá atrás pertencente à qualidade do êxtase, da orgia, do deixar-se levar, que não deve ser esquecido – ou melhor, deve ser resgatado – para o funcionamento saudável da arte teatral. Ainda em tempo, se para Ortega Y Gasset o teatro *em forma* acontece dentro do edifício-teatro, reitero que aquele outro teatro da festa, das procissões de dança e música, deve, de alguma maneira, preencher a relação palco-plateia e evitar que o fenômeno poético enverede para a palestra de ideias ou para o sentimentalismo puro e individual.

***“(...) O ator não necessita se apoiar exclusivamente na sua sensibilidade natural ao controlar a veracidade do desempenho (uma operação necessária que tanto preocupou Stanislavski no seu sistema); a cada instante o pode retificar por confronto com a realidade (um homem encolerizado falará, realmente, assim? Uma pessoa acabrunhada sentar-se-á assim?), retificação que lhe vem do exterior, portanto, dos outros. Representa de maneira que a quase todas as frases poderão seguir-se juízos críticos da parte do público e quase todos os seus gestos poderão ser examinados.”*** Brecht. pág. 82.

- Não há aqui também um apelo demasiado em mostrar o que acontece? O exercício contínuo e constante por uma despersonalização total em favor da frieza do juízo crítico também não seria uma maneira de refrear uma experiência, de fato, coletiva e gregária? Advogamos aqui pelo esvaziamento do repertório íntimo do ator ao desejo do alcance de uma experiência não particularizada e sentimental, mas, esse esvaziamento não deveria incluir também as ideias do ator naquilo que se refere ao significado do que está fazendo. De outra forma, povoar as ações de pensamento crítico, ou de distância analisadora, não é enxugar as possibilidades mágicas do teatro e fazer dele um canal de transmissão de conteúdos também particulares e íntimos?

**Excertos de um diário particular.**

*O que mantém o equilibrista na corda bamba é o perigo de cair, não o desejo de chegar em segurança ao outro lado. Aliás, ele só chega em segurança ao outro lado porque há uma chance sempre iminente de que ele caia. Não é o desafio o que o preenche, é, ao contrário, o perigo. A força que puxa o equilibrista para baixo é a força responsável por mantê-lo de pé. Acho o mesmo com o ator. Só pisamos no palco porque sabemos que a chance de dar errado é enorme. E se chegamos inteiros ao final é só porque nos livramos momentaneamente da enrascada de tropeçar e ralar o nariz ao chão. Não é o aplauso o que nos movimenta, o conteúdo de dizer o que estamos dizendo, a nossa vaidade é mais funda: é pelo perigo do fracasso, da vaia e do vazio, que aceitamos que as cortinas se abram.*

***“Compreende-se, portanto, que o teatro, na própria medida em que permanece encerrado em sua linguagem, em que fica em correlação consigo mesmo, deve romper com a atualidade; que seu objetivo não é resolver conflitos sociais ou psicológicos e servir de campo de batalha para paixões morais, mas expressar objetivamente verdades secretas, trazer à luz do dia através de gestos ativos a parte de verdade refugiada sob as formas em seus encontros com o Devir. Fazer isso, ligar o teatro à possibilidade da expressão pelas formas, e por tudo o que for gestos, ruídos, cores, plasticidades, etc., é devolvê-lo à sua destinação primitiva, é recolocá-lo em seu aspecto religioso e metafísico, é reconciliá-lo com o universo.”*** Artaud. Pg. 77

Se tratássemos de imaginar uma hipotética linha do tempo cujo assunto colocasse lado a lado as trajetórias dos atores e das personagens, observaríamos no início, suponho, um acentuado destaque das figuras fictícias sobre os seus intérpretes, competição que iria inverter posições na medida em

que avançássemos em direção ao tempo presente, cada vez mais interessado na figura humana em detrimento da criação efetivamente poética – o sujeito suplantando o artifício, que por ser fruto de uma construção consciente necessita, naturalmente, verbo e ação para além da celebração da imagem do autor. Não é só a distância evidente do tempo que nos impede de lembrar quem eram os grandes atores elisabetanos ou gregos em face da vantagem da natureza eterna das personagens, mas o nosso escrutínio acentuado que recai nos limites de quem somos, na importância que damos à nossa esfera íntima e à legitimidade conferida a tudo o que é do departamento do sentimento, do testemunho pessoal e da emoção reverberada. Se na época de Shakespeare e de Sófocles o conceito de indivíduo ainda não contava com os meios de expressão a que temos acesso nos dias que seguem, com a vantagem de termos à nossa disposição um palco para encenações particularizadas – os recursos e suportes tecnológicos não deixam mentir sobre o assunto -, viramos, assim, as personagens ideais para dramas que são dramas pessoais, e fazemos disso um evento público que é, em sua grande maioria, festejada pela coragem da exposição como se coubesse ao ator expor-se e não justamente o inverso. Tivéssemos nós a sorte de voltar às épocas pregressas e veríamos que a personagem em si não era assunto com que o ator deveria se deter, ela seria tão ou mais potente quanto o intérprete se desocupasse dessa tarefa de enxergar na personagem um duplo humano dotado de sentimentos e pensamentos em semelhança ao seu intérprete. Podemos justificar esse afunilamento da expressão ao âmago íntimo do ator e, por consequência, da composição poética da personagem, como um processo de cunho histórico em que o romantismo enquanto movimento social e artístico deu o decisivo ponto de partida:

***“Friedrich Schlegel, o maior precursor, o maior arauto e profeta do romantismo que já existiu, diz que há no homem um terrível desejo insatisfeito de alçar voo para o infinito, um desejo febril de romper os estreitos vínculos da individualidade. Sentimentos um tanto semelhantes podem ser encontrados em Coleridge e também em Shelley. Mas Ferdinand Brunetière, no final do século XIX, diz que se trata de egoísmo literário, de um realce da individualidade em detrimento do mundo mais amplo ao redor, que é o oposto da autotranscedência, é pura autoafirmação; e o barão Seillière concorda, e acrescenta egomania e primitivismo; e Irving Babbitt faz eco.”*** Isaiah Berlin. Pág. 41.

- Berlin, em seu depoimento sobre o movimento romântico transcrito em livro, retrata o instante decisivo em que os códigos de conduta dos iluministas franceses do século XVIII é colocado em xeque pelos alemães, contrários a qualquer premissa generalizante que impedisse o indivíduo em sua capacidade de livre expressão: **“Nesse contexto, o movimento pietista, que é realmente a raiz do romantismo, tornou-se profundamente arraigado na Alemanha. O pietismo era um ramo do luteranismo e consistia em um estudo cuidadoso da Bíblia e profundo respeito pela relação pessoal do homem com Deus. Havia, portanto, uma ênfase na vida espiritual, desprezo pelo aprendizado, desprezo pelo ritual e pela forma, pela pompa e pela cerimônia, e uma enorme ênfase na relação individual da alma humana sofredora com seu criador (...) O que ocorreu foi uma espécie de retirada para as profundezas.”** [Berlin. Pág. 69]. Não se trata aqui de demonizar o impulso dos românticos em substituir a ética racionalista em favor do mergulho nas profundezas sentimentais do indivíduo – há ganhos nessa investigação também, como, por exemplo, dar contornos expressivos às dinâmicas do que ocorre no subconsciente, legitimar o desejo e o direito de dizer ao mundo aquilo que se pensa e sente, por exemplo -, mas, e em referência ao que afirma Luís Alberto de Abreu quando coloca em pauta a supressão progressiva da narratividade épica em prol das práticas essencialmente dramáticas no teatro, avaliar o que perdemos em termos artísticos – e sociais, por consequência – quando a regra passa a ser a insistência em apostar na verdade que existe no âmago emotivo da personagem em detrimento dos seus arredores, das condições dramáticas (e sociais) que a fizeram ser quem ela é no instante em que a vemos, ou seja, abrir mão da história que compreende a personagem para tratar somente da personagem como história. A perda não é do campo da temática, mas estrutural – e da filosofia que ela inaugura na prática poética. As peças psicológicas de Nelson Rodrigues são um belo exemplo de não obediência à regra: a confusão mental de Alaíde em *O Vestido de Noiva* produz um mundo tão potente que o protagonismo da personagem é compartilhado a todo instante com as forças narrativas da encenação. O argumento é psicológico, intimista e emocional, mas as forças de produção desse ‘ensimesmamento’ são tão concentradas e aceleradas que é como se a personagem não determinasse nada, mas fosse conduzida pela loucura materializada de seus sentimentos, ou seja, há diálogos para além da verdade interna da personagem, o ator não é coagido a viver a personagem, mas conduzi-la diante de uma enormidade de estímulos inscritos na dramaturgia (cortes de luz, mudanças de cenários, avanços e retrocessos no tempo e etc. O mesmo procedimento ocorre com *Fausto*, de Goethe, e com *Macário*, de Álvares de Azevedo, poetas e obras caracterizados pela estética romântica). Em suma, Nelson Rodrigues, pelo seu declarado descompromisso com o realismo, consegue engendrar épico e dramático em medidas extraordinariamente bem dosadas – é ele *Jekyll e Hyde* em um só tempo, luz e sombra. O que quero dizer é que, em geral, o interesse pelo sentimento do indivíduo implica em uma busca pela verdade desse mesmo sentimento, tornando o argumento poético refém de uma verossimilhança que em nada combina com a artificialidade da moldura da obra poética, ou com o

exercício do ator, que é o de fingir algo que ele não é, dar-se ao movimento determinado pela máscara ao invés de esforçar-se em produzir naturalidades. A realidade do 'eu' sobrepõe-se de tal maneira que a abrangência do olhar do artista restringe-se a si próprio, ao próprio convite de fazer da personagem algo seu, real e possível em oposição à metáfora de uma história narrada. Pela sugestão da temática corrompe-se a estrutura. De acordo com Luís Alberto de Abreu, **“O teatro tornou-se um sistema fundamentalmente dramático. O exílio da narrativa no teatro provocou distorções. O exílio da narrativa no teatro provocou distorções. Uma delas pode ser verificada na artificialidade de alguns textos melodramáticos, no idealismo extremado, na bonomia inverossímil, no caráter maniqueísta de seus heróis e vilões. As personagens, extraídas do contexto das relações humanas reais, tornam-se apenas emblemas de virtude ou vício. Afastadas do fazer real, das relações humanas, a única realidade que resta é a subjetividade dos sentimentos. O teatro torna-se mais e mais sentir, torna-se mais êxtase e emoção e menos saber. Nesses textos melodramáticos é até admirável a capacidade técnica dos seus autores em provocar emoção no público com personagens absolutamente desprovidas de humanidade. Personagens nessas peças são ferramentas hábeis para extrair emoção das plateias, mas muitas vezes não são, absolutamente, personagens pertencentes ao mundo real. A emoção paira exacerbada na atmosfera, mas carece de sentido.”** [Abreu. Pg.608]. Não é curioso o paradoxo? Insistir em uma verdade íntima-emotiva do indivíduo-personagem é artificializar-se enquanto ser-real, enquanto dotar o teatro da sua indumentária épica-narrativa que não faz concessões à regra de respeito à verdade (verossimilhança) é fazê-lo crível no que diz respeito ao seu alcance humano e coletivo. Épico e dramático são conjunturas formativas do discurso teatral, e a filosofia romântica abre precedentes para dosar a tinta nos sentimentos tomados como verdade inalienável do indivíduo. Esse é o perigo, e, parece, a nossa herança dos dias atuais.

**“Existe uma expressão de palco usada por atores: “entrar na pele do papel.” Uma melhor ainda seria “sair da pele do papel, de uma vez por todas.” “O quê?” grita o ator com o sangue a ferver os olhos faiscantes. “Não existirá carne e sangue nessa sua arte do teatro? Não haverá vida?” Isso depende o que você chama de vida, signor, quando você usa essa palavra em relação à arte. O pintor quando fala sobre vida em sua arte se refere a algo bastante diferente, e os outros artistas geralmente se referem a algo essencialmente espiritual. Somente o ator, o ventríloquo, ou o taxidermista são os que, ao falar sobre colocar vida em seus trabalhos, querem dizer uma reprodução imitativa da vida, algo ostensivo em sua aparência, e por essa razão eu digo que seria melhor se o ator saísse da pele do personagem de uma vez por todas.”** Craig. Págs. 214-215.

Em função de tudo isso, talvez seja necessário redimensionar o trabalho proposto por Stanislavski. O interesse do diretor russo em investigar o processo de criação do ator, desvendar os mistérios da boa performance em contraponto ao talento desperdiçado – e diante disso elaborar um método de alcance ao subconsciente do artista -, trouxe-nos hoje ao estúdio em que nos encontramos. Se é verdade

que vivemos concretamente no âmbito social as influências diretas da revolução principiada pelos românticos – haverá alguém que duvide de nossa intransigência individualista, do nosso apelo descontrolado ao desejo de sentir, de dar vazão a emoções e fazer do mundo uma plateia testemunhal de quem somos? -, é fato que a ideia germinada por Stanislavski – e muito alterada pela influência do cinema americano que adiciona ainda mais o ingrediente intimista-emotivo do ator como base para erguer a personagem em sua base realista - pauta nas artes teatrais um apelo ao ensimesmamento observado fora da expressão poética. Novamente, não quero com isso demonizar um ou outro – o movimento romântico e o diretor russo – a descoberta do universo íntimo é decisiva para conquistas antes soterradas por estruturas que impediam a manifestação individual. O que questiono é onde é que chegamos a partir de então, e o que se perdeu ao insistir e esgotar esse repertório cheio de expressão particularizada, mas que não consegue sobreviver porque não tem alicerces fundos naquilo que chamamos de imaginário comum. Basta um simples folhear nos guias culturais para ter a dimensão do diagnóstico: as propagandas dos espetáculos teatrais estampam, em sua grande maioria, a foto dos atores em destaque – todos de cara limpa, sem maiores caracterizações. Destaque esse que está mais em evidência do que a história propriamente dita – o dramaturgo mal aparece nos letreiros, e quando se faz presente, é com letras diminutas, a exemplo do que ocorre com o nome do diretor. É o eu-ator, a figura-física do ator que já superou a competição com a personagem, o verdadeiro chamariz das nossas atenções. Vejamos se esse já não era um alerta feito por Meyerhold, contemporâneo de Stanislavski e propositor de uma outra estética do pensamento e da prática teatral:

***“A máscara, o gesto, o movimento e a intriga são completamente ignorados pelo ator contemporâneo. Ele perdeu completamente a ligação com as tradições dos grandes mestres da arte dos atores. Deixou de ouvir de seus companheiros mais velhos de ofício sobre o significado autossuficiente da técnica de ator. O comediante foi trocado no teatro contemporâneo pelo ‘leitor inteligente’. Nos cartazes contemporâneos se poderia escrever: ‘Leitura dramática com figurinos e maquiagens.’ O novo ator se safa sem máscaras e sem a técnica de malabarista. A maquiagem substituiu a máscara, tarefa que se cumpre com a reprodução mais ou menos precisa de todos os traços faciais que se veem na vida. E a técnica do malabarista se faz completamente desnecessária ao ator contemporâneo porque ele nunca ‘joga’, mas ‘vive’ em cena. Ele não compreende a palavra mágica do teatro – ‘jogo’-, já que o imitador não se encontra nunca em condições de se levantar ao nível da improvisação, que por sua vez se apoia na infinita e múltipla fusão e alternância de recursos técnicos uma vez alcançados pelo histrião.”*** Meyerhold. Págs. 194-195

Se podemos falar de uma crise da personagem, ou da ideia original de personagem como ferramenta propulsora da ação cênica, é porque há em acompanhamento um lento e progressivo descolamento da personagem da

própria trama a que pertence, ou seja, o texto teatral é cada vez menos privilegiado – o texto que é ele próprio o primeiro instrumento que narra uma história -, entregando essa responsabilidade somente à personagem. Perde-se a ação para priorizar a persona, a moldura é abandonada em privilégio do conteúdo íntimo e reflexivo do indivíduo. Os textos de Beckett retratam fielmente esse impasse, a dramaturgia da ausência de enredo é ela mesma um enredo do beco sem saída a que a urdidura poética – bem como o homem do período da guerra – chegou, um esgotamento que não enfraquece o valor do texto em absoluto, mas que nos aponta uma direção de esvaziamento (empobrecimento) que será colhido lá adiante. Cabe-nos pensar, agora, o quanto essa crise da ação dramática a favor da personagem solitária desembocou em outra ruptura, dessa vez a do próprio ator como narrador da personagem que lhe caberia representar. Destituído de fábula e de qualquer espécie de máscara poética, sobra o intérprete igualmente solitário, agindo para expor a sua trama particular, o seu desejo de expressão destituído da moldura prévia do teatro. Em outras palavras, o abandono gradativo da substância épica do teatro o tornou prioritariamente dramático, o que desligou a personagem da fábula e fez dela a protagonista do acontecimento cênico. Em decorrência, personagem e ator aproximam-se, misturam-se, até o ponto de não haver mais personagem alguma, sobrando o intérprete no desejo de se expressar.

***“Na auto ficção, o romancista trafica na autobiografia, dado que ninguém crê mais em sua autenticidade. Na auto performance, o ator transforma os elementos verídicos, eles os põem em cena e põe em cena seu eu, a fim de ser convincente para o público e produzir ilusão. Assim, o ator faz sempre auto ficção, visto que ele não pode permanecer por muito tempo como performer que não representa nada. Sua faculdade de se mostrar, de representar, de produzir uma ilusão, de se prender em uma ficção, a censura do romancista auto ficcional, permite-lhe ‘inventar sua própria escritura dessa nova percepção de si que é a nossa’. Assim, toda autobiografia e toda auto performance não são outra coisa senão uma auto ficção. Nos dois casos, a identidade do eu é posta em causa: ela não é nem estável, nem indiscutível, nem claramente legível, ela está em perpétua construção. Trata-se, portanto, de proceder à desconstrução do sujeito, de colocar em dúvida sua plenitude (Lacan), de questionar sua origem (Derrida), de decretar a morte do autor (Barthes). Mais recentemente, a pós-***

***narratologia propôs a noção de experientiality. Isso quer dizer que nem o sujeito, nem o ator nem o espectador podem compreender o que é vivido, significado, recebido na obra auto ficcional sem fazer referência à sua experiência concreta.***” Pavis. Págs. 44-45

- Ainda que eu duvide de que se possa construir algo de ficcional – pelo menos algo capaz de extrair interesse coletivo - com o empréstimo da verdade íntima de um performer em constante diálogo consigo próprio, a questão que se coloca é o que se busca com a implosão da estrutura da fábula, de uma dada hierarquia de princípios que deve ser sustentada quando o desejo é contar algo a alguém? Se há algo a ser dito é preciso que haja alguém no impulso de dizer alguma coisa, diferente da ideia de expressar-se para extrair da expressão uma vaga ideia daquilo que se queria dizer, não sabendo o que se queria dizer ou ter dito. Tornar a si mesmo personagem de uma narrativa, parece-me, é um belo argumento para protagonizar uma experiência pessoal, terapêutica, ao invés de estabelecer algo de coletivo que seja capaz de juntar uma audiência em alguma espécie de trajetória comum. Para haver jogo, brincadeira, é imprescindível que existam peças com papéis e ocupações diversas, e, sobretudo, distância entre elas. Circunscrever o espaço lúdico ao jogador ele mesmo, sem ter o que acessar senão uma vaga impressão de quem se é, argumento nada palpável e pouco efetivo enquanto modificador de uma estrutura inicial, é encerrar a possibilidade de haver movimentos, desenhos, configurações que façam avançar, ou configurar, uma poética qualquer. Mesmo que a questão da autenticidade, ou da veracidade, seja recoberta – ou justificada - com uma camada de invenção inevitável, o resultado, a meu ver, permanece o mesmo: a exposição desmedida do ator é incapaz de formatar uma personagem, que é o mesmo que abrir mão de uma história a ser contada, que é exatamente o mesmo que descortinar o teatro de todo o seu poder poético e metafórico.

Mas a personagem, ao menos o que gostaríamos de recuperar da ideia do que é uma personagem, é uma construção, uma duplicação artificial, coisa concreta, uma máscara, algo que se pode vestir como um traje. Entre a personagem – coisa criada – e nós, há, portanto, uma distância. E essa distância - o intervalo entre o rosto do ator e a máscara vestida pelo mesmo ator –, determina muita coisa. Esse espaço neutro – um nem lá nem cá - é fundamental; nesse preciso hiato misterioso, habita o sentido épico da comunicação. A função de narrar, além de um mecanismo específico de construção da fábula, é uma estratégia de reconhecimento e tradução do

mundo. Porque ver um objeto de longe é decidir compreendê-lo, é dar preferência aos meios sensíveis e racionais de inteligibilidade a serviço do ato de comunicar. O verbo narrar pressupõe que a personagem – aquela a quem eu me sirvo para contar algo - não sou eu. Eu não posso ser a personagem já que a sua existência é condicionada ao princípio da artificialidade. E toda personagem, sendo uma estrutura formal de palavras emendadas, já nasce contendo um princípio épico de funcionamento. Havendo essa distância entre nós, criador e criatura, o que nos sobra é contar um ao outro quem somos, ou imaginamos ser. E se nos colocamos a contar para nós mesmos, contamos também para o outro que lá está para nos ouvir contar. A personagem é fundamental para que possamos entender um fenômeno comunitário que necessariamente existe no ato específico da comunicação, e, também, para reforçar a lembrança do papel civilizatório que há nessa simples atividade que é a de estar diante de alguém para compartilhar algo narrado. Prefiro considerar o dramático, aquilo que eu sinto porque é meu, como uma decorrência de uma história narrada. A personagem dramática naturalmente convida o ator a uma aproximação, uma tal proximidade que ambos – ator e personagem – experimentam uma aparente confusão de identidades. A narrativa mistura-se ao desejo de ‘sentir’ e de ‘ser’ o que antes era explícito como artifício forjado. Ou seja, a personagem dramática, para mim, deve necessariamente ser fruto – e não autora – de uma história à qual ela pertence. Antes e em primeiro lugar há um narrador, alguém que observa de longe o transcorrer de uma determinada situação. E o narrador já carrega, por si só, uma ideia de personagem, um eu igualmente idealizado, artificial e portador de uma máscara bastante essencial: a de contador de histórias. Na dramaturgia moderna é possível haver estruturas de texto que nos convidam a experimentar a narrativa épica sem que haja a formação de personagens, sem que o ator tenha à sua disposição uma máscara talhada pela fábula, mas, ele mesmo, agindo como veículo da organização formal das palavras, elas próprias já garantindo uma distância entre o interprete e o que é dito. Alguns dramaturgos enxugam propositalmente o sentido de conteúdo das palavras para, através de uma repetição sistemática de verbos, encontrar o vazio existencial inscrito na ideia da humanidade. A personagem, nesse caso, não tem nome – quando o tem é

uma mera formalidade -, tampouco é proprietária de uma trajetória, ela é, antes de tudo, produto de uma função da narrativa:

***“(...) (Pausa. Sorri um sorriso que cresce, parecendo querer culminar numa risada, mas bruscamente trocado por uma expressão de ansiedade.) Meu cabelo! (Pausa.) Normalmente eu me penteio. (Pausa.) Há tão poucas coisas a fazer. (Pausa.) E nós fazemos tudo. (Pausa.) Tudo que é possível. (Pausa.) É da humanidade. (Pausa.) Natureza humana. (Começa a examinar a colina, levanta a cabeça.) Fraqueza humana. (Recomeça a inspeção da colina. Levanta a cabeça.) Fraqueza natural. (Volta a examinar a colina.) Nem sinal do pente. (Examina.) Nem sinal da escova. (...)”*** Dias Felizes. Beckett. Pág. 37.

- A personagem chama-se Winnie, mas poderia ter qualquer outro nome. É uma máscara flácida, amorfa, sem contornos próprios. E isso é proposital. A voz de comando é a do narrador, aquele que estabelece um organismo todo especial da linguagem ao propor um enferrujamento do tempo e do espaço. As rubricas, nesse caso, são mais importantes que a personagem em si. Ela é fruto de um engessamento estético.

***“Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso. Estava deitado sobre suas costas duras como couraça e, ao levantar um pouco a cabeça, viu seu ventre abaulado, marrom, dividido por nervuras arqueadas, no topo do qual a cobertura, prestes a deslizar de vez, ainda mal se sustinha. Suas numerosas pernas, lastimavelmente finas em comparação com o volume do resto do corpo, tremulavam desamparadas diante dos seus olhos.”***  
A Metamorfose. Kafka. Pág. 227.

- Há narradores pouco reflexivos que não duvidam da verdade do que contam, ainda que seja ela o resultado de um absurdo incontestado aos olhos da realidade. O personagem Gregor Samsa igualmente é refém de uma situação já resolvida, imposta a ele pela força da voz do narrador. Sua máscara, ao invés de frouxa, é rígida, colada com rigor ao rosto do ator.

***“Numa aldeia da Mancha, de cujo nome não quero me lembrar, não faz muito tempo vivia um fidalgo desses de lança no cabide, adarga antiga, pangaré magro e galgo corredor. Um cozido com mais carne de vaca que de carneiro, salpicão na maioria das noites, ovos fritos com torresmo aos sábados, lentilhas às sextas, algum pombinho***

**de quebra aos domingos, consumiam três partes de sua renda. O resto dela gastava com uma saia de lã carcada, calções de veludo para as festas e chinelos do mesmo tecido, e nos dias de semana se honrava com a melhor das burelinas. Tinha em casa uma criada que passava dos quarenta, uma sobrinha que não chegava aos vinte e um rapaz pau para toda obra, que tanto encilhava o pangaré como empunhava o podão. Nosso fidalgo beirava os cinquenta anos. Era de compleição rija, seco de carnes, rosto enxuto, grande madrugador e amigo da caça. Dizem que tinha por sobrenome Queixada, ou Queijada, que nisso há desacordo entre os autores que escrevem sobre o caso, embora por conjecturas verossímeis se entenda que se chamava Quixana. Mas isso pouco importa para nossa história: basta que em sua narração não se saia um ponto da verdade".** D. Quixote. Cervantes. Págs. 61-62.

- Ainda que o narrador termine o parágrafo dizendo prometer não fugir da verdade, seu olhar para o mundo é dirigido através de lentes desfocadas, quando não há certeza absoluta sobre o que se vê. No máximo, o que se consegue enxergar é a periferia, os arredores de determinada figura. E isso irá compor todo um sentido caricatural em que o interior da personagem é determinado pela sua casca, pelas extremidades visíveis. Dom Quixote não seria um perfeito sonhador caso destituído da sua precária condição física. São os seus trajes de maltrapilho andante que elevam sua grandeza espiritual. Por isso, nesse caso específico de narrativa, a máscara da personagem é coisa muito bem descrita e fundamental para um diálogo direto entre narrador e leitor. Aqui há um tom fabular de 'era-uma-vez' que ilumina em grande medida o vão entre a máscara do ator e o intérprete. O narrador não finge que é uma voz isenta, ele assume-se como um contador de causos e exige do leitor que exercite a sua imaginação para preencher com imagens aquilo que é dito. A personagem não se esconde numa carapaça de integridade sentimental-psicológica, ela é também precária, um produto assumido da ficção do autor. Shakespeare e Machado de Assis são representantes dessa mesma medida de estilo de linguagem.

**CORO:**

**Oh! Tivesse eu uma musa flamejante que ascendesse aos céus mais resplandecentes da invenção! Um reino por palco, príncipes como atores e monarcas para espectadores da cena sublime! Então, aparecendo sob seus verdadeiros traços, o belicoso Henrique usurparia o porte de Marte e, a seus pés, a Fome, a Espada e o Incêndio, como cães atados, rastejariam para ter um emprego. Mas, perdoai, gentis auditores, ao gênio sem chama que ousou trazer para este indigno tablado um tema tão grandioso. Pode esta rinha conter os vastos campos da França? Podemos amontoar neste círculo de madeira todos os cascos que assustaram o céu em Azincourt? Oh! Perdão, já que um reduzido número vai, num pequeno espaço,**

***representar um milhão, permiti que contemos como cifras desse grande número as que sejam forjadas pela força de vossa imaginação. Imaginai que dentro do recinto destas muralhas estejam encerradas duas poderosas monarquias, cujas altivas e ameaçadoras fronteiras estão somente separadas por um perigoso e estreito oceano. Supri minha insuficiência com vossos pensamentos. Multiplicai um homem por mil e criai um exército imaginário. Figurai, quando falarmos de cavalos, que os estais vendo imprimir os orgulhosos cascos no solo brando, porque são vossas imaginações que devem, hoje, vestir os reis, transportá-los de um lugar para outro, transpor os tempos, acumular numa hora de ampulheta os acontecimentos de muitos anos. Permitti que eu supra como coro as lacunas desta história e que, fazendo a função de Prólogo, rogue vossa bondosa indulgência para que escuteis e julgueis tranquila e bondosamente nossa peça. (Sai).*** Henrique V. Shakespeare. Págs. 293-294.

Portanto, é possível categorizar algumas qualidades de combinação entre narradores e personagens. Algumas personagens são narradoras de si próprias – as figuras shakespearianas são exemplos bastante bem acabados disso. Outras personagens são fruto da atenção de uma voz especial, ainda que instável e muitas vezes incoerente, e que as conhece melhor do que elas são capazes de se conhecer – Machado de Assis aparece em destaque nesse quesito. E também há uma relação de hibridismo e incompletude entre a fronteira daquele que narra e a da personagem que é alvo e sujeito da narrativa – aqui elencamos a poesia de Fernando Pessoa como referência. Os três autores, cada um em seu suporte discursivo, prosa, lírica e dramaturgia, comungam da mesma fonte: são adeptos declarados do disfarce, daquilo que se oferece ao leitor-espectador como elemento de consciência de que o que compõe a trama é a mentira, a antirrealidade. Diante da impossibilidade de ser alguém por inteiro, de equiparar-se às regras da vida tal como ela é, o disfarce como ferramenta de consolidação da máscara aparece como argumento político e estético. Fingir uma identidade é tanto um jeito de adequar-se às intercorrências de um determinado cenário criado, escondendo assim aquilo que nos é íntimo e formador da individualidade, quanto um exercício crítico de fazer pensar sobre essas mesmas balizas que nos forçam a fingir quem não somos. O teatro, enquanto edifício, é um excelente exemplo de materialização de um local concreto afeito às histórias narradas e aos fingimentos declarados.

**Excertos de um diário particular.**

*Teatro é essa combinação precária entre o imediato e o ensaiado. É um teste para ver se o que foi pensado e praticado dá certo diante da plateia. E ponto. Às vezes dá certo, outras vezes dá errado. E é assim que é. Ocorre que em muitos casos se advoga uma erudição exacerbada ao teatro, como se a personagem escrita pelo autor fosse quase um monumento saído de uma tese acadêmica, como se o ator fosse um cientista da alma e necessitasse chafurdar em seu interior em busca de alguma criatividade escondida entre as tripas abstratas do espírito... Não me parece que teatro seja isso. É mais simples que isso, e nem por isso é coisa fácil fazer teatro. Me parece que subir ao palco exige muito mais uma irresponsabilidade-consciente do que um trabalho antropológico de conhecimento de quem nós somos, de onde viemos e para onde vamos. Teatro não é uma ciência social ou filosofia, é uma arte de fazer coisas, como também é arte de fazer coisas o ofício de fabricar bancos de madeira, costurar roupas, tocar um instrumento musical. Há que se reconhecer que há mistérios suficientes nesses ofícios em que, num primeiro olhar, tudo parece bastante raso, óbvio e transparente. Shakespeare é genial porque é popular, contava histórias para o povo que ia ao teatro ansioso por ouvir histórias. Se as histórias fossem boas, o povo prestava atenção; se as histórias fossem ruins, tomates eram arremessados. É preciso que alguém calcule a tremenda perda de senso democrático na relação entre espectador e ator com o sumiço dos tomates nas salas de espetáculo... E o ator shakespeariano, lá atrás, quando subia ao palco, o fazia com a tarefa de dizer uma série de palavras que não eram as suas palavras. E ponto. Se fosse bom, era porque era bom. Se fosse péssimo, é porque, de fato, ele era péssimo. E só. Não era preciso fazer laboratórios prévios, imersões profundas na gênese da personagem, ou, enfim, participar de alguma vivência em sabe-se lá qual praia distante para entender os fluxos da maré em noite de lua cheia... Não! O ator só precisava reunir um tanto de coragem para subir ao palco e dar sua cara à tapa diante daqueles que lá estavam para avaliar a sua performance. Mas aí veio o século da psicologia, o tempo do eu-comigo-mesmo, do estudo das motivações que explicam as razões de sermos quem somos. E o teatro entrou nessa onda. Em nome de decifrar o mistério matamos o mistério. E o prazer da brincadeira irresponsável ficou em segundo plano. A personagem virou uma entidade a ser idolatrada, revirada de cabeça para baixo, rasgada, destruída, desmontada e colada novamente. Antes a máscara já era a personagem. A artificialidade da máscara sustentava o sentido que havia na brincadeira de representar uma personagem, e a expressão vinha em primeiro lugar. Hoje é o sentimento. E a necessidade de sentir-se a si mesmo para ser verdadeiro parece que trouxe o próprio ator à frente do seu ofício. É o ator o que importa, a sua verdade de ator, o seu des pudoramento de mostrar-se ator diante da plateia. O teatro, nessas bases, quase virou um divã. Às vezes o teatro de agora é só isso mesmo: um belo de um divã insuportavelmente enfadonho e carregado de crises que em nada contribuem para uma simples comunicação direta com a plateia. Porque não há comunicação possível em um evento em que a vontade primordial, ainda que inconsciente, é exhibir-se. E parece que também a nossa plateia de hoje é mais afeita a deixar-se deprimir e recostar a cabeça num divã. Sumiram os tomates das mãos dos espectadores, sumiu também o riso largo, a reação espontânea. Mas,*

*o teatro de espírito popular parece resistir. Digo esse teatro de inspiração popular que é especialista na prática recorrente de se fazer teatro sem haver tempo perdido para tentar decifrar o que seja teatro, qual a origem antropológica da personagem, mesclar métodos e estudos à ciência de se fazer teatro. A ação já é tudo que basta para esse tipo de teatro com base popular, porque o assunto é sobreviver da atividade de se fazer teatro, então é mais urgente fazer teatro do que estudar teatro. Hoje somos intelectuais demais, há mais atores sábios no ofício de representar do que atores que representam sabiamente. O teatro popular com o seu grande apelo ao fato concreto de se estar em cena para entreter o público livra-se dessa enxurrada de métodos, compêndios dramáticos, laudas investigativas. No teatro popular a equação é simples: a coisa é porque é assim que tem que ser. A coisa começa porque a cortina se abriu, e tudo acaba quando se apagam as luzes. A mentira é revelada e é parte constituinte e essencial do ato poético. É mais simples. É mais generoso. É menos pedante e pretensioso. O teatro popular nos salva da nossa tendência contemporânea ao ensimesmamento, à mimação dramática ao recorrer às artimanhas da narrativa-épica.*

Machado de Assis e Shakespeare encaixam-se na qualidade de escritores que imprimem no papel personagens reféns de um mundo moldado previamente. Suas figuras são, em sua grande maioria, ostentadoras de máscaras e disfarces, vazias por completo de substância psicológica. São, primordialmente, engrenagens que funcionam como alavancas para um enredo já armado, feito de instrumentos de uma orquestra cujos naipes já se encontram posicionados. A música que sobrevém desse encontro é sintoma do próprio encontro, e não do impulso solitário de um solista que comanda toda a sinfonia. A batuta que rege o concerto é épica, nunca dramática, não faltando um conjunto variado de personagens-narradores para se encarregar dessa função. Machado de Assis e Shakespeare são autores que parecem não se importar com a solução do destino do homem. Suas personagens, por serem portadoras de máscaras e não carregarem uma bagagem de individualidade psicológica suficiente para que possamos tratá-las como iguais, aparecem-nos como peças dispostas num tabuleiro, e que, quando movidas, pouco ou quase nada podem determinar sobre as consequências de tais movimentos, uma vez que é o próprio tabuleiro quem sugere o caminho a tomar. Ainda que o discurso de tais personagens possa sugerir o domínio das ações que essas mesmas personagens decidem operar, o teatro que as engloba é sempre superior à ideia do livre-arbítrio, ora

ou outra vez condenando tais figuras ao lugar de estampas vazias que nunca deixaram de habitar.

Para Fernando Pessoa a máscara é igualmente um artigo indispensável, mas não por exigência de adequação ao teatro que nos circunda, senão por uma necessidade intrínseca à alma. Na impossibilidade de ser alguém, Fernando Pessoa escolhe ser muitos, e é essa dor da ausência de uma unidade íntima, de sentimentos considerados próprios, de alguma identidade que possa satisfazer um direito de existência perante o mundo, que a máscara surge como objeto de multiplicação de sensações imaginadas. Imaginar-me sendo alguém já é um jeito de libertar-me da angústia de ser ninguém, e a soma dessas faces inventadas é o saldo geral de uma existência que parte do vazio íntimo como faísca geradora do exercício criativo. Fernando Pessoa, nesse sentido, concentra em si, e na produção de sua obra, o exemplo mais bem acabado do que é o ofício do ator. Obrigado a desempenhar diversos papéis, vestir inúmeras indumentárias, qual outra maneira de melhor apresentar vozes diferentes, trejeitos inúmeros, senão a de zerar conscientemente as qualidades que compõem o interprete, ou condenar-se ao esquecimento de quem se é para abrir passagem a tantos outros quantos possam apresentar-se ao trabalho de existir, ainda que de mentira, ainda que por breve período de tempo?

**Excertos de um diário particular.**

*O segredo é virar uma personagem de si mesmo. Falar não o que se sente ao sentir, mas o que se vê no instante em que se sente, e mesmo depois de haver sentido. É um duplo sentir, um de perto e outro de longe. É no intervalo desses extremos que é necessário firmar terreno. É ser quem se é, já não sendo. É sempre ser pela metade, de um lado de um jeito, do outro lado de outro jeito. É nunca ser completo. Uma coisa e outra, ao mesmo tempo, e o tempo inteiro. Um recheio sem conteúdo. Ou um conteúdo repleto de vazios. O segredo é só esse: saber ser ator.*

*Todo ator é um Hamlet. O sarcasmo-melancólico de Hamlet também pertence ao ator. O mundo é deveras podre, e é só por conta disso que o ator é ator, porque é impossível fazer parte do mundo.*

*Antes, é necessário rir do mundo, acusá-lo dos crimes que ele comete, chorar pela suas injustiças, resignar-se pelo fato de ser improvável fazer do mundo um outro mundo. Todo ator é um Hamlet porque todo ator, assim como Hamlet, é um solitário, alguém que enxerga tudo de longe, e, por isso mesmo, enxerga melhor. O grande teatro da vida é um palco, tão pequeno quanto o tablado de uma sala de espetáculos, tão gigante quanto o horizonte infinito cujos olhares não alcançam. O pequeno está contido naquilo que é grande, o grande contém o pequeno. O fardo de Hamlet - a consciência - é o mesmo fardo do ator. Não existem Hamlets ingênuos. Não existem atores ingênuos. Chora-se com um olho, com o outro dá-se uma estrondosa gargalhada. Hamlet e o ator são faces inseparáveis da mesmíssima moeda.*

**HAMLET: Palavras, palavras, palavras...**  
Shakespeare.

## **5. Discussão Geral.**

### **5.1 Machado de Assis – a prosa como teatro.**

Machado de Assis é um autor teatral, menos pela sua produção dramaturgica do que por seus contos. As máscaras lhe são eficientes em sua potência máxima nos textos breves e inscritos em narrativas de prosa, quando é o narrador quem desempenha o papel de personagem principal. Os contos, em razão de sua natureza ligeira, de curta duração, emolduram ainda mais a percepção de faz-de-conta iniciada com o subir do pano até o apagar dos refletores. Nesses casos, o narrador machadiano apresenta-se como uma figura que em regra prefere não tomar partido em relação ao que conta, tornando-se assim uma voz pouco confiável na medida em que tem total liberdade para dizer o que bem entender sem as amarras da inquirição sobre o que é verdade e o que é mentira. Ao leitor cabe a dúvida sobre se o que está sendo relatado é verídico ou fruto de alguma trapaça calculada. A permanência desse mistério concede a Machado uma liberdade de estilo traduzida em forma de controle sobre as dinâmicas de tempo e do espaço da ação, quando é possível dar sequência à história narrada, tornando as personagens donas do enredo, ou, então, interromper o fluxo de tudo para emitir opiniões e julgamentos críticos, todos eles, evidentemente, temperados com a ironia que é a marca registrada do autor. O manifesto descompromisso do narrador para com o fato narrado, sua aparente distância entre aquilo que vê e as cenas transcorridas, tingem as páginas com ares de desencanto melancólico, o que entrega ao leitor a sensação de que o microcosmo machadiano é de fato um teatro farsesco que é remontado e reproduzido ao infinito sem que haja alguma esperança de consertar os vícios e traquinagens que fazem sobressair as personagens e seus encontros. E mesmo quando o narrador quase some, e o que lemos fica a cargo das figuras que compõem os diálogos da narrativa, as personagens pouco conseguem livrar-se do tom da farsa que é típico das expressões borradas, como se a máscara impedisse uma transparência efetiva da alma do sujeito para consigo próprio. O rebuscamento erudito da linguagem impressa nas linhas do autor são antes técnicas de composição das linhas afetadas das máscaras do que um mero estilo gramatical afeito à escrita elevada. A afetação linguística, para Machado, é um importante trunfo de

enferrujamento das personagens, de enclausuramento da alma liberta numa espécie de molde especialmente construído para o teatro social.

A máscara, enquanto artigo artificial, nunca é suprimida em benefício de alguma tentativa de realizar aos olhos do leitor a composição de personagens realistas, dotadas de psicologia e capazes de estimular certa dose de intimidade para conosco. Mas, por uma extrema habilidade na elaboração das histórias, Machado conduz o leitor também para dentro do seu universo narrado, o que nos convence de que os absurdos da ficção são perfeitamente críveis e parentes próximos de comportamentos que nos são conhecidos. Depois, mostra-nos explicitamente que tudo o que ocorre é fruto de uma cabeça inventiva, no mínimo desajustada, mais uma história dentro de tantas histórias, e que o tempo que perdemos em acompanhá-lo é prejuízo só nosso, já que a fábula machadiana é dessa natureza assaz ácida que em nada espera conclusões moralistas ou assertivas críticas. As narrativas breves do nosso Bruxo do Cosme velho são, como dissemos, enredos apresentados dentro de um palco no teatro, iniciados com o abrir das cortinas sem desmentir a moldura da boca de cena, e depois silenciadas pelo cerrar do pano. O narrador, protagonista de tudo, é esse manipulador de marionetes, fazendo das personagens secundárias títeres a serem movimentadas ao sabor dessa consciência onisciente e especial.

O espetáculo principia antes de começar. O leitor é convidado a sentar-se em sua poltrona na plateia e a esperar pelo início da história. A espera é um aviso de que o livro não é imaculado, que a ficção é duvidosa, e que, sobretudo, desconfiar do que se diz é acessar um campo especial da credulidade, é permitir-se deixar-se levar pelo fluxo da narrativa ao mesmo tempo em que se mantém acesa uma atenção vigilante a maneira do espectador que reconhece a moldura da cena enquanto é absorvido pela cena iluminada. A obra literária de Machado é um grande roteiro repleto de rubricas em que o narrador ora age como contrarregista da encenação, ora como diretor de cena – interrompendo o fluxo dramático -, outras vezes é ele mesmo, o narrador, a personagem principal que se desdobra em dois: aquele que vê agir, e aquele que age sendo

visto agindo: personagem épico e dramático a um só tempo. O leitor lhe é cúmplice de um mundo que não está pronto, substituindo o valor poético de uma ilusão ficcional bem urdida, o que daria à sua obra um status de realidade acabada, por uma estética de solavancos e engasgos, avanços e retrocessos, digressões e comentários filosóficos. E isso não é pouco. Ao desmistificar a literatura como terreno do acabado onde a personagem nutriria certa integridade de autonomia, Machado revela que a existência ficcional é refém de um determinado ponto de vista, que as coisas são como são a depender do ânimo de quem narra, ou, então, em conformidade com certa configuração de ambiente em que o tempo e o espaço forjariam a identidade daqueles que ocupam suas molduras. Ou seja, Machado de Assis é teatral porque os bastidores lhe são tão caros quanto a cena iluminada, as sombras desempenhando papel de destaque no caráter daqueles que se colocam debaixo do refletor. Desta forma, ao retirar da personagem sua composição plena, Machado parece desencavar aquela consciência que é típica do ator, a de que é preciso fazer esforço para desempenhar sua tarefa de ser quem se é, já que vestir uma máscara demanda energias que fogem à escala da normalidade cotidiana, e que, portanto, existir é um estado que exige determinação e cuidado, afinal os arredores - e as forças das outras máscaras - , são influências de real impacto na qualidade da identidade de cada um, coisa sempre cambiante e nunca eleita como inviolável. Assim, é preciso qualificar a obra do autor como produtora de um cosmos próprio, de um cenário escolhido para o desfile das suas criaturas, terreno em que os diversos timbres morais e psicológicos das personagens não resistem ao teatro em seu fôlego de propositor de realidades inventadas. Em suma, Machado é um autor que erige um teatro antes mesmo de compor suas personagens. As figuras que ocupam seu palco são diretamente reféns dessa fronteira limitada, e as intercorrências que as fazem tentar alcançar independência são os argumentos de ironia e sarcasmo que o autor escolhe sublinhar, comentando diretamente com o leitor sobre o que há de patético nesse desabalar desenfreado de quem procura fugir da encenação. Mas gostaria de tentar uma abordagem mais ousada e afirmar que o tempo épico – aquele tempo do *era uma vez* – sobrevive ao recorte dramático em Machado de Assis. Se o teatro é o protagonista de suas fabulações é justamente porque ele, o edifício em que suas memórias são

remexidas até o ponto de serem revividas em contornos dramáticos, sempre ali esteve, à espera de que as cortinas sejam abertas mais uma vez numa espécie de moto-contínuo que traz à tona um presente embolorado. Quando Machado faz do livro, ou da escrita, o sujeito da ação, é como se o dramático prestasse reverência ao épico – que é um instrumento de desmonte da vida, de soterramento das qualidades de pertencimento que o dramático dá conta de produzir com a sua ilusão acolhedora de vida -, na mesma medida em que a dança da bailarina da caixinha de música só pode acontecer caso a caixinha de música se dê ao trabalho de ser aberta uma vez mais, tudo circunscrito ao cubículo de onde ela permanece fixa e atada ao seu balé já ensaiado por tantas e tantas vezes. O épico dá direito de existência à bailarina, mas também a devolve ao seu lugar de descanso – e é esse movimento que se sobressai em Machado de Assis. Vejamos um exemplo retirado diretamente de Memórias Póstumas de Brás Cubas:

***“(...) Dito isto, expirei às duas horas da tarde de uma sexta feira do mês de agosto de 1869, na minha bela chácara de Catumbi. Tinha uns sessenta e quatro anos, rijos e prósperos, era solteiro, possuía cerca de trezentos contos e fui acompanhado ao cemitério por onze amigos. Onze amigos! Verdade é que não houve cartas nem anúncios. Acresce que chovia – peneirava – uma chuvinha miúda, triste e constante, tão constante e tão triste, que levou um daqueles fiéis da última hora a intercalar esta engenhosa ideia no discurso que proferiu à beira de minha cova: ‘Vós, que o conhecestes, meus senhores, vós podeis dizer comigo que a natureza parece estar chorando a perda irreparável de um dos mais belos caracteres que têm honrado a humanidade. Este ar sombrio, estas gotas do céu, aquelas nuvens escuras que cobrem o azul como um crepe funéreo, tudo isso é a dor crua e má que lhe rói à natureza as mais íntimas entranhas; tudo isso é um sublime louvor ao nosso ilustre finado’...”***  
***Bom e fiel amigo! Não lhe arrependo das vinte apólices que lhe deixei (...)***

Machado de Assis. Pág. 600. Memórias Póstumas de Brás Cubas.

- Transporte para o teatro:  
*(Cortinas fechadas. Três sinais. Escuridão. Trovão forte. Tempo. Um novo trovão, dessa vez distante, dá início ao abrir lento e vagaroso da cortina (\*nota: o mecanismo da cortina deve ser manual de modo que a sua abertura seja audível como nos antigos teatros com suas traquitanas enferrujadas pelo uso constante. Uma possível proposta é fazer com que o personagem Brás Cubas-morto opere a maquinaria diante da plateia). A procissão dos onze amigos do falecido já aparece aos olhos do público na metade de sua caminho até a cova.*

*A luz é fraca, difusa, de um azulado cansado. Uma réstia de névoa corre pelo piso do palco. Um pássaro desconhecido pia também à distância. Guarda-chuvas e capas de plástico compõem o passo dos presentes, praticamente vultos a atravessar uma diagonal do fundo para a frente do palco partindo da coxa esquerda. Nada há no cenário que lembre um cemitério, aliás, o cenário realista do cemitério deve ser evitado. No canto direito frontal do palco jaz o caixão de Brás Cubas à espera de ser baixado à terra. O resto do espaço, vazio Mais um trovão. Todos estáticos, exceto o conviva emocionado que toma repentinamente a palavra, iluminado por uma luz ainda fraca, mas que cresceu de intensidade, junto com o caminhar das personagens):*

- CONVIVA EMOCIONADO:

*Vós, que o conhecestes, meus senhores, vós podeis dizer comigo que a natureza parece estar chorando a perda irreparável de um dos mais belos caracteres que têm honrado a humanidade. Este ar sombrio, estas gotas do céu, aquelas nuvens escuras que cobrem o azul como um crepe funéreo, tudo isso é a dor crua e má que lhe rói à natureza as mais íntimas entranhas; tudo isso é um sublime louvor ao nosso ilustre finado.*

*(Mais um trovão, dessa vez um estrondo alto e ruidoso, faz a cena congelar ao mesmo tempo em que Brás Cubas-morto ergue-se de imediato do seu caixão onde até então estivera deitado somente com os pés à mostra):*

- BRÁS CUBAS-MORTO:

*Dito isto, expirei às duas horas da tarde de uma sexta feira do mês de agosto de 1869, na minha bela chácara de Catumbi. Tinha uns sessenta e quatro anos, rijos e prósperos, era solteiro, possuía cerca de trezentos contos e fui acompanhado ao cemitério por onze amigos. Onze amigos! Verdade é que não houve cartas nem anúncios. Acresce que chovia – peneirava – uma chuvinha miúda, triste e constante, tão constante e tão triste, que levou um daqueles fiéis da última hora a intercalar esta engenhosa ideia no discurso que proferiu à beira de minha cova...*

*(o CONVIVA-EMOCIONADO retoma do início):*

- CONVIVA EMOCIONADO:

*Vós, que o conhecestes, meus senhores, vós podeis dizer comigo que a natureza...*

*(Brás Cubas-morto interrompendo):*

- BRÁS CUBAS-MORTO:

*Bom e fiel amigo! Não lhe arrependo das vinte apólices que lhe deixei*

*(...)*

A pesquisadora Ligiana Costa em recente publicação recupera em tradução para o português um tratado anônimo escrito na Itália do século XVII sobre as

etapas e papéis a serem cumpridos no processo de montagem de uma ópera, tudo organizado por uma figura batizada com o nome de *Corego*<sup>5</sup>, termo emprestado como título da obra e que seria um cargo, uma ocupação central, espécie de regente das engrenagens cênicas – e dos elementos humanos nelas envolvidas – para o bom funcionamento e realização do espetáculo. Cito o trabalho porque há em seu conteúdo inicial uma advertência que a mim importa ressaltar na aproximação que faço com Machado de Assis. O autor de *O Corego* contrapõe-se à teoria de Aristóteles que, em sua poética, elege a melopeia da tragédia – ou seja, o texto escrito pelo tragediógrafo – como o eixo central e fundamental da poesia, relegando os elementos da cena em si, do acontecimento teatral em sua presentificação diante do espectador, a etapas menos importantes e criativas. Caso suprimidas, ainda assim não corromperiam o valor da obra. Ou seja, para Aristóteles, havendo ou não encenação, a tragédia – quando bem urdida em seu conteúdo gramatical e semântico – estaria a salvo e garantida naquilo que propõe enquanto poesia dramática. A questão a se ressaltar é que as engrenagens de produção da cena não só são fundamentais no processo de entendimento da obra como, em muitos casos, está no trabalho dos bastidores a chave da condução narrativa de uma ideia que ainda não pode estar pronta sem antes enfrentar a sua materialização no tempo e no espaço. Machado de Assis, por sua vez, tem o valor visual e sonoro como ingredientes de uma linguagem que evoca imagens o tempo todo, fazendo uso de seu narrador como um verdadeiro *Corego* a reger o andamento da narrativa feito colagens em um mosaico nunca pronto. Mais do que isso, qualifico Machado como teatral porque os ‘pedaços’ de sua fábula são perfeitamente alocados e transportados para o palco do teatro – como tentei provar no livre exercício acima – e, ainda, inscreve o ator dentro dessa composição épico-dramática como mais um elemento dela, sendo necessariamente guiado pela força das engrenagens que a encenação – um atributo da escrita do autor – lhe sugere. Mais do que protagonista da palavra, o ator – na obra de Machado de Assis – é uma das peças dessa estrutura maior da qual participam uma miríade de elementos sonoros e visuais. A palavra, assim, não é dona de sentimentos que direcionam a personagem na

---

<sup>5</sup> Palavra que designava o responsável por financiar as tragédias gregas; espécie de mecenas.

manutenção de uma intimidade que lhe seja característica a ponto de torná-la mais relevante que a obra ficcional que a comporta – assunto caro ao teatro realista de cunho essencialmente dramático, por exemplo – mas uma alavanca de força na pintura desse quadro simbolista (e moderno – como veremos nas citações que seguem) levado a cabo pelo nosso autor. Aqui o espectador, como ocorre na interferência épica, é convidado a trabalhar, a projetar imagens, a fazer costuras, a compreender as entrelinhas, a decifrar o que não está escrito mas apenas sugerido.

***“(...) Entre as outras coisas que se representam nos palcos não me parece que nenhuma mais do que as máquinas raptam as almas dos espectadores, pois ver coisas que são quase sobrenaturais, como uma pessoa que da terra sobe aos céus, a aparição de uma nuvem em meio a um palco cheio de sons e cantos, ver do meio da terra surgir um templo, a mudança abrupta de todo o palco em rochas ou selvas, ver subitamente aparecer o mar e nele os tritões, divindades, navios e outras coisas semelhantes com as quais o olho é enganado causa infinito deleite, como claramente se conhece da curiosidade que têm as pessoas de vê-las, que é justificada pelo deleite que os olhos recebem com elas e pela curiosidade de saber o modo como são executadas; claro testemunho nos dão estes operadores manuais que o povo, com tanta curiosidade, se detêm a vê-los.”*** O Corego – Anônimo – Pg. 197.

E para provar a minha hipótese, faço agora referência ao trabalho de enorme beleza cinematográfica realizado pelo diretor de televisão e cinema Luiz Fernando Carvalho que soube aproveitar esse mesmo argumento que ora defendo para produzir a minissérie *Capitu*, inspirada na obra *Dom Casmurro*:

***“A impressionante e maravilhosa escrita de Machado, do século XIX, dialoga bem com inúmeros movimentos, inclusive com as correntes do surrealismo, como o dadaísmo, que trabalha mais com colagens, repetições, cartazes, cartelas e com a proposta de distanciamento entre obra e espectador, dando tanto valor à costura, à construção de uma estrutura, quanto ao tempo. Na minha opinião, de certa forma, Dom Casmurro é montado assim, como um conjunto de colagens, de camadas, de tempos e de avessos. Machado é um modernista também nesse sentido, porque ele está dialogando antropofagicamente e diretamente com os melhores da história da arte de qualquer tempo, como***

***um Duchamp, por exemplo. Ele também está construindo as suas camadas de vidro, nos fazendo ver outras coisas, criando nas entrelinhas, no pensamento. Então ele é moderno no ponto de vista da linguagem, um construtor. Não narra de uma forma demonstrativa, descritiva ou naturalista, e sim por meio de um grande artefato literário onde o próprio fazer do livro conta como processo de construção da narrativa e da linguagem. O tempo inteiro estamos conscientes de que o Machado está elaborando um livro. Ele mesmo o diz: 'Caro leitor, cara leitora, se essa parte não lhe interessa pule para o capítulo seguinte.' É realmente um Bruxo.***  
Luiz Fernando Carvalho. Pg.80

Luiz Fernando Carvalho inscreve a sua obra filmada dentro de um galpão abandonado onde refaz a sua ópera particular comandando o surgimento e o sumiço das figuras machadianas feito um palco em que tais máscaras perambulam como fantasmas perdidos no tempo. Bento Santiago-narrador convive com o seu duplo-menino, ou melhor, Bento-autor contracena com Bento-ator numa espécie de redemoinho borgeano do qual brotam as demais personagens, tudo coexistindo num recorte de artificialidade poética. O aspecto felliniano da obra de Carvalho é plenamente fiel à loucura antinaturalista de Machado, e corrobora a tese de que o ator desse tipo de linguagem não é protagonista de nada senão mais uma peça nessa engrenagem espiralada em que as instâncias de tempo, ação e espaço são embaralhadas e coordenadas por um maestro invisível, ou, pela própria moldura da casa de espetáculos, templo dessa fantasmagoria toda.



*foto 2.*

Em que pese a modernidade teatral na literatura de Machado, talvez seja prudente alocá-lo, com justo mérito, na posição de precursor do movimento simbolista que somente na segunda metade do século XX teria experimentações nos palcos nacionais. O fato de deixarmos passar a certeza de que o autor é um exímio dramaturgo em sua literatura não é menos grave do que avaliar a sua participação efetiva no teatro somente com aquela produção dramatúrgica de peças ligeiras – comédias de gabinete - que pouco lhe renderam crédito, esquecendo-se de que, sublinho mais uma vez, seus contos e romances tardios são excepcionais roteiros prontos para serem encenados. Até mesmo Nelson Rodrigues, que com seu *Vestido de Noiva* sob a direção de Ziembinski para o grupo carioca *Os Comediantes* inaugura o dito teatro moderno no ano de 1943, haveria de admitir que a originalidade em desmontar a psicologia da personagem ao retirá-la de seu contexto realista em favor de um mosaico embaralhado de cenas e imagens narradas diante do espectador – e com isso reformular a ética e o pensamento do ator na cena -, tudo isso já estava há muito testado nas páginas de Machado. Ainda que não seja de meu interesse enveredar por uma análise estrutural das linguagens teatrais como acesso à obra literária de Machado de Assis, vejamos nesse breve parágrafo

abaixo algumas das informações sobre o simbolismo no teatro e como o conteúdo do que é dito é perfeitamente adequado ao argumento até então defendido na presente pesquisa:

***O teatro simbolista era alvo de críticas não só dos críticos especializados, mas também dos atores. Nas peças simbolistas haveria um anulamento do ator. O melhor exemplo e talvez o maior nome do teatro simbolista, Maurice Maeterlinck, foi quem primeiro sugeriu esta ideia. O autor de Pélleas et Mélisande, L'Intruse e Intérieur estava em busca de médiuns ao invés de intérpretes. O dramaturgo-poeta procurava pôr em cena alguém que apenas comunicasse o seu texto, em ritmo contínuo e uniforme. Não procurava caracterizações e nenhuma interpretação. Foi deste ideal que Maeterlinck sugeriu a troca dos atores por bonecos. Em 1890, Maeterlinck publicou no periódico La Jeune Belgique o artigo Menus propôs: Le théâtre, que ficará conhecido como Un théâtre d'Androïdes. Neste artigo o dramaturgo belga propunha a substituição dos atores por marionetes, afirmando que a alma do ator interferia na alma das personagens e isso comprometia o sublime poético. Maeterlinck dizia que somente onde inexistente a palavra é que começa o diálogo com a alma. As omissões dos símbolos representadas pelos poetas com folhas em branco foram levadas ao drama na forma de silêncio vocal. Os longos silêncios são características comuns dos dramas simbolistas. Ele seria capaz de provocar a imaginação e manter o espectador atento, em um estado onírico, que as falas que os precederam estimulavam. O teatro simbolista exige do espectador atividade intelectual contínua. O teatro simbolista proporcionou ao teatro uma união das artes e o libertou das amarras dos naturalistas devolvendo a esta arte o que ela tem de mais significante: a teatralidade.***

Bianca de Cássia Almeida – trechos do Artigo 'O Teatro Simbolista.'

*Se o ator não deve se ocupar com nada ao entrar em cena, com nenhum tipo de inteligência do tipo 'e-se-eu-fosse-o-Fulano-de-Tal' para dar conta da personagem, é porque acredito que o ator deve estar absolutamente ocupado ao entrar em cena, mas ocupado com a consciência de que ele É O ATOR que acabou de entrar em cena, e que a sua preciosa função não é imaginar-se outra pessoa que não ele, mas fazer com que os outros, os espectadores, imaginem que ele que está ali em cena, e que É UM ATOR que acabou de entrar em cena, não é um ator, mas outra pessoa inventada, fantástica. Fingir ser outra pessoa não é fingir-se outra pessoa, é fingí-los que se é uma outra pessoa (existe essa forma verbal?). Fingir para o outro exige que você seja rigorosamente verdadeiro consigo mesmo. É como se o mentiroso tivesse como regra obrigatória a verdade que ele mente. Um milímetro de contaminação - ou de desejo de contágio -, para com a própria mentira contada e já é suficiente para que a imaginação do outro, do alvo da mentira,*

*interrompa o seu fluxo de fabulices. O bom ator mente e sabe que mente. É disso que o bom ator se contamina: do prazer em mentir, em ver-se mentindo, e, sobretudo, em testemunhar que a sua mentira é capaz de enganar quem está lá só para isso: para ser enganado. E esse é precisamente o papel do público: dar-se ao engano de ser enganado, imaginando o inimaginável quando fora do território do teatro. O bom público sabe que está sendo enganado e engana-se porque o ator não escorrega na tentação de ser ele também contaminado pela mentira que conta. O contágio do ator é aquele que acessa uma interioridade vazia a serviço da imaginação da plateia. Um espectador que só quer a verdade é tão resistente ao bom teatro quanto o ator que entra em cena ocupado com a sua personagem.*

**"(...) O homem se explica em Deus, mas por aquilo que representa em Deus a essência atual do homem; isto é, seu poder é uma parte do poder de Deus, ele é uma parte da natureza; é impossível que seu corpo não receba, dos corpos que lhe são externos, mudanças das quais ele não é a causa, que seu espírito não receba ideias que ele não formou. Ou seja, é impossível que ele não seja passivo, presa das paixões. Suas ações são resultantes necessárias das leis universais; nele, nada vem dele; ele é um escravo (...)"**Léon Brunschvicg, sobre a filosofia de Spinoza. Pgs. 216-217.

- Através do mesmo princípio se dá o trabalho do ator. Ele é parte da personagem na medida em que a personagem configura-se como mundo tangível, atualizando em si uma potência que preexiste enquanto ideia e essência. O ator nada cria – pensando a criação como produto original de domínio íntimo -, mas deixa-se ser afetado ao mesmo tempo em que afeta um terreno de intensidade existencial, não havendo necessidade de fazer maiores esforços para habitá-lo porque desde sempre o esteve habitando. Não cabe ao ator o exercício de 'ir' atrás da composição da personagem como se a personagem fosse o fim do percurso de uma busca, como se ela estivesse além, na perspectiva imaterial de um Deus a ser tocado um dia. A personagem é matéria que exerce força sobre o ator que é parte integrante do mesmo mundo. Tratando de outra maneira, pensar o ator como esse elemento especial que dá vida à personagem é torná-lo refém de uma relação de poder onde ele próprio será sempre a vítima (ainda que possa pensar o contrário), condicionado a uma espécie de imaginação piedosa que em nada é criativa, senão aprisionadora de um universo íntimo, sem maiores alcances aos outros corpos. Ao invés disso, o ator desenvolve para si uma constante passividade consciente, porque reconhece ser somente uma parte do universo ao qual não tem controle algum, senão agindo como canal de distribuição de intensidades desse mesmo universo em que habita e é habitado.

## **5.2 Machado de Assis – Os Contos de Papéis Avulsos, uma análise da temática e formalidade teatrais.**

O conto Teoria do Medalhão, pertencente ao livro Papéis Avulsos, suprime o famoso narrador machadiano e concede ao diálogo entre pai e filho a sequência de um encontro em que o primeiro tenta aconselhar o segundo, em sua data de aniversário de maioridade, sobre a maneira de proceder para tornar-se um homem bem sucedido na vida adulta. É um exemplo retumbante de uma prosa que consegue combinar a escrita pautada em construções de um artificialismo histriônico com a ideia de que a engenharia do mundo inteiro em seu mecanismo de funcionamento pode ser resumida e reduzida a uma conversa de alcova, na calada da noite. É o teatro como metáfora do cosmos, o quarto do filho como centro dos olhares dos espectadores para que se possa entender sob quais perspectivas os horizontes infinitos da vida enlaçam seus eixos. Machado, logo de início, lança mão de um recurso bastante utilizado em sua prosa, recorre a uma lembrança do passado, à memória dos idos anos do filho para entabular um cálculo de quem passa um traço no saldo do tempo e assim chegar à autoanálise de quem a personagem foi e como chegou até onde está. Mas, importante lembrar, esse exercício de memória também é recheado de enganos e imagens perdidas, imaginadas ou inventadas, que corroboram o desejo do autor de afastar-se da narrativa realista cunhada pelas fronteiras do que é verdadeiro e verificável. Machado inicia o seu Teoria do Medalhão como quem abre uma caixinha de música e diz ‘era uma vez...’

***“(...) Há vinte e um anos, no dia 5 de agosto de 1854, vinhas tu à luz, um pirralho de nada, e estás homem, longos bigodes, alguns namoros... (...)***

***Pág. 99.***

A sequência da conversa mostra a ênfase do pai em convencer o filho de que o segredo do sucesso é tornar-se um rótulo, uma estampa, e que é exatamente

por esse objetivo alcançado que o teatro social rende os maiores louros e aplausos. Ser mascarado é ser vazio de ideias próprias, é vestir-se com a indumentária que os outros há muito já vestiram e ocupar lugares já programados no tabuleiro das ocupações públicas. O mundo todo é pautado por convencionalismos e rigores da métrica, e o caminho para encaixar-se nos padrões estabelecidos é abafar o ímpeto da singularidade, os arroubos das ideias originais, as investidas solitárias em descobrir caminhos nunca antes trilhados, ser, portanto, um medalhão, um objeto de aparência, desses prêmios que se estampam na lapela como produto de um feito heroico, nesse caso em específico, uma recompensa por ser tantos quantos já o foram, herdeiros das mesmas máscaras, ocos de essência e ícones do mesmo enredo de sempre. A figura do pai é a essência resumida do narrador machadiano: um agente dotado de sarcasmo e ironia, e promovedor de artificialidades que nos convocam a notar a qualidade do enredo farsesco em que as personagens patinam sem rumo, destituídas de uma psicologia elaborada que as tornem indivíduos pensantes e donos de seus próprios destinos. E, no caso desse pai fictício, é dever do filho encaixar-se nesse desfile de máscaras teatrais, é, antes de tudo, a única maneira de sobreviver, de ser visto e aplaudido tal qual o ator também o é quando dono de uma representação eloquente. O histrionismo da linguagem empregada pelo pai não é mera perfumaria de linguagem inimiga de um realismo que a tudo vê e comprova como verdadeiro, é, ao contrário, a dinâmica essencial para a consagração das máscaras que são fundamentais ao juízo crítico do autor, esquematizando as personagens para que possamos nós, leitores, reconhecer os vícios humanos engrandecidos por uma enorme lente de aumento. É o mesmo que a máscara faz com o ator que a veste: esconde-o em sua intimidade emotiva, mas aumenta aquilo que é desejo de ser transmitido como traço fundamental de caráter da personagem.

Em resumo, Teoria do Medalhão é um panfleto hilário em louvor ao vazio da alma em que as grandes questões são canalizadas para a concretude dos fatos comezinhos. Uma possível nobreza imaterial do homem, incalculada em termos concretos (como mensurar as qualidades éticas da honestidade, da ética, da sabedoria?) é filtrada como produto disposto em prateleiras domésticas, ou, então, tangível como estratégia de jogatinas de bar:

***“(...) A publicidade é uma dona loureira e senhoril, que tu deves requestar à força de pequenos mimos, confeitos, almofadinhas, coisas miúdas, que antes exprimem a constância do afeto do que o atrevimento e a ambição. Que Dom Quixote solicite os favores dela mediante ações heroicas ou custosas é um sestro próprio desse ilustre lunático. O verdadeiro medalhão tem outra política. Longe de inventar um tratado científico da criação dos carneiros, compra um carneiro e dá-o aos amigos sob a forma de um jantar, cuja notícia não pode ser indiferente aos seus concidadãos. (...)”*** Pág. 106.

***“(...) O bilhar é excelente (...) Se te aconselho excepcionalmente o bilhar é porque as estatísticas mais escrupulosas mostram que três quartas partes dos habituados do taco partilham as opiniões do mesmo taco. (...)”*** Pág. 102.

O mundo é um grande sistema já estabelecido, e nós, personagens a serviço dessas mesmas estruturas, bonecos articulados que fazem girar a mesma manivela para benefício da manutenção daquilo que já existe. Mas, a questão que sobra é só uma: quem é que dá o estalo inicial dessa engrenagem toda? Qual contrarregra desavisado resolve por livre vontade ou por desaviso incalculado abrir as cortinas? Que mão invisível é essa que nos rege? Se, por um lado, tudo aí já está para ser re-vivido, re-montado, há também alguma força misteriosa que nos impede de saber a razão de ser de tudo que temos como tradução de quem somos. Essa filosofia materialista é também um tributo ao mistério do invisível, e parece corroborar a seguinte contradição: quanto maior a consciência do pequeno, tanto mais assombrados ficamos com o infinito vazio que temos dentro de nós. Machado de Assis e Shakespeare produzem calculadamente seus microcosmos, ao mesmo tempo em que tangem os horizontes metafísicos, tão incompreensíveis quanto elementares.

***“De quanta utilidade não seria pararmos, refletirmos nas verdades que se encerram naquela notável Teoria sobre o Medalhão [sic], em que o filósofo poeta estampa um dos característicos fatores da nossa decadência? Acaso não está na consciência de todos que a nossa máquina governamental move-se por um impulso há longos anos adquirido? Que os homens que entram na composição dos gabinetes são peças que substituem outras já gastas e que quando penetram na engrenagem não***

***aparecem como elemento novo, senão [...] para a manutenção do ritmo costumeiro?” Pg. 226. Daniel Piza.***

Não é à toa que Machado de Assis buscava muito de suas inspirações em Shakespeare. As máscaras que ambos alocam para vestir as suas narrativas são semelhantes, pertencentes à mesmíssima família de quem resume as infinitudes do cosmos em uma casca de noz. O mundo é um palco, e, sobretudo, o palco já é um mundo, um tipo artificial e consolidado de mundo amparado por andaimes bambos que fazem equilibrar precariamente as personagens, e que já é estímulo suficiente para que o espectador lhe dedique sua atenção e tempo, pois a metáfora apresentada funciona como potente espelho de lente de aumento do que somos fora da ficção.

***“(...) Cada um dos capítulos sucessivos, cada um dos grandes atos shakespearianos não é senão uma repetição: “[... programa adulator de um espetáculo lamentável: é-se elevado ao pináculo para cair em terra precipitadamente” [Ricardo III, IV, 4] (...) Cada degrau, cada passo até o topo é marcado por assassinato, perfídia e traição. Cada passo faz que o trono se consolide, ou se aproxime: “[ Degrau em que tropeçarei ou, então, que deverei saltar [...]” [Macbeth, I, 4]. O Último degrau está separado do abismo por apenas um passo. Os soberanos mudam, mas a escada é sempre a mesma. E os bons, os maus, os corajosos e os covardes, os vis e os nobres, os ingênuos e os cínicos continuam a escalá-la.” Jan Kott. Pág. 31.***

É importante notar que o aspecto moral, aquilo que diferencia as personagens – ou poderia diferenciá-las em matéria de caráter ou ética – pouco ou quase nada importa. O senso de justiça aqui é outro. A absolvição não cabe aos bons, tampouco os maus serão castigados. Melhor dizendo, o julgamento dos comportamentos e atitudes que constituem a índole das personagens pode ocorrer durante a fábula, mas, em algum instante, a estrutura de organização dessa escadaria já sedimentada se fará imperativa, e o que sobreviverá à história será a consciência de que o ser humano refletido nessa lente de aumento é tão simplesmente uma peça de jogo de tabuleiro. O protagonista de Shakespeare é o mundo reduzido ao teatro farsesco do qual é impossível se

distanciar, o mesmo procedimento experimentado e moldado por Machado de Assis, quando a ópera é a eleita como metáfora perfeita da vida.

***“Talvez possamos concordar com Nelson Rodrigues quando ele nos diz que o ser humano é o único que se falsifica. A ideia de que o mundo se torna humano quando urdido em linguagem e representações que o substituem e lhe emprestam feição tem entrada na literatura brasileira com Machado. Machado não inventou a mentira, nem glosou mais do que qualquer outro escritor o disfarce como fundamento do fenômeno literário e da instituição simbólica da vida social. Entretanto, tal como afirmou Alfredo Bosi, “a necessidade da máscara como uma constante era um fato relativamente novo na história da ficção brasileira”. É, portanto, num sentido bastante específico que se pode atribuir a Machado a invenção, para as letras nacionais, de algo mais sutil que a bruta falsidade: a rotina da mentira branca, o ramerrão da máscara diária. Aqui está, provavelmente, uma das suas contribuições mais permanentes.”*** Jorge Luiz Passos. Pág. 194.

E cabe também pensarmos a função do ator dentro desse esquema maior e nada personalista. Se a personagem é parte constituinte de uma engrenagem, ela própria uma alavanca de movimento daquilo que compõe, que tipo de relação de proximidade seria possível entre ator e a figura representada? Na posse da sugestão de que a obra do autor é orientada por vetores de força que agem para a composição de um microcosmo, terreno em que a adequação interna da psicologia é parte menos relevante já que individualidade alguma sobrevive ao todo, não seria papel do ator, ao invés de avizinhar-se do conteúdo íntimo dos sentimentos da personagem – e misturá-los aos dele para daí configurar o exercício de criação poética da cena –, assumir, ao contrário, a irradiação desses vetores de força que existem na concretude da linguagem e determinam a configuração geral da fábula? É preciso considerar, pelo menos em Shakespeare e também em Machado, que as personagens são funções que direcionam o ritmo e o espaço da ação. Nesse caso, tudo é verbo, prescindindo do abstrato das emoções em favor da urgência do movimento (da própria ação que concentra em sua dinâmica uma direção precisa). A máscara, e tão somente ela, é o símbolo que melhor organiza essa importante e fundamental tarefa.

### **Excertos de um diário particular.**

*Diz Stanislávski: "Existem pensamentos e emoções que vocês podem expressar com suas próprias palavras. A coisa toda está aí, e não nas palavras. A linha do papel flui através do subtexto, não do texto. Mas, os atores têm preguiça de escavar até as camadas profundas do subtexto, e por isso preferem deslizar pela palavra externa e formal, que pode ser pronunciada mecanicamente e sem gastar a energia necessária para atingir a essência interior"... Maria Knebel. Pg 31.*

*Certo que há mistérios não revelados em um primeiro contato com alguma coisa, que uma paisagem pode esconder sensações, sentimentos, o mesmo para um quadro, uma sinfonia, ou em um simples diálogo teatral, forjado para existir na boca de personagens. Mas e o inverso disso? Será que o maior dos mistérios não paira justamente na coisa tal como ela nos mostra ser sem que haja necessidades ulteriores de tradução? E se a profundidade maior estivesse justamente na superfície, na textura das coisas, na onda sonora ela própria, na beleza de mastigar as palavras sem precisar que delas façamos emoções escondidas? Talvez o maior subtexto seja preservar o espaço entre as coisas e não preenchê-lo com o que não nos é dado como matéria de mundo.*

*A palavra é potente quando ela, a palavra, já contém o que precisa significar, não havendo qualquer necessidade de encontrar o que ela suprime. A boa palavra não dissimula nada, só revela. E os mistérios que existem - porque há mistérios em tudo! - é saber pronunciá-la, não senti-la. E essa tarefa é mecânica, sim! Exige altas doses de esforço e de sensibilidade. E é tudo mecânico e artificial por essência e princípio, porque é preciso compreender que arte é, sobretudo e antes de tudo, um conjunto maravilhoso de artificialismos encomendados, engenhocas colocadas em movimento. Se o ator é desqualificado e recebe por isso a nomenclatura de 'ser mecânico', é menos pelo fato de haver mecanicidade nas suas ações do que pela simples razão de que ele é incompetente mesmo, por natureza, prática e origem.*

*Uma obra viva não tem nada a ver com a verdade, esse é outro equívoco. A verdade esbofeteia nossos rostos a cada esquina, com ela não precisamos perder tempo algum, tampouco fazer dela argumento de expressão poética. A poesia, ao contrário, sonha, não diz a verdade. Isso sim é que é preguiça: copiar as escalas naturais da vida e botá-las no terreno da metáfora, como se fosse preciso convencer quem quer que seja de que nós somos esse quem somos, que sentimos isso o que sentimos. Tudo ao contrário: Mais mentiras proclamadas! Mais disfarces explícitos! Mais brincadeira e menos imersão em sabe-se lá qual seriedade do sentimento!*

*Talvez a questão esteja na escolha da linguagem - no interesse da escolha de um mundo -, e menos no recorte ontológico do ator. Se a obra de arte é artificial é porque ela escolhe ser antinatural e não estabelecer vínculos diretos com a vida, com os sentimentos do indivíduo, mas busca, ao contrario, uma síntese de todos os sentimentos, uma imagem mais abrangente do pequeno retrato realista do qual fazemos coro. E, para tanto, é preciso menos espelhos fiéis à*

*nossa imagem, menos reflexos de intimidades individualizadoras, e mais deformidades construídas. Nesse contexto, a palavra verdade não pode ser mais índice de nada, funcionando como elo de verossimilhança entre o criador e aquilo que por ele é criado. A sinceridade, aqui, vale mais do que a verdade, termômetro do compromisso da conexão entre as partes de cenários antinaturais, propositalmente acelerados em comparação ao ritmo usual das coisas. A arte como produtora de novos arredores é também uma arte que inaugura interiores, espaços a serem ocupados não com sentimentos particularizados, mas com tintas de expressão de trânsito constante entre os criadores desse mundo e os seus interlocutores, dispositivos épico e dramático em conformidade de diálogo.*

A novela *O Alienista* que apresenta Simão Bacamarte como o famoso médico da saúde da alma, prometendo a erradicação da loucura através de um remédio universal, é, talvez, a fábula mais exemplar para se reconhecer o teatro machadiano em que as personagens são todas elas máscaras, indo e voltando no tempo e no espaço a serviço de um fluxo vertiginoso e hilariante de acontecimentos absurdos, resumo do que é o microcosmo do autor, sempre contaminado pela fina e sarcástica ironia que lhe é peculiar. Aliás, é justamente pela velocidade com que o narrador machadiano dá conta de pintar os episódios ocorridos em Itaguaí, a cidade onde a ação tem movimento, que o juízo crítico implícito na ideia de que a ciência é sinônimo de progresso a qualquer custo ganha ares burlescos tal qual uma opereta bufa. O exagero e o histrionismo do cantor lírico que estufa o peito para emitir a sua cantoria são semelhantes à verborragia erudita do médico que a si mesmo encarrega a monumental responsabilidade de descobrir a cura da loucura. O descalabro da proposta, a sua verossimilhança enquanto distância com a realidade, é nublado pelas engrenagens machadianas que esclarecem ao leitor desde o princípio que a moldura da fábula é mesmo esse palco do exagero e do histrionismo, onde qualquer coisa que aconteça é argumento protegido pelo universo do faz-de-conta, já que, desde as primeiras linhas da narrativa, nem mesmo se sabe que o que está sendo dito é fruto de um fato consumado, ou, então, produto de uma falcatrua inventada.

***“As crônicas da vila de Itaguaí dizem que em tempos remotos vivera ali um certo médico, o Dr. Simão Bacamarte, filho da nobreza da terra***

***e o maior dos médicos do Brasil, de Portugal e das Espanhas (...)*** O Alienista. Pág. 38

Em poucos parágrafos, o capítulo primeiro intitulado *De como Itaguaí ganhou uma casa de orates*, apresenta de uma só vez o cenário da trama, o seu protagonista – Simão Bacamarte – as motivações do médico, ou seja o argumento principal da trama -, incluindo aí as estratégias para convencer a comunidade a viabilizar a construção do manicômio, e também ficamos conhecendo o principal amigo e comensal do alienista, o boticário Crispim Soares, o padre Lopes, e, ainda, em um brevíssimo relato recheado de avanços no tempo e no espaço, Machado apresenta-nos Dona Evarista, a mulher de Simão, e as intercorrências naufragadas de ambos em gerar herdeiros.

***“D. Evarista mentiu às esperanças do Dr. Bacamarte, não lhe deu filhos robustos nem mofinos. A índole natural da ciência é a longanimidade; o nosso médico esperou três anos, depois quatro, depois cinco. Ao cabo desse tempo fez um estudo profundo da matéria, releu todos os escritores árabes e outros, que trouxera para Itaguaí, enviou consultas às universidades italianas e alemãs, e acabou por aconselhar a mulher um regime alimentício especial. A ilustre dama, nutrida exclusivamente com a bela carne de porco de Itaguaí, não atendeu às admoestações do esposo; e à sua resistência – explicável, mas inqualificável, - devemos a total extinção da dinastia dos Bacamartes.”*** O Alienista. Pág. 39.

- Note-se que esse pequeno parágrafo é uma peça bruta de funcionamento perfeito. Dá conta de enxugar todas as rebarbas de consequências às ações e ir direto ao assunto: a ausência de herdeiros fará com que Simão Bacamarte mergulhe ainda mais e de cabeça completa no estudo da ciência, mola propulsora de todos os acontecimentos posteriores da narrativa. Dissemos acima que as personagens na prosa curta de Machado, assim como em Shakespeare, são como funções a respeitar determinados vetores de força, e, parece, isso compete ao próprio autor quando o assunto é o de ir ao encontro de determinada ética inscrita no ato de se contar uma história, privilegiando a função específica de revelar ao leitor somente o que precisa ser sabido, sem imersões em águas profundas do sentimentalismo psicológico. O raso desse tipo de narrativa é justamente o seu ouro,

riqueza especialmente garimpada na economia total de imagens e temas desnecessários. É como a máscara vestida no rosto do ator: revela tão somente o traço essencial da expressão da figura, todo o resto é suprimido em benefício da comunicação direta com a plateia. Machado, nesse parágrafo, também faz lembrar a primeiríssima aparição de Édipo, personagem de Sófocles, que logo nas primeiras palavras localiza ao espectador tudo o que é preciso saber para o desenrolar da ação: tempo, espaço, conflito e personagens são brilhantemente apresentados através de uma economia invejável de palavras:

***ÉDIPO: Meus filhos, filhos da terra de Tebas, por que vindes aqui, perante mim, suplicantes, enquanto uma nuvem de incenso veste toda a cidade em meio a rogatórios e lamentos? Meus filhos, eu achei que não devia saber por terceiros, assim, eu mesmo vim, eu, vosso rei, de todos conhecido como Édipo, o ilustre!*** Sófocles.

Ao cabo de tantas idas e vindas, quantidade de assuntos mais do que suficientes para satisfazer um sem número de narrativas independentes e alongadas pela alcunha do recorte realista-psicológico, mas aqui conscientemente filtradas pela agilidade da pena da galhofa, Itaguaí finalmente inaugura a sua Casa Verde, reduto dos malucos internados para tratamento. Novamente, impressiona sobretudo como o autor não dedica paciência a detalhes irrisórios, ao passo que também povoa a narrativa com citações bíblicas e de outros evangelhos numa espécie de estratégia que mistura a grandiloquência das referências com o minúsculo da existência de personagens alocados nesse microcosmo estapafúrdio chamado Itaguaí. É como se as máscaras, limitadas como são em suas linhas expressivas, almejassem horizontes maiores, naufragando, evidentemente, nessa tentativa, o que faz registrar um recorte tragicômico à moldura já de opereta bufa composta pelo autor.

***“(...) Era na rua Nova, a mais bela rua de Itaguaí naquele tempo, tinha cinquenta janelas por lado, um pátio no centro, e numerosos cubículos para os hóspedes. Como fosse grande arabista, (Simão Bacamarte) achou no Corão que Maomé declarava veneráveis os***

***doidos, pela consideração de que Alá lhes tira o juízo para que não pequem. A ideia pareceu-lhe bonita e profunda, e ele a fez gravar no frontispício da casa; mas, como tinha medo ao vigário, e por tabela ao bispo, atribuiu o pensamento a Benedito VIII, merecendo com essa fraude, aliás pia, que o padre Lopes lhe contasse, ao almoço, a vida daquele pontífice eminente.*** O Alienista. Pág. 42.

Sabe-se que Machado sofreu grande influência criativa ao entrar em contato com Voltaire e o seu *Cândido, ou o Otimismo*, outra obra em que o ritmo dos acontecimentos é levado a toque de caixa pelo narrador. Ítalo Calvino, no posfácio do texto do autor francês, escreve:

***“O grande achado de Voltaire humorista é aquele que se tornará um dos efeitos mais seguros do cinema cômico: o acúmulo de desastres em grande velocidade. E não faltam as inesperadas acelerações de ritmo que conduzem a sensação de absurdo ao paroxismo, quando a série das desventuras já velozmente narradas em sua exposição ‘por extenso’ é repetida num resumo vertiginoso. Com seus fotogramas fulminantes, Voltaire faz girar um grande cinematógrafo mundial, projetando uma volta ao mundo em cento e poucas páginas que leva Cândido da Westfália natal até a Holanda, Portugal, a América do Sul, a França, a Inglaterra, Veneza, a Turquia e que se expande por meio dos giros adicionais das personagens coadjuvantes (...)*** Ítalo Calvino. Págs. 188-189.

- O movimento impresso na narrativa e a aceleração do ritmo dos acontecimentos implicam na mecanização da própria engenharia da narrativa enquanto máquina produtora de relatos, como se o autor tivesse à sua disposição um motor que, de tanto acionado, enferrujasse o cenário em seu fluxo hipoteticamente natural. E não só a paisagem da trama sairia contaminada por esse andamento artificial, mas as personagens também se tornariam alvos certos de um narrador-artilheiro, fazendo-as caminhar numa velocidade cujas pernas não são capazes de acompanhar, esgotando, portanto, a chance de haver consciências individuais, psicologias alforriadas à enxurrada de verbos que

determina a sinfonia das ações. Esse procedimento que a tudo e a todos mecaniza - e reduz a consciência a peças talhadas ao sabor de um sistema previamente programado -, associa-se ao que diz Bergson em sua famosa teoria da comicidade. Rir, para Bergson, é uma ação de crítica social desfraldada pelos ecos da coletividade quando conseguimos identificar algo que foge da cadência natural da biologia para se tornar peça rígida, estanque ao que a natureza oferece como modelo de andamento. A repetição, o tique nervoso, a distração de um andar ou ação que perdem o contato com o mundo presente para ensimesmarem-se num artificialismo recluso, só isso já basta para o riso eclodir como antídoto da razão à loucura sistemática e sem sentido. Ítalo Calvino elege a imagem do cinematógrafo como projetor da sequência de desventuras do personagem Cândido, Jan Kott enxerga uma enorme escadaria como reflexo e molde implícito nas cenas dos dramas históricos shakespearianos – que também sugerem e incluem, a despeito do derramamento de sangue fruto da luta pelo poder -, episódio de comicidade rasgada. Resta-nos imaginar e responder – exercício que farei mais adiante – a que forja, monumento ou moldura, adequa-se Machado de Assis em sua prosa breve. Aliás, antes de seguir adiante e como pista para o que virá na sequência, basta que identifiquemos que o nosso autor nacional é bastante rigoroso em determinar andamentos que começam e terminam sem o peso de alongarem-se no espaço e no tempo da narrativa. São episódios curtos inscritos em parágrafos igualmente competentes à tarefa de resumir um movimento específico. Machado é shakespeariano em diversos matizes, mas, em especial, naquele em que se pode reconhecer o mesmo fel irônico do nosso Bruxo do Cosme Velho nas breves cenas cômicas inscritas no interior da dramaturgia trágica e dramática do Bardo Inglês. Os coveiros de Hamlet, por exemplo, parecem fruto de uma consciência pragmática típica daquela assumida por Brás Cubas -, afinal, estar diante da morte, ou ‘ser um defunto-autor’, ameniza em muito as afetações necessárias de quem precisa vestir as máscaras diárias a fim de suportar o tablado diário da vida. O saldo dessa experiência é uma consciência mais elevada, compartilhada tanto pelos coveiros quanto por Brás Cubas. Mesmo a encenação da pantomima dentro da peça Hamlet – teatro dentro do teatro, recurso

metalinguístico experimentado à exaustão por Machado – explicitando de maneira patética e exagerada o assassinato de um rei pelas mãos do seu pérfido irmão, espelho distorcido mas por isso mesmo fiel à realidade, é outro exemplo de recorte machadiano na obra de Shakespeare. O representar camadas sobrepostas de máscaras é atitude corriqueira da prosa curta de Machado. Ou seja, a grandiosidade da sentença que afirma ser o mundo um palco, na experiência elisabetana, em Machado, ao menos na sua obra de narrativa breve, ganha sabores de caixinha de música. A ópera de Machado é acionada por alguém que roda uma manivela, objeto que cabe na palma da mão, mas nem por isso menos potente e eficiente que a escala amplificada do autor inglês.

**Excertos de um diário particular.**

*Nós que subimos sistematicamente as ribaltas para contar uma história desenvolvemos um certo ceticismo melancólico, nada que nos torne obtusos e rarefeitos às brisas imponderáveis da vida, assim espero. Mas algo como que semelhante à sensação de tranquilidade frente à esquizofrenia do mundo, a velocidade dos acontecimentos do mundo, ao sorriso largo de quem imagina uma solução possível à nossa miséria, à certeza da tristeza de outros que não conseguem enxergar que o estar triste é um momento igualmente passageiro, assim como o é o sucesso de quem pensa segurar o cetro das atenções. As cortinas que abrem e fecham a despeito do nosso estado de espírito naquele preciso instante em que tudo começa - porque é imperativo que comece quando chega a hora de começar -, dá a nós, atores, uma estranha calma, calma de sermos nós somente uma parte da coisa, não a totalidade dela, de que estar vivo é menos engalfinhar-nos uns contra os outros por um lugar ao sol do que achar tranquilamente um pedaço à sombra para ver o que acontece diante dos nossos olhos. É um jeito de agir pela metade, e ser atingido pela dimensão misteriosa e assustadora da plateia. Mas é esse assustar-se que dá a chance de também relaxarmos na confiança de que é assim mesmo, de que será assim mesmo queiramos ou não. Nós, atores da ribalta, carregamos um sentimento machadiano dentro do coração, um fel ácido e irônico, triste e alegre, esperançoso e resignado. Enfim, é mais fácil ser humano - porque ser humano é ser invariavelmente contraditório - quando se é ator de teatro.*

Se as personagens são máscaras, é natural que elas sejam intercambiáveis; ou, melhor dizendo, se os atores são portadores de máscaras, e por esse ato de portar uma determinada máscara configuram a personagem naquele exato instante em que a ação ocorre, isso significa dizer que, na ausência de uma psicologia firme que mantenha a ideia de caráter e individualidade, é a ocasião

que faz a personagem. São os arredores, as molduras de acontecimento que cercam o ator, os fatores preponderantes para que se entenda a necessidade de agir de uma maneira ou de outra. O ator, portanto, é esse centro aglutinador de linhas de força que tem como função canalizar o que lhe chega como matéria concreta e, assim, devolver ao espaço as respostas a essa demanda em forma de novos vetores de força. A personagem para o ator é menos um estado de preenchimento íntimo emocional, ou um outro alguém a ser alcançado, do que uma urgência em se estar em determinado lugar, porque é imperativo que esse deslocamento ocorra. O narrador machadiano exerce essa função de deslocar as figuras na medida em que o mundo gira em seu eixo, e o que testemunhamos – em razão da velocidade com que a narrativa transcorre – é um revezamento tal de máscaras que o produto final absorvido pelo leitor é a sensação de que todas as personagens machadianas são atores correndo periodicamente atrás de suas respectivas fisionomias. A ocasião é que faz a personagem, e não o esforço do próprio ator em interpretá-la. Para ele, o ator, a personagem é uma mera consequência de um esforço primeiro de pôr-se em movimento, ou, melhor, de adequar-se ao empurrão que lhe dão por conta do cenário que se desloca sem cessar. Que tal pensarmos que o ator que sobe ao palco carrega consigo a consciência de um narrador machadiano, que age e sofre as consequências de suas ações na medida em que faz avançar a história que conta? E se a personagem fosse tão somente isso: o reflexo produzido pela força do ator em dar contornos à sua narrativa, fingindo que a vive de fato enquanto lança um olhar para a plateia, atento para não perder a atenção dos espectadores? Talvez o ator de teatro seja o que é a Capitu em *Dom Casmurro*, um eterno dissimulado, tão verdadeiro quanto mentiroso, tão dentro da história quanto fora dela. E a personagem é só a consequência de tantas idas e vindas, visível apenas aos espectadores, alvos da inconstância do intérprete em se equilibrar na corda bamba de tantas identidades forjadas. Vejamos alguns exemplos na prosa de *O Alienista*:

Melancólica e apática frente à introspecção do marido em decorrência dos estudos com os malucos de Itaguaí, Dona Evarista, sentindo-se praticamente uma viúva infeliz, deixa escapar a Simão Bacamarte:

**“Quem diria que meia dúzia de lunáticos...”**

Simão reverte a situação ao oferecer à esposa uma viagem ao Rio de Janeiro, grande sonho da companheira que nunca havia visitado a capital federal. Inquirido sobre como iriam financiar a excursão, o narrador intervém:

**“E levou-a aos livros. Dona Evarista ficou deslumbrada. Era uma Via Láctea de algarismos. E depois levou-a às arcas, onde estava o dinheiro. Deus! Eram montes de ouro, eram mil cruzados sobre mil cruzados, dobrões sobre dobrões; era a opulência. Enquanto ela comia o ouro com os seus olhos negros, o alienista fitava-a, e dizia-lhe ao ouvido com a mais pérfida das alusões:**

**- Quem diria que meia dúzia de lunáticos...**

**D. Evarista compreendeu, sorriu e respondeu com muita resignação:**

**- Deus sabe o que faz!**

**Três meses depois efetuava-se a jornada.”** O Alienista. Págs. 47-49.

- Note-se que Evarista muda de opinião tão rapidamente quanto percebe que o motivo de sua tristeza pode significar a solução para seus problemas. A dedicação de seu marido aos loucos da Casa Verde rendeu ao esposo o capital suficiente para a ida dela ao Rio de Janeiro. Essa constatação, informada a nós pelo narrador, é suficiente para apagar a qualidade moral-sentimental de D. Evarista que aparece no princípio do capítulo, e transformá-la numa nova mulher. E tal procedimento é realizado de maneira tão acelerada que é implícita a “incompetência proposital” de Machado em construir alguma psicologia que dê conta de preencher os desvios de comportamento da personagem. O cenário muda, e a personagem muda junto com ele. Evarista é simplesmente uma portadora de máscaras diferentes – ou uma única máscara de expressões cambiantes -: no início é uma, no final é outra. E a história já pode continuar avançando. A ação é sempre preponderante frente aos floreios do adjetivo.

Vejamos outro exemplo, dessa vez tendo como protagonista o personagem do barbeiro Porfírio, que assume a posição de antagonista às investidas cada vez mais descabidas do alienista em classificar como doidos aqueles que carregam supostos indícios de insanidade:

**“(...) O terror crescia; avizinhava-se a rebelião. A ideia de uma petição ao governo para que Simão Bacamarte fosse capturado e deportado, andou por algumas cabeças, antes que o barbeiro Porfírio a expendesse na loja, com grandes gestos de indignação. Note-se, - e essa é uma**

***das laudas mais puras desta sombria história, - note-se que o Porfírio, desde que a Casa Verde começara a povoar-se tão extraordinariamente, viu crescerem-lhe os lucros pela aplicação assídua das sanguessugas que dali lhe pediam; mas o interesse particular, dizia ele, deve ceder ao interesse público. E acrescentava: - é preciso derrubar o tirano! Note-se mais que ele soltou esse grito justamente no dia em que Simão Bacamarte fizera recolher à Casa Verde um homem que trazia com ele uma demanda, o Coelho. – Não me dirão em que é que o Coelho é doido? Bradou o Porfírio”*** O Alienista. Págs. 65-66.

- Há três movimentos acima descritos: o primeiro de indignação do Porfírio por conta da ideia aventada de prender Simão Bacamarte e impedir sua sequência de internações, afinal, seu lucro com a venda de sanguessugas iria sofrer quedas iminentes. O movimento seguinte é dado pela conjuntura da voz coletiva que exige alguma atitude a ser tomada contra o alienista, fato que já é suficiente para atizar uma nova guinada de direção ao caráter ético e moral do barbeiro. E, finalmente, a notícia da prisão no manicômio do tal Coelho, a quem Porfírio estava na posição de credor, é sentença fatal para que o barbeiro coloque-se como baluarte na luta a favor da destituição do médico de seu cargo. Evidentemente que a qualidade do narrador está em perscrutar o interior não revelado publicamente da personagem. Tudo o que nos é informado pertence ao terreno íntimo do barbeiro Porfírio, àquilo que nem todos conhecem, exceto o leitor por força da narrativa, e as mudanças de opinião que testemunhamos resultam de uma tentativa da personagem de safar-se de problemas particulares – ou tirar vantagem de situações - ao mesmo tempo em que é preciso ponderar e avaliar de que maneira se deve posicionar frente à audiência. Tudo é teatro. E a saída é sempre a adequação ao que se espera de um cenário que está constantemente em movimento, e, invariavelmente, é mais forte e poderoso do que qualquer faísca de força individual ou de psicologia íntima. Poderíamos resumir esse parágrafo da seguinte forma: se eu sou o que sou, só o posso ser hoje, ou melhor, por agora, nesse exato instante. O mundo sendo um palco, serei tantos quantos o enredo me fizer que seja. Se somos personagens desse mesmo mundo, é porque sabemos perfeitamente interpretá-los, ou seja, é o ofício do ator, daquele que finge – ainda que nem sempre tenha consciência de que finge – a razão que melhor define as figuras machadianas, e por que não dizer, nós mesmos diante da vida?

Na mesma dinâmica em que o tempo é acelerado, o mecanismo machadiano de construção da narrativa – tão semelhante a Shakespeare -, implica na redução do espaço, em economizar horizontes extensos e transformá-los em

reduzidos tangíveis ao toque das mãos. Reduzir significa concentrar, tornar palpável o imenso das reflexões contidas em ideias que aparentemente fogem ao nosso olhar pelo infinito de seu alcance. Quando Hamlet apanha a caveira de Yorik, é daí que lhe surge uma das reflexões mais filosóficas da peça. É o crânio, a coisa em si, o objeto que concentra a simbologia das idiossincrasias da vida do ser humano. É preciso que haja algo concreto que canalize o discurso metafísico, que se livra do perigo de tornar-se apenas uma torrente de sentimentalismos para estabelecer uma distância entre o que se pensa e o que se toca. É o próprio procedimento da metáfora: arranja-se algo – uma imagem concreta – para somar-se a outra imagem, mais extensa e possivelmente abstrata, e, dessa junção, resulta o que podemos classificar como irrealidade – fantasmagoria – no termo utilizado por Ortega y Gasset -, ou, mais simples, uma realidade inventada – potência viva de irradiação de imagens carregadas de sentidos múltiplos, que é a própria poesia em estado bruto. O faz-de-conta, os contos de fadas, são terrenos férteis desse procedimento. E a arte, se assumirmos de princípio o seu artificialismo enquanto linguagem, respeita as mesmas diretrizes e escalas em seu discurso narrativo. O objeto-coroa na dramaturgia de enredo histórico de Shakespeare, presente, por exemplo, em Ricardo III, não é simplesmente o símbolo do poder, é o poder traduzido em um objeto, que, se não deixa de ser objeto, também é, concomitantemente, o poder ele mesmo, materializado e concentrado, tangível a quem o possa apanhar. A coroa, nas peças de Shakespeare, nunca é um mero adereço cênico, ela é a imagem que determina a postura da máscara que a possui, bem como as reações das outras personagens que devem reverência a ela. Uma coroa sem dono determina a ação, assim como uma coroa desejada concorre para uma nova dinâmica de movimento, não pelo mero desejo de possuí-la, mas porque a distância entre quem a almeja e ela própria haverá de ser encurtada. Em Shakespeare, e também em Machado, tudo é espaço atomizado, e tudo é tempo que corre em benefício da narrativa que deve avançar sem percalços subjetivos ou intimistas. As personagens são fruto dessa equação. O ator é o vetor de alavanca do movimento, e que toma uma posição no terreno físico da ação para que o fluxo dos acontecimentos tenha passagem.

Assim, Itaguaí é um cenário metafórico – reproduzindo o que é a simbologia da caveira de Yorik para Hamlet -, e que concentra e reduz a dimensão de todo o cosmo humano em questões de relevância universal e atemporal: os limites da ciência e do progresso, a relação entre razão e fé, o poder de manipulação e persuasão da massa coletiva frente ao indivíduo etc. Itaguaí não é só o ambiente da ação, é, sobretudo, o cenário distorcido, criado, especialmente arrumado para que Simão Bacamarte desfile seu manto de soberba intelectual. Elsinore não é só o palácio em que Hamlet habita, é, principalmente, o palácio de escuridão e neblina que contamina de melancolia e reflexões o protagonista da trama. Sem Itaguaí não haveria Simão Bacamarte. Hamlet em outro local que não fosse Elsinore não seria Hamlet. A máscara é que faz o ator, nunca o inverso. As personagens de Shakespeare e Machado são igualmente reféns da condição espacial que frequentam.

Vejamos outros exemplos na narrativa de *O Alienista* que ratificam o que acabo de dizer acima:

- ***A ciência é o meu emprego único; Itaguaí é o meu universo.***
- ***A Casa Verde, disse ele ao vigário, é agora uma espécie de mundo, em que há o governo temporal e o governo espiritual.***
- ***Supondo o espírito humano uma vasta concha, o meu fim, senhor Soares, é ver se posso extrair a pérola, que é a razão.***
- ***O barbeiro, depois de alguns instantes de concentração, declarou que estava investido de um mandato público, e não restituiria a paz a Itaguaí antes de ver por terra a Casa Verde, - ‘essa Bastilha da razão humana’.***
- ***... a arruaça crescia. Já não eram trinta, mas trezentas pessoas que acompanhavam o barbeiro, cuja alcunha familiar deve ser mencionada, porque ela deu o nome à revolta; chamavam-lhe o Canjica, - e o movimento ficou célebre com o nome de revolta dos Canjicas.***
- Reparemos que existe aqui um mecanismo gerador de comicidade bastante latente. Machado de Assis – diferentemente de Hamlet ao apanhar a caveira de Yorik -, devolve àquilo que jogou luz como produto de sua narrativa ‘enxugada’ – que bem pode ser uma coisa, um

edifício, ou até um nome batizado para qualificar alguém ou um movimento – um tamanho deveras diminuto, quase irrisório, o que sugere uma discrepância entre o conteúdo filosófico motivador de tal prática e o fruto desse enxugamento narrativo. Revolucionários aclamados como Canjicas, parece-nos, não inspiram futuro às causas dos rebeldes. Associar a Bastilha à Casa Verde também indica um movimento de deboche semelhante. E imaginar que o espírito humano é uma concha e a razão a sua pérola é também uma imagem que caminha na mesma direção do riso sardônico. Portanto, a proporção entre o tamanho do que é discutido (uma revolução é algo admirável, assim como a cura da loucura também imaginamos que seja) com o espaço em que o assunto é acolhido produz incompatibilidades, tornando uma soma incongruente, ainda que nada disso seja percebido pelas personagens da fábula, evidentemente. Ao contrário, a caveira de Yorik ganha significação com as palavras emitidas por Hamlet. Ambos, personagem e objeto alcançam um horizonte compatível com a imagem que evocam ao unirem-se.

#### **Excertos de um diário particular.**

*Um jogo de futebol é como uma peça de teatro. É uma metáfora assumida de uma batalha encenada. Deve-se aniquilar o adversário, vencê-lo. Mas tudo de mentira, sem correr sangue e numa ação simulada através de regras previstas. Nenhuma das duas coisas, teatro e futebol, precisa acontecer para que os eixos do planeta sejam redirecionados. Afinal, qual o sentido que há em correr atrás de uma bola tentando lançá-la num quadrado protegido por uma rede? E que razão existe em subir ao palco para fingir descaradamente que se é Hamlet, o príncipe da Dinamarca? Mais urgente seria construir viadutos, tratar de doenças, estudar o clima... Arte e esporte remam em outra direção, são departamentos da inutilidade. E, por isso mesmo, são matérias essenciais da nossa íntima constituição de seres lúdicos, afeitos a tudo o que é simbólico e assimilável à fórmula do  $1 + 1 = 2$ . Artistas e esportistas são faces da mesmíssima moeda. A cultura é o que nos ergue nessas duas pernas que temos; é ela, a cultura, que levanta a nossa cabeça para o alto, para o infinito, para tudo o que não é tangível, e que testa o limite de quem somos ao projetar uma imagem ideal daquele que imaginamos ser. O produto final de uma partida de futebol e de uma peça de teatro desfaz-se no invisível da experiência sensível. Aqui sim há urgência de sentir, deixar-se levar, embarcar não apenas no que se pode traduzir intelectualmente, mas no espaço aberto para o sonho que toca o coletivo e também o indivíduo. Mas esse é o resultado da metáfora, do saldo definitivo de uma estratégia que exige dos seus fabricantes a absoluta consciência de que são eles os funcionários promovedores dessa importante qualidade de comunicação. Atores e jogadores de futebol são peças da ação do*

*jogo, que só se consolida como tal se o jogo for jogado, colocado em movimento.*

A tomada do poder na novela *O Alienista* não é representada pela posse de uma coroa, mas é uma atitude de dissimulação, um trocar de máscaras, transformando quem está em evidência e modificando os discursos antes inflamados em métricas afetadas e moderadas. Antes do poder somos um, diante do poder somos outros. E talvez seja o breve intervalo entre ser alguma coisa esperando ser outra o que melhor caracteriza as tintas irônicas da pena da galhofa do Bruxo do Cosme Velho, atitude própria do ator que espera no limite da coxia a chance de pisar nas tábuas e fingir um outro que não aquele protegido na penumbra dos bastidores. A diferença é que Machado joga luz nessas duas etapas: quando estamos sozinhos, e quando somos alvo das atenções, foco de olhares alheios. E o saldo da soma desses dois instantes é sempre o mesmo: em ambos os momentos estamos a fingir, seja para nós mesmos, seja para os outros. A tragicomédia humana é justamente essa: reivindicamos uma possível integridade, alguma ideia de identidade particular, uma personagem que acreditamos defender seja para nós ou para o mundo, quando, ao contrário, é a ocasião, a moldura do cenário, a música que toca ao fundo, o que nos torna quem devemos ser no instante em que somos quem somos. Em Machado, nenhuma espontaneidade ou psicologia íntima sobrevivem ao foco da atenção pública, ou mesmo à força da enxurrada da coletividade. O povo, ele próprio, é outra força avassaladora que promove uma mudança de eixo de caráter em quem nele está misturado. De ambos os lados, na solidão do comando e na invisibilidade de quem está mergulhado em algum grupo de semelhantes, o indivíduo some diante das pressões alheias, dos entornos que o sufocam, e, em alguns casos, da imagem que lhe é refletida pelo espelho. O jogo de revezamento de máscaras é pintado quase como se fosse um baile em que se troca de parceiro à medida que a música termina e recomeça. Não havendo onde se ancorar: na dignidade do povo ou na ilibada conduta do governante, o manifesto político de Machado reitera a certeza de que suas personagens - e nós mesmos por tabela -, somos figuras movidas por fios invisíveis acionados pelos sabores da ocasião. Somos todos minúsculos frente aos ventos que sopram do horizonte, agarrando onde for possível agarrar quando a brisa se transforma em tempestade.

**Excertos de um diário particular.**

Carrego comigo uma vaquinha pequenina e de madeira  
 montada num pedestal  
 Dessas vaquinhas que são todas seccionadas nas juntas  
 e reunidas nas articulações por barbantes finos  
 Um brinquedo infantil  
 Que quando pressionado na base faz a vaquinha  
 desmilinguir-se  
 E que quando se solta o dedo da mesma base  
 A vaquinha volta a montar-se na beleza da vaquinha  
 saudável de antigamente  
 Abandono todos os stanislaviskis  
 Essa vaquinha, para mim, é o que há de mais completo  
 em termos de manual de existência para o ator  
 O ator que sabe desmilinguir-se para depois acionar os  
 seus fios invisíveis das articulações e tornar-se  
 novamente um ator de pé  
 Esse ator já sabe tudo o que há para se saber  
 Um Hamlet que desmonta os ombros e desestabiliza os  
 fios que sustentam o eixo do quadril mas que não  
 prejudica os outros fios que mantêm a base dos pés... já é  
 um Hamlet sem que se precise SER o Hamlet  
 É um ser não sendo  
 É o Hamlet que basta  
 Porque a vaquinha é sábia  
 Eis a questão!  
 Sábia porque sabe que a consciência de ser-uma-  
 vaquinha pouco lhe garante alguma coisa em matéria de  
 brincadeira  
 Ela brinca de ser vaca e pronto  
 E para brincar só é preciso dar-se ao movimento da  
 brincadeira  
 A seriedade do ator não está no seu compromisso  
 sentimental com o invisível daquilo que não se vê  
 Porque Hamlet, a rigor, não existe  
 E ele só pode existir porque ele de fato não existe  
 A vaquinha só é uma beleza de vaquinha porque ela em  
 nenhum instante tenta aproximar-se do ser-uma-vaquinha  
 Ela mente que é uma vaquinha  
 E é nessa mentira  
 E por essa mentira  
 Que ela existe –  
 Ou não mente coisa nenhuma, porque uma vaquinha de  
 madeira  
 É explicitamente verdadeira em sua dissimulação.  
 Há um compromisso sim com o invisível  
 Com o mistério  
 Com um tanto de coisas que não se pode ver e tampouco  
 tocar  
 Mas isso já é o próprio teatro que se encarrega de nos  
 ensinar  
 Não há nada a ser decifrado  
 Enigma nenhum deve o ator querer decifrar  
 É deixar-se levar

*E pronto*

*...*

*Afinal*

*Quando olho essa minha bendita vaquinha bem nos olhos  
Tenho a certeza de que essa pequena peça de madeira  
olha também para mim*

*Mas quanto a isso nada resta a fazer*

*Senão celebrar o assombro que é ser olhado*

*Por uma vaquinha de olhos de*

*Madeira.*



*foto 3.*

O barbeiro Porfírio, aclamado pela população e líder da revolução dos Canjicas, destituiu a câmara de vereadores de Itaguaí e dirige-se à residência de Simão Bacamarte como o novo líder do governo. Os urros de vingança do povo ecoam aos ouvidos do alienista, trancafiado em seu gabinete. Os papéis estão

supostamente divididos: Bacamarte e Porfírio são, ao que parece, inimigos declarados. Vejamos, porém, na sequência resumida de textos a seguir - conjunto de parágrafos que não somam duas páginas -, a velocidade com que as máscaras mudam e caem, sendo novamente vestidas pelos próximos herdeiros que encontrarem – ou forem conduzidos - a conveniência das suas respectivas expressões. Bacamarte, certo da sua iminente queda e conseqüente prisão, ouve os seguintes dizeres do barbeiro, ambos já protegidos pela intimidade de um encontro a sós:

***“- Engana-se Vossa Senhoria em atribuir ao governo intenções vandálicas (...) O povo, tomado de uma cega piedade, que lhe dá em tal caso legítima indignação, pode exigir do governo certa ordem de atos; mas este, com a responsabilidade que lhe incumbe, não os deve praticar (...) Pode entrar no ânimo do governo eliminar a loucura? Não. E se o governo não a pode eliminar, está ao menos apto para discriminá-la, reconhecê-la? Também não; é matéria de ciência. Logo, em assunto tão melindroso, o governo não pode, não deve, não quer dispensar o concurso de Vossa Senhoria (...) Unamo-nos e o povo saberá obedecer. (...) O governo, concluiu o barbeiro, folgaria se pudesse contar, já não com a simpatia, senão com a benevolência do mais alto espírito de Itaguaí, e seguramente do reino.”***

Ao que Bacamarte responde mentalmente:

***“Os sintomas de duplicidade e descaramento deste barbeiro são positivos.”***

Enquanto do lado de fora:

***“- Viva o ilustre Porfírio! Bradaram umas trinta pessoas que aguardavam o barbeiro à porta (...) – Porque eu (Porfírio) velo, podeis estar certos disso, eu velo pela execução das vontades do povo. Confiai em mim; e tudo se fará pela melhor maneira. Só vos recomento ordem. A ordem, meus amigos, é a base do governo.”***

E, finalmente, mais adiante:

***“(...) João Pina, outro barbeiro, dizia abertamente nas ruas, que o Porfírio estava vendido ao ouro de Simão Bacamarte, frase que congregou em torno de João Pina a gente mais resoluta da vila. (...) Duas horas depois caía Porfírio***

***ignominiosamente, e João Pina assumia a difícil tarefa do governo.***” O Alienista. Págs. 79-81.

Desnecessário dizer que João Pina repetirá as mesmas récitas afetadas de quem agarra o cetro do reinado, contrariando a verve coletiva daqueles com quem simpatizava e dividia opiniões. É uma nova versão espelhada e reproduzida de tantos outros que já experimentaram a máscara da liderança. E o povo, igualmente, encenando o seu repetido papel de agitador, que a todo e qualquer um arrasta em sua turba de frases de efeito. Tudo se duplica como numa ciranda, ou, então, tal qual a escadaria imaginada como estrutura de movimento à escalada das personagens shakespearianas.

**Excertos de um diário particular.**

*Hamlet, de Shakespeare, e Simão Bacamarte, o alienista de Machado de Assis, são primos irmãos, faces opostas de uma mesma moeda. O primeiro é tão sábio que todos o tomam como louco, o segundo é tão louco que vira o maior dos sábios - o único capaz de erradicar as doenças da alma da pequena Itaguaí. Elsinore é a Casa Verde de Machado, e o manicômio do nosso Bruxo do Cosme Velho é o reflexo perfeito das estruturas corruptíveis do reino da Dinamarca. Incrível como dois gênios se equivalem; No fim das contas, Machado e Shakespeare produziram dois personagens magistrais e idênticos, afinal, um completo maluco só pode ser um gênio da razão, assim como um intelectual de crânio invejável não é outra coisa senão um demente perigoso e esquizofrênico...*

A narrativa toma a sua guinada final, e, num golpe explícito de descarada ironia, Machado diz, ou melhor, as crônicas de Itaguaí um dia disseram, que Bacamarte reverteu completamente a sua teoria original da loucura, classificando agora como mentecaptos todos os que apresentam o perfeito equilíbrio das qualidades mentais, e possuidores da mais absoluta sanidade os portadores de tiques, manias, e patologias várias. Ou seja, quem era doido passa a ser o exemplo da normalidade, e os antigos normais são, portanto, malucos completos.

***“(...) Suponhamos um modesto. Ele aplicava a medicação que pudesse incutir-lhe o sentimento oposto; e não ia logo às dores máximas, - graduava-as, conforme o estado, a idade, o temperamento, a posição***

**social do enfermo. Às vezes bastava uma casaca, uma fita, uma cabeleira, uma bengala, para restituir a razão ao alienado; em outros casos a moléstia era mais rebelde; recorria então aos anéis de brilhantes, às distinções honoríficas, etc.”** O Alienista. Pág. 93.

- Importante reforçar que o uso ‘tópico’, aquilo que é rapidamente vestido e desvestido, é o tratamento capaz de transformar as intercorrências da alma. O que existe de interno, teoricamente o lugar nevrálgico do comportamento humano, não resiste às máscaras que são impostas ao corpo. O personagem é fruto e refém de sua moldura. Muda-se o hábito, o monge perde o seu manto sagrado.

Como epílogo definitivo e após tantos rodopios semânticos e temáticos, quem irá internar-se por livre e espontânea vontade, sem nunca deixar de respeitar, evidentemente, as exigências da lauda científica, será o próprio alienista. A corrida desenfreada que tinha como margem os horizontes longínquos acabou limitada ao perímetro do próprio rabo. As ânsias de conhecermos o que está para além de nós mesmos impede que saibamos quem de fato somos. Essa, talvez, poderia ser uma epígrafe satisfatória para a obra; mas nada que se sobreponha à consciência desse mecanismo maior criado por intermédio de uma narrativa artificiosa que finge conceder às personagens um livre arbítrio mentiroso. A ciência positivista, a que acredita no progresso como meta cega, é esse terreno fértil de enferrujamentos variados. Machado constrói um teatro e nele aloca as suas figuras. É antes o teatro o que lhe interessa, a indumentária, o edifício cênico, as traquitanas de fazer subir e descer cenários, a maquinaria que produz fumaça e faz chover de mentira, o equipamento de iluminação que ora joga luz, ora banha tudo em escuridão. A escadaria shakespeariana aqui é perfeitamente adequada a Machado, mas, no caso de Simão Bacamarte, preferimos dotá-la de motores elétricos. O alienista escala uma escada rolante no sentido contrário ao seu movimento - o médico sobe enquanto os degraus descem. A imagem desse esforço inútil por si só já é suficiente para compreender a comicidade e todo o absurdo que envolve a manufatura da narrativa. E também esclarece uma função tragicômica contida na fábula: o indivíduo que imagina poder mais do que a sua capacidade de agir é inevitavelmente engolido pela própria soberba. A hybris de Bacamarte é a inconsciência para os degraus em que pisa. Rimos de Bacamarte porque uma esteira elétrica é suficiente para vencê-lo, e disso sabe o leitor logo de início,

quando reconhece o narrador machadiano como uma força que age na aceleração e recrudescimento de tal mecanismo. Quem rege o destino das personagens machadianas é o narrador, ele mesmo um maestro inverídico, que pouco interfere no rumo de encontro à verdade dos fatos, ainda que comande o fluxo de tudo o que é contado. É mais um contador de causos que prima pela confusão proposital do que uma voz interessada em esclarecer estados de espírito ou sublinhar verossimilhanças. Sendo antirrealista, o narrador machadiano é aquela mão invisível que abre e fecha as cortinas da ópera-bufa, revelando e pondo um ponto final num enredo fabular feito uma metáfora tragicômica da vida. E se resta alguma moral disso tudo, ela é exatamente aquela cunhada pelas palavras de Macbeth: “*A vida é uma simples sombra que passa (...); é uma história contada por um idiota, cheia de ruído e de furor e que nada significa*”

**Excertos de um diário particular.**

*Tudo é teatro. A consciência que pesa é essa consciência que sabe ver que tudo é teatro. Pesa e ao mesmo tempo diverte. O ator sabe que mente, e sabe que os outros mentem também. Para além disso, o ator compreende que para existir é preciso saber mentir. O ator assombra-se com a visão que lhe é entregue dos fios presos à marionete. O homem é esse boneco oco, atado a fios, todo articulado, hipócrita até à raiz da alma quando acredita ser ele o dono de seu próprio destino. Mente. E se não sabe que mente é simplesmente porque não reconhece quem é. É por essa razão que nenhum personagem chega aos pés de Hamlet. Ele é tudo: ator que age, personagem de si mesmo, espectador que se olha pelos olhos dos outros que o olham. Hamlet é grandioso porque é ele próprio o teatro que condena, e que, com ele, também pode encantar-se. Se há algum registro mais genuíno do que fomos, no dia em que deixarmos de ser que somos, ele não estará nos restos dos nossos futuros fósseis, e sim na memória desse farsante grandioso, produto da mente de Shakespeare.*

O conto A Chinela Turca, também incluso no volume Papéis Avulsos, termina com a seguinte sentença:

***“Provaste-me ainda uma vez que o melhor drama está no espectador e não no palco.”*** Machado de Assis. Pg. 125.

E, curioso notar, Machado utiliza-se do total de cinco páginas plenamente repletas de um enredo com encenações e truques cênicos, incluindo aí a

aparição de personagens caricaturais, perseguições, raptos e fugas, tudo convergindo para uma ação povoada de movimentos de cenários e circunstâncias inesperadas, para, ao cabo da narrativa, emitir um grande e derradeiro suspiro dizendo que o melhor teatro é aquele que ocorre no invisível da imaginação do espectador, ou, no sonho de quem desliga-se da realidade. Mas o que se lê, ou o que nos é oferecido como leitura desde o início do conto, não pertence às considerações íntimas da personagem protagonista, ao contrário, é a materialização concreta de uma realidade moldada para além de um recorte psicológico. O sonho é pretexto para o surgimento de um mundo, e esse mundo não necessita da sustentação de um verismo que faça justificar as suas estruturas. Há uma independência dos arredores que faz caracterizar quem nele habita. E é aí que surge o narrador como o cúmplice distanciado a reger os andamentos desse balé dissimulado. E digo dissimulado porque somos advertidos de que o conteúdo da narrativa é fruto de uma cabeça entregue ao devaneio somente nas linhas finais da história, o que reforça ainda mais o interesse de Machado em equilibrar-se nesse fio tênue daquilo que é construído como fato verídico em contraposição aos assuntos preponderantemente inventados. O leitor, portanto, é levado propositalmente ao engano diante de sua credulidade em face de uma narrativa ardilosa em esconder suas reais motivações. Como ocorre no teatro, somos surpreendidos pela postura física do ator que ao ser aplaudido dobra-se em agradecimento diante da audiência e desmente todo o repertório de tensões e vocabulários que apresentava enquanto de posse da representação da personagem. O instante do desmascarar-se – bem como o de preparo para vestir a indumentária da farsa - são momentos especialmente iluminados pelo narrador machadiano, uma voz quase sempre onipresente e onisciente que se interessa menos em descrever do que ponderar filosoficamente o que lhe ocorre aos olhos e ouvidos. Machado age como um demiurgo, uma presença narrativa que tem o controle daquilo que dá vida, divertindo-se de um ponto de vista privilegiado com o balé de suas criaturas. Nesse sentido, o autor brasileiro aproxima-se bastante da figura de Próspero, personagem de Shakespeare para a peça A Tempestade:

***“Que expressão é essa, meu filho,***

***De tamanho assombro? Alegre-se, rapaz.  
Nossos festejos terminaram; esses atores,  
Como já lhe dissera, eram apenas espíritos,  
E se dissiparam no ar, no impalpável ar;  
E tal qual a estrutura rarefeita dessa visão,  
As torres altivas, os palácios suntuosos,  
Os templos solenes, o imenso globo,  
Sim, e todos que nele habitam, também irão  
Se dissolver, como essa dança fugaz,  
Sem deixar qualquer vestígio. Somos feitos da  
Mesma matéria dos sonhos; e nossas pequenas vidas  
Se encerram em um sono (...)***” Shakespeare. Pág. 38.

- Reescrevo:  
Que expressão é essa, meu filho,  
De tamanho assombro? Alegre-se, rapaz.  
Nossos festejos terminaram; esses personagens,  
Como já lhe dissera, eram apenas atores,  
E correram para os bastidores, na penumbra das  
coxias,  
E tal qual a estrutura rarefeita dessa visão,  
Os cenários todos, as torres altivas, os palácios  
suntuosos,  
Os templos solenes, a imensa boca de cena,  
Sim, e todos que nele brincavam de habitar,  
Também irão se dissolver – e voltar a tornarem-se  
vivos, mas só para depois morrerem novamente, e  
de novo, e mais uma vez,  
Como uma dança fugaz,  
Sem deixar qualquer vestígio.  
Somos feitos da mesma matéria dos tabladados, e  
nossas pequenas vidas  
Se encerram debaixo dos urdimentos de um  
teatro.

O primeiro e curto parágrafo de *A Chinela Turca* configura-se numa excepcional fórmula compacta que mistura a apresentação das duas personagens principais – o bacharel Duarte e o major Lopo Alves – e as circunstâncias que os une: o bacharel deseja escapular de sua casa para encontrar Cecília, uma moça de olhos azuis por quem se enamorara havia apenas uma semana -, enquanto o major, velho amigo da família – ainda que Machado não deixe sublinhar ser este ‘*um dos mais enfadonhos sujeitos do tempo*’ – aparece repentinamente e anseia por contar ao seu colega o conteúdo de um drama escrito por ele próprio. Note-se que já é de noite, que o jovem moço já estava prestes a sair para o seu encontro amoroso com a bela Cecília que ocorreria em um baile, e a ansiedade do rapaz é contraposta à calma do major que, sentado numa

poltrona da casa começa a desfiar os novelos da trama no desejo de que seu interlocutor avalie com franqueza o seu trabalho dramaturgico:

***“Havia logo no primeiro quadro, espécie de prólogo, uma criança roubada à família, um envenenamento, dois embuçados, a ponta de um punhal e quantidade de adjetivos não menos afiados que o punhal. No segundo quadro dava-se conta da morte de um dos embuçados, que deveria ressuscitar no terceiro, para ser preso no quinto, e matar o tirano no sétimo. Além da morte aparente do embuçado, havia no segundo quadro o rapto da menina, já então moça de dezessete anos, um monólogo que parecia durar igual prazo, e o roubo de um testamento”*** Machado de Assis. Págs. 115-116.

A Chinela Turca é uma crítica sarcástica do autor ao teatro da época que mais chamava a atenção da audiência, aquelas encenações comumente chamadas de dramalhões românticos – ou também e igualmente os melodramas rasgados – que ofereciam ao público uma infinidade de evoluções rocambolescas a título de impressionar o espectador pelos efeitos da cena ao invés de investir numa composição satisfatória e verossímil do cenário e das personagens. Cumpre lembrar que Machado de Assis, ao menos em sua obra teatral, é partidário da escola realista, olhando para a atividade cênica como um argumento de ensinamento moral, sendo de responsabilidade do poeta-dramaturgo a função de agente educador da sociedade. Motivo bastante diverso, ao que me consta, daquele reservado à sua obra literária, educativa não por intermédio de uma função moralizante, mas extremamente eficaz ao expor as contradições humanas diante das circunstâncias, ou seja, alocar as personagens como figuras entregues ao palco do mundo.

O conto tem sequência com o bacharel Duarte caindo no sono e virando protagonista do enredo que lhe é sugerido pela narrativa do major, mistura de ficção com realidade que não é esclarecida pelo autor, uma vez que o urdimento da narrativa não deixa claro esse instante da perda dos sentidos do jovem personagem. Eis então que um homem baixo e gordo surge para acusar o enamorado de roubar uma tal chinela turca e, imediatamente após a denúncia, novos personagens entram em cena para raptar o bacharel Duarte e levá-lo sabe-se lá aonde. Mais tarde descobrimos que a chinela turca nunca

havia sido roubada, servindo apenas como pretexto para o rapto do rapaz a fim de casá-lo como a dona do calçado, uma desconhecida que “*não era mulher, era uma sílfide, uma visão de poeta, uma criatura divina*” :

**“ – Três coisas vai o senhor fazer agora mesmo, continuou impassivelmente o velho: a primeira, é casar; a segunda, escrever o seu testamento; a terceira engolir certa droga do Levante...**

**- Veneno! Interrompeu Duarte.**

**- Vulgarmente é esse o nome; eu dou-lhe outro: passaporte para o céu.**

- Perseguições, raptos, assassinatos, ressuscitamentos, apoteoses, aparições, disfarces variados e reconhecimentos. Tudo isso fazia parte do enredo de peças teatrais típicas do século XIX que buscavam cooptar a atenção do espectador através da emoção fácil, do arrebatamento pelos olhos e pelos ouvidos, diferente de outro tipo de espetáculo que buscava pintar com rigor o caráter das personagens e suas motivações internas. A estética romântica, do exagero, aliada às peças ligeiras e musicadas, normalmente comédias, contrapunha-se ao espetáculo de interesse realista, condensando as unidades de tempo, espaço e ação ao rigor de uma trama interessada em alcançar ideais educativos. Machado de Assis faz, assim, uma sátira divertida do gênero teatral mais popular de sua época.

Após recusar-se a tomar o veneno, o bacharel Lopes é ameaçado por uma pistola apontada pelo velho, outro personagem que despenca das incongruências propositais da narrativa. O padre – havia também um padre na cena! – sussurra direto ao ouvido do jovem perguntando-lhe se o desejo do rapaz é o de fugir, ao que recebe um pronto assentimento. O padre indica a janela como rota de fuga e revela, num ímpeto típico das soluções melodramáticas, que sua vestimenta de padre é tão somente um disfarce de sua ocupação como tenente do exército. A fuga tem início e junto com ela uma perseguição implacável, terminando, finalmente, com o bacharel são e salvo dentro de sua sala, de onde nunca havia de fato saído, local em que jaz sentado na poltrona o major Lopo Alves ainda nas últimas linhas da narrativa de seu espetaculoso drama teatral. Já desperto do recente sonho e terminada a sessão, o bacharel despede-se do major e, já ciente de sua aventura

imaginária, presta homenagem ao acontecido, ainda que deveras desiludido com a ausência forçada do encontro com a amada Cecília:

**“ – Ninfa, doce amiga, fantasia inquieta e fértil, tu me salvaste de uma peça ruim com um sonho original, substituíste-me o tédio por um pesadelo: foi um bom negócio. Um bom negócio e uma grave lição: provaste-me ainda uma vez que o melhor drama está no espectador e não no palco.”** Machado de Assis, Pg. 125.

No conto A Chinela Turca, o assombro da personagem principal em tornar-se vítima de um redemoinho de acontecimentos absurdos e imponderáveis traduz também a condição própria do ator diante de seu ofício. Ao considerar Machado de Assis um autor teatral através de sua obra literária, concedemos à figura do seu narrador o papel de cortineiro desse teatro moldado previamente aos anseios das personagens. O teatro vem antes do ator. A personagem é anterior ao ator na mesma medida, restando ao intérprete a tarefa de saber narrar aquilo que já está organizado em um tempo épico, daquilo que já transcorreu e só é recuperado para a tarefa de recontar o já transcorrido. Não há constituição psicológica nem preenchimento íntimo que possa dar conta do assombro de ver-se diante de uma moldura já armada, como se fosse viável imaginar a bailarina ganhar vida sem o engessamento de seus pés no pedestal da caixinha de música. Como se fosse possível imaginarmos a bailarina dançar com seus pés livres à melodia que lhe é imposta. O narrador machadiano é um enclausurador de personagens, que somente ganham o atributo de personagens porque bailam conforme a música como peças dispostas em um tabuleiro. A Chinela Turca, enquanto um possível mecanismo poético, é um enorme carrossel de figuras presas em um eixo central, todas elas dispostas pela circularidade do movimento ao encontro do protagonista sonhador.

**“ – Mas, senhor, não me dirá de uma vez o que querem de mim e o que estou fazendo nesta casa?”.** Machado de Assis. 121

**Excertos de um diário particular.**

*Nunca sabemos de fato o que é que estamos fazendo. Sabemos, em verdade, pouca coisa, ou o*

*suficiente para cumprir com o combinado: ir de cá para lá, emitir o texto com a saúde dos pulmões, respeitar pausas, preencher tempos. E pronto. A nossa loucura é muito mais uma loucura do enfrentamento dessa dúvida monumental que é a de desconhecer o que de fato estamos produzindo aqui, nesse instante - e ainda assim sermos impelidos para adiante -, do que alguma crise que pertence às dores das personagens. A nossa dor, que é a dor da dúvida, que é também um vazio enorme, já é suficiente para esgotar todas as energias de que dispomos para subir ao palco. A plateia nos devolve em parte o resultado do nosso esforço. Em alguma medida os espectadores nos respondem sobre o que procuramos. Mas também a plateia é matéria inconstante, ela também é por si só recheada de dúvidas quanto ao sabor daquilo que fazemos. Portanto, o terreno permanece movediço, e sempre assim: movediço. Um mesmo espetáculo que circula por diferentes palcos também acresce interrogações a nós, que somos os atores. A superfície em que se pisa é determinante para uma mudança de eixo, daquele eixo de equilíbrio em que estávamos acostumados ontem, e que hoje já não existe mais. A distância entre nossa cabeça e o urdimento, invisível ao espectador, é um espaço importantíssimo, que também modifica a nossa existência. O ângulo dos refletores, a altura do palco, o cheiro da sala, o tecido das poltronas e a disposição das fileiras de poltronas... Tudo, absolutamente tudo estampa dúvidas e mais camadas de dúvidas em nós.*

*Somos bombardeados o tempo inteiro por um contingente enorme de informações impossíveis de serem completamente assimiladas. E é assim sempre: até o final da temporada, até o último apagar do último refletor. É sempre de uma ignorância suprema interrogar o ator sobre a sua personagem. Não nos ocupamos dela nunca. O que nos guia é a urgência de continuarmos de pé, erguidos. De resto, não temos certeza de nada. E essa carência de certeza é de uma força retumbante. Talvez o exercício do ator seja muito mais o de resistir a sucumbir a ela do que a presentificação de alguma integridade imaginada.*

No capítulo IX de Dom Casmurro o personagem-narrador Bentinho convida o leitor a conhecer a parte mais substancial de sua história fazendo uma alusão à ópera:

***“(...) Verdadeiramente foi o princípio da minha vida; tudo o que sucedera antes foi como o pintar e vestir das pessoas que tinham de entrar em cena, o acender das luzes, o preparo das rabecas, a sinfonia... Agora é***

**que eu ia começar a minha ópera. ‘A vida é uma ópera’, dizia-me um velho tenor italiano que aqui viveu e morreu... E explicou-me um dia a definição, em tal maneira que me fez crer nela. Talvez valha a pena dá-la; é só um capítulo.** Machado de Assis. Pág. 913.

- Repare que Machado age como um verdadeiro animador de expectativas. Seu anúncio de que a história agora será contada naquilo que há de mais interessante, comparando o antes como um mero preâmbulo ao que de fato importa, é interrompido pela própria metáfora usada para esclarecer a importância do que viria a seguir. A ideia de que a vida é uma ópera – e a lembrança de haver escutado essa assertiva de uma personagem do passado – é suficiente para barrar a própria história contada e investir nessa outra trama menos importante dentro da trama maior. Mas o fato é que não existem tramas menos importantes, o que há são camadas de narrativas que se sobrepõem porque é da natureza do narrador épico desmontar a linearidade do tempo dramático e erigir fissuras nos acontecimentos, fissuras estas que dão margens a novas encenações. É o teatro dentro do teatro, a peça de teatro que se desmonta diante da audiência, ou a imagem daquela boneca da tradição russa que se ‘descasca’ em inúmeras outras bonecas iguaizinhas, porém menores que a sua cópia anterior.

E Machado procede narrando o episódio através da voz de Marcolini, o velho tenor italiano que *‘trazia ainda os bigodes de seus papéis. Quando andava, apesar de velho, parecia cortejar uma princesa de Babilônia.’* – resumindo a figura humana não por intermédio de sua psicologia ou aspecto moral, mas por trejeitos e disfarces enferrujados do antigo tempo em que o tenor brilhava debaixo dos refletores, ou seja, a moldura faz o homem, e não o que lhe brota dos sentimentos invisíveis e abstratos. Enfim, o texto caminha tingido por linhas de fábula, usando a ópera como mito originário do mundo, uma espécie de Gênesis bíblico recontado com orquestras e encenações. Diz Marcolini que o libreto quem redigiu foi Deus, e a música é de autoria de Satanás, um jovem maestro de muito futuro que aprendeu música no conservatório do céu e que por rivalizar com Miguel, Rafael e Gabriel, acabou armando uma rebelião –

prontamente descoberta – e expulso do firmamento para os andares debaixo do inferno. Como tentativa de reconciliação com o Todo Poderoso, Satanás apresenta a partitura musical referente ao libreto composto por Deus, e pede que a ópera seja encenada, ao que, como expectativa de sua suposta beleza, espera que o Redentor o admita novamente no seu lar eterno:

***“Satanás suplicou ainda, sem melhor fortuna, até que Deus, cansado e cheio de misericórdia, consentiu que a ópera fosse executada, mas fora do céu. Criou um teatro especial, este planeta, e inventou uma companhia inteira, com todas as partes, primárias e comprimárias, coros e bailarinos.”*** Machado de Assis. Pág. 914.

A vida, portanto, é uma engrenagem artificial de mecanismos operados por narradores que nos espiam atentos aos nossos movimentos ensaiados, e cobrando uma performance já prevista e inscrita nas páginas da partitura e do libreto. É quase uma imagem refletida da dialética do teatro barroco cuja temática do ser/parecer, real/não real, fundamentava o argumento dos autos sacramentais como metáfora da criação divina:

***“Já sei que, se para ser  
o homem escolher pudera,  
ninguém o papel quisera  
do sofrer e padecer;  
todos quiseram fazer  
o de mandar e reger,  
sem advertir e sem ver  
que, em ato tão singular,  
aquilo é representar  
mesmo ao pensar que é viver.”***

Calderón De La Barca – O grande teatro do mundo

- A diferença é que, para Machado, a perspectiva humana das personagens é tratada com humor e sarcasmo, já que a regência dessa força maior é de autoria de nossas próprias fontes de trapaça, de malandragem e desejos, de fama e poder. Deus e Satanás, para Machado, são personagens humanizados e de igual interesse e sabedoria, já que o que está em jogo não é o aspecto moral da narrativa senão as encruzilhadas sem fim que criamos nesse eterno jogo de dissimulação e engano que é a vida. O transcendental para Machado é resumido na artificialidade da máscara e dos atores que darão conta de a vestir para fins

evidentemente particulares. O jogo da existência, todo ele calcado nas estratégias de como prevalecer sobre o adversário, é o que basta para fundar qualquer sentido de sagrado à obra de Machado. O ceticismo do autor é cunhado por essa sabedoria existencial de que nossa miséria e nosso sucesso são fruto ora da consciência, ora da falta dela, de que o mundo é um palco, ou uma ópera, e que fugir para os bastidores equivale tão somente a sair de cena.

E Machado conclui o pequeno entreato épico-dramático:

***“- Esta peça – concluiu o velho tenor – durará enquanto durar o teatro, não se podendo calcular em que tempo será ele demolido por utilidade astronômica. O êxito é crescente. Poeta e músico recebem pontualmente os seus direitos autorais, que não são os mesmos, porque a regra da divisão é aquilo da Escritura: ‘Muitos são os chamados, poucos os escolhidos’. Deus recebe em ouro, Satanás em papel.”*** Machado de Assis. Págs. 914-915.

- Somente a título de comparação – e em admirável concordância -, vejamos o que diz Shakespeare em uma das passagens mais conhecidas de sua obra dramática:

***“O mundo inteiro é um palco, todos os homens e mulheres não passam de atores. Tem suas entradas e saídas e um homem em seu tempo representa muitos papéis e sete idades tem seus atos. Primeiro, é o infante que dá vagidos e vomita nos braços da ama; depois, é o escolar chorão com a pasta e a reluzente cara de aurora que, semelhante a um caracol, se arrasta de má vontade para a escola. Em seguida, é o apaixonado, suspirando como um forno, com uma balada triste composta para as sobancelhas de sua amada. Depois, é um soldado, cheio de estranhos juramentos e barbado como um leopardo, zeloso pela própria honra, pronto e atrevido na querela, procurando a bolha de ar da reputação até na boca dos canhões. Mais tarde, é o juiz, com o belo ventre arredondado, repleto com um bom capão, os olhos severos e a barba formalista, cheio de frases graves e de lugares comuns. E, assim, representa seu papel. A sexta nos transforma no personagem do magro e ardiloso Pantalão, com o óculos no nariz e a bolsa do lado. As calças de sua juventude, que conservou cuidadosamente, seriam um mundo largo demais para as magras canelas e a forte voz viril, convertida novamente em falsete infantil, emite agora sons agudos e assoviados. Finalmente, a cena derradeira, a que termina esta estranha história cheia de acontecimentos, é a segunda infância e o total esquecimento, sem dentes, sem olhos, sem paladar, sem coisa alguma.”*** Shakespeare. Págs. 526-527.

**Excertos de um diário particular.**

*Shakespeare é um engessamento do espaço(-tempo); Machado de Assis é um engessamento do tempo (-espaço), empregando o termo 'engessar' como uma força de concentração, síntese: uma grande quantidade de tempo é delimitada em uma sucessão simples de cenas, uma abrangência de cenários é tratada sobre a mesma superfície do tablado, uma forma de coagular, interromper, engessar o fluxo contínuo e verossímil dos acontecimentos para benefício da metáfora, do símbolo. Fernando Pessoa, por sua vez, engessa a própria consciência de ser quem se é (ou imagina-se ser); e os três - essa trinca de autores do enclausuramento da liberdade -, produzem, cada qual em seu termo poético, um grande manifesto antitranscendental do ser humano, uma análise assustadoramente concreta e lógica da impossibilidade de redenção metafísica do homem. São os três: Shakespeare, Machado e Pessoa, autores explicitamente adeptos do disfarce, da personagem, da máscara, pois é somente através do uso do artifício explorado em suas últimas consequências, e sem qualquer vestígio de emancipação psicologizante do indivíduo, que é possível alcançar uma consciência do material, daquilo que é palpável e comum a todos, aquilo que é imanente ao sistema artificial de engrenagens que faz girar o jogo - igualmente artificioso - da vida.*

*Estamos, portanto, ao lado de três grandes poetas adeptos da filosofia espinosiana... Evidentemente distantes de Platão e seu mundo perfeito das ideias abstratas.*

*Há em Espinosa um monismo ontológico associado a um dualismo conceitual. Corpo e espírito, para Espinosa - e contrariamente ao que acreditavam Platão e Aristóteles -, são uma única e mesma coisa.*

*Mas aquilo que existe enquanto corpo é passível de ser lido de maneira a inaugurar um valor que já não é mais corpo senão na ideia que se tem desse corpo. De maneira mais clara, é exatamente o que ocorre com o ator e o suposto entendimento de que se tem da personagem. Ator e personagem, para o ator (que é corpo e espírito) são uma única e mesma coisa. A leitura do significado desse corpo - mais uma vez o dualismo conceitual - é que dá caráter aquilo a que chamamos de personagem. E que já não é mais corpo senão uma valoração de uma ideia já necessariamente apartada da matéria em si. E sendo a personagem uma leitura do corpo, quem executa o ato dessa específica ação nunca é o ator senão o espectador. Por isso que é um equívoco pensar o ator como alguém que 'interpreta' ou busca interpretar personagens. É impossível moldar uma coisa que não existe, ou só passará a existir*

*enquanto conceito a partir de uma decodificação de signos futuros. O trabalho do ator não é dar forma à leitura, é, ao contrário, dar relevo à substância do corpo. Espinosa tece um tratado sobre o ofício do trabalho do ator ao negar qualquer metafísica nesse processo de composição de um ser que antes de tudo é e só pode ser corpo e espírito ao mesmo tempo.*

*Um bom texto de teatro o enquadra, nunca o liberta. Um bom ator encontra sempre meios de se enrijecer, nunca o inverso, evitando beirar qualquer espécie de naturalidade. Teatro é o terreno do falso. E todo falso já tem inscrito em si uma escala bastante evidente de forças tangíveis. Não há metafísica nenhuma no teatro. Há magia. E a mágica é construção concreta, medida, testada e experimentada.*

***“Perante cada coisa o que o sonhador deve procurar sentir é a nítida indiferença que ela, no que coisa, lhe causa (...) Nunca sentir sinceramente os seus próprios sentimentos, e elevar o seu pálido triunfo ao ponto de olhar indiferentemente para as suas próprias ambições, ânsias e desejos; passar pelas suas alegrias e angústias como quem passa por quem não lhe interessa. O maior domínio de si próprio é a indiferença por si próprio, tendo-se, alma e corpo, por a casa onde o Destino quis que passássemos a nossa vida (...) Ter o pudor de si próprio; perceber que na nossa presença não estamos sós, que somos testemunhas de nós mesmos, e que por isso importa agir perante nós mesmos como perante um estranho, com uma estudada e serena linha exterior, indiferente porque fidalga, e fria porque indiferente (...) O aristocrata é aquele que nunca esquece que nunca está só; por isso as praxes e os protocolos são apanágio das aristocracias. Interiorizemos o aristocrata. Arranquemo-lo aos salões e aos jardins, passando-o para a nossa alma e para a nossa consciência de existirmos. Estejamos sempre diante de nós em protocolos e praxes, em gestos estudados e para-os-outros.”***  
Fernando Pessoa – Livro do Desassossego. Págs. 382-383.

- Tornemo-nos personagens de nós mesmos para uma correta assimilação de quem somos, é o que alerta Fernando Pessoa. E, se o que nos cabe é representar, é porque a vida é uma grande enredo de ficção, produto das artimanhas sádicas de algum demiurgo. A suposição é anterior à de Machado de Assis, Fernando Pessoa e Shakespeare, como nos comprova Calderón De La Barca em seu mais famoso texto teatral:

***“É verdade. Pois reprimamos  
esta fera condição,  
esta fúria e ambição  
se alguma vez a sonhamos.***

***E assim faremos, pois estamos  
em mundo tão singular,  
que o viver é apenas sonhar.  
E a experiência, sem recato ou vergonha,  
ensina que o homem que vive sonha  
o que é, até despertar.  
Sonha o rei que é rei e vive  
com este engano mandando,  
dispondo e governando;  
e o aplauso com que convive  
escreve no vento, sem que se esquive,  
e em cinzas o converte na morte  
- desdita de notável porte -.  
Mas há quem intente reinar  
vendo que há de despertar  
no sono da morte!  
Sonha o rico em sua riqueza,  
que tantos cuidados lhe oferece;  
sonha o pobre que padece  
de sua miséria e pobreza;  
sonha quem crescer começa,  
sonha o que trabalha e pretende,  
sonha quem oprime e ofende;  
no mundo, em conclusão,  
todos sonham o que são,  
mas ninguém de fato entende.  
Eu sonho que estou aqui,  
nestas prisões encarcerado,  
e sonhei que em outro estado  
mais lisonjeiro me vi.  
Que é a vida? Um frenesi.  
Que é a vida? Uma ilusão,  
uma sombra ou ficção.  
O mais firme bem é bisonho;  
toda a vida é sonho  
e os sonhos, sonhos são.”***

Calderón De La Barca. A Vida é Sonho. Págs. 770-771

Nas últimas linhas do capítulo ‘A Ópera’ do romance Dom Casmurro, Machado de Assis emenda: ‘No princípio era o dó, e o dó fez-se ré etc.’ A mesma brincadeira com a intertextualidade bíblica é emprestada para o conto ‘Na Arca’, três capítulos inéditos do Gênesis, onde o autor recria no formato de versículos a história da ganância humana através da disputa entre os filhos de Noé por um pedaço de terra após a reversão das águas do dilúvio. O recurso é bastante utilizado na obra de Machado de Assis: personagens tomam para si discursos, frases feitas, reencenam episódios inscritos na história real para parodiar determinado contexto e revelar o que há de vazio nessas aparentes máscaras da sabedoria. Se Simão Bacamarte é o epíteto da ciência e do progresso da razão, a personagem Noé e seus filhos servem de cobaia para o autor

desmontar o conceito de bondade e de pureza dos poucos homens que restaram na Terra após o providencial castigo divino:

***“Porque o Senhor cumpriu a sua promessa, quando me disse: Resolvi dar cabo de toda a carne; o mal domina a terra, quero fazer perecer os homens. Faze uma arca de madeira; entra nela tu, tua mulher e teus filhos (...) Agora, pois, se cumpriu a promessa do Senhor, e todos os homens pereceram, e fecharam-se as cataratas do céu; tornaremos a descer à terra, e a viver no seio da paz e da concórdia.”*** Machado de Assis. Pág. 126.

O que se vê na sequência, porém, são dois filhos de Noé, Sem e Jafé – teoricamente puros do pecado humano e devidamente pinçados pela mão divina para a tarefa de repovoar o mundo – iniciarem uma disputa sobre qual território cada um ocuparia após o desembarque da arca. Inicialmente a ideia de alocar cada qual em uma localidade diferente é recebida com graça e respeito mútuos, mas a discordância sobre quem ficaria com o rio que corta os limites das propriedades é o pretexto que falta para que uma guerra de insultos e agressões seja deflagrada. A rapidez com que os eventos tomam rumos inesperados e imprevistos denota que a maldade e a ganância são atributos intrínsecos à alma humana, menos afeitas aos temperos da moralidade do que objeto de articulações mecânicas somente à espera de serem acionadas:

***“12 – E a minha terra se chamará a terra de Jafé, e a tua se chamará a terra de Sem; e iremos às tendas um do outro, e partiremos o pão da alegria e da concórdia.”*** Machado de Assis. Págs. 127.

Para logo adiante, não mais do que meia página à frente:

***“Capítulo B, versículo 6 – Tu não tens sentimentos morais? Não sabes o que é justiça? Não vês que me esbulhas descaradamente? E não percebes que eu saberei defender o que é meu, ainda com o risco de vida?”*** Machado de Assis. Págs. 129.

- Evidentemente que Machado de Assis ironiza o conceito de justiça como sendo um valor absoluto capaz de regulamentar o que é correto ou errado a despeito dos ânimos das partes. Ao contrário, sendo a justiça um conceito forjado pelo homem, é ele também rarefeito às intempéries do comportamento

humano, fazendo-se uso de argumentos teoricamente isentos de sentimento para reforçar aquilo que é explicitamente vazio de razão ou comedimento. A imagem da justiça vendada e segurando uma balança equilibrada em igual proporção para ambos os lados é sempre uma falácia aos olhares acurados de Machado de Assis. O teatro é mais poderoso do que o combinado entre os atores, afinal, quando o urdimento muda o cenário, é ele quem irá regulamentar o comportamento seguinte, e não os postulados outrora firmados como acordos invioláveis. Se o mundo é uma ópera e todos somos tenores, sopranos, barítonos e contraltos, basta que o regente – narrador – altere o andamento da música para que todos nós, a despeito de nossos combinados anteriores, modifiquemos também a cantoria ensaiada. Tragédia e comédia andam juntas. Sofremos e rimos ao desmontarmos a nobreza que imaginávamos haver construído em nosso favor.

***“21 – E só a muito custo puderam Noé, Cam e as mulheres de Sem e Jafé, conter os dois combatentes, cujo sangue entrou a jorrar em grande cópia (...) 28 – A arca, porém, continuava a boiar sobre as águas do abismo.”***

- Antes mesmo de poder haver uma encenação da disputa pelas terras, a guerra já está deflagrada. O cenário antecipa a luta porque são as condições da moldura do quadro o que determina o seu interior. Antes mesmo do ator preocupar-se em dar vida à personagem a personagem já existe, já está pronta e acabada como uma máscara com as linhas de expressão já talhadas; cenários e atores já ocupam o território poético e épico inscritos no tempo pregresso do era-uma-vez. As vias de acesso que Machado de Assis constrói para compor a sua narrativa são justapostas por vozes múltiplas: primeiro a voz de Deus, segundo a voz do profeta que soube tabular os ensinamentos de Deus nos versículos, depois Noé e os demais personagens que falam por intermédio de um narrador, que já não pode ser mais profeta algum senão o próprio autor no exercício de parodiar a fábula bíblica. São tantas as visões para a coisa narrada que a vida inscrita na ação dramática é coagulada, cercada pelo teatro ao qual coube pertencer. Nos espetáculos operísticos do século XIX, os intervalos – instantes em que a cortina se fechava para a troca de cenários -, eram preenchidos por números breves e cômicos cuja intenção era a de contraporem-se com humor às cenas trágicas, além de entreter a audiência enquanto a maquinaria trabalhava nos bastidores. O conto ‘Na Arca’, três capítulos inéditos do Gênesis, Machado de

Assis produz efeito semelhante com uma narrativa breve, aparentemente ingênua e inofensiva, à imagem e semelhança de um operador de realejo que gira a manivela de sua caixa produtora de música enquanto o passarinho bica papezinhos com mensagens aos transeuntes, a saber, frases curtas mas repletas de espinhos afiados com a conhecida aspereza da ironia.

O conto ‘Dona Benedita’ é outra pequena joia lapidar das narrativas curtas de Machado. A história carrega o subtítulo ‘Um retrato’; e o que vemos é de fato o prometido: um retrato da personagem homônima, mas desses retratos que não chegam a revelar muito sobre o retratado, algo como uma fotografia opaca e incapaz de decifrar a interioridade da protagonista, já que a ideia do autor é a de reforçar a porosidade da constituição das motivações morais das suas figuras frente às intercorrências dos acontecimentos. Até mesmo as aparências são mentirosas ou afeitas ao engano, já que a fisionomia de D. Benedita, no início do conto, é submetida a um escrutínio para que se descubra a sua verdadeira idade, motivo de especulações alheias. Diz José Luiz Passos que *“os romances de Machado são sobre indivíduos que tentam justificar os próprios motivos, enquanto desconfiam dos outros e são, ao mesmo tempo, incapazes de resolver a dúvida sobre se viveram ou não uma vida justa para consigo e com os demais.”* (p.265). Acresça-se à teoria o fato de que os contos de Machado transmitem essencialmente ao narrador a tarefa da elaboração interna – espécie de voz da consciência da cena e das atitudes das personagens, mesclando desconfiança e ironia a um texto menos descritivo e mais repleto de sinuosidades. As personagens das narrativas breves, em contrapartida às dos romances, apresentam-se como marionetes à disposição do ânimo do narrador, destituídas de uma psicologia elaborada que as faça tomar para si alguma consistência moral. Vejamos o primeiro parágrafo do conto, e atentemos à importância do narrador como regente das circunstâncias das cenas:

***“A coisa mais árdua do mundo, depois do ofício de governar, seria dizer a idade exata de D. Benedita. Uns davam-lhe quarenta anos, outros quarenta e cinco, alguns trinta e seis. Um corretor de fundos descia aos vinte e nove; mas esta opinião, eivada de intenções ocultas, carecia daquele cunho de sinceridade que***

***todos gostamos de achar nos conceitos humanos. Nem eu a cito, senão para dizer, desde logo, que D. Benedita foi sempre um padrão de bons costumes. A astúcia do corretor não fez mais do que indigná-la, embora momentaneamente; digo momentaneamente. Quanto às outras conjecturas, oscilando entre os trinta e seis e os quarenta e cinco, não desdiziam das feições de D. Benedita, que eram maduramente graves e juvenilmente graciosas. Mas, se alguma coisa admira é que houvesse suposições neste negócio, quando bastava interrogá-la para saber a verdade verdadeira.”***  
Machado de Assis. Pág. 134

- Logo após esse paragrafo de conjecturas sobre a idade de D. Benedita, Machado finalmente revela:

***“D. Benedita fez quarenta e dois anos no domingo dezanove de setembro de 1869.”*** Machado de Assis. Pág. 134

- Encaminho a pergunta diretamente para o leitor: por que Machado de Assis não vai diretamente ao assunto e nos diz a idade da protagonista de sua história? Por que demorar tanto com suposições e cálculos? A resposta, imagino, é um tanto quanto óbvia e está toda ela misturada a esse primeiro parágrafo do conto, a se estender por camadas mais refinadas no desenrolar da narrativa. Machado está pouco interessado em descrever a personagem de sua história, dar as suas credenciais diretamente ao leitor; sabe, inclusive, que essa é uma tarefa ingrata: a de revelar a verdade. O que importa efetivamente é colocar o leitor sentado na poltrona de um teatro para que a figura que venha a aparecer diante dos seus olhos seja motivo de uma análise eivada de mistérios. Primeiramente as aparências – até elas! – nos soam difíceis de exatidão. Portanto, se a máscara do ator já está talhada em imprecisões, o que se dirá do próprio ator por detrás de seu disfarce? A necessidade do engano é uma determinante para a existência das figuras machadianas, e o narrador ocupa a posição de mestre de cerimônias sempre a impedir a personagem de ganhar autonomia, o que a aproxima do exemplo do ator que perambula no exercício de sua composição, seja ela para dar conta de um enredo próprio ou mesmo impelida a agir como tal por força das circunstâncias. A verdade absoluta nunca é uma condição alcançável pelo leitor e, muito menos, é matéria-prima para um relato detalhado cujo esforço é o de produzir uma imagem fiel da

realidade. Machado de Assis é teatral porque o palco iluminado é apenas uma parte – talvez a que menos interesse – da sua atenção. O bom ator, o bom dramaturgo, o bom teatro – não nos enganemos! – está todo ele entregue à atenção de gerenciar os mecanismos de seu funcionamento, à mentira, e a esse departamento pertencente às sombras, ao vão da máscara, ao escuro dos bastidores.

***“A veleidade de mostrar sentimentos profundos de amizade e de amor embala D. Benedita em um vaivém de enleios e enlevos que se esvaem. Na verdade, tais ‘sentimentos’ não são indispensáveis à sobrevivência social de D. Benedita; por isso ardem e morrem como fogo-fátuo. O retrato dessa dama do segundo império, um dos mais imponderáveis que já se escreveram em nossa língua, colhe a espuma efervescente de uma alma que não conhece outra dimensão além da superfície. O conto, graças a seu final quase alegórico, em que aparece a fada Veleidade, poderia aproximar-se do gênero ‘pintura de um caráter’. O subtítulo é, mesmo, ‘um retrato’. Paradoxalmente, esse caráter não chega a assumir os contornos necessários à construção do tipo e, como o vulto que surge no fecho da história para assombrar a dama, ele é vago, ‘trajado de névoas, toucado de reflexos, sem contornos definidos, porque todos morriam no ar’...”***  
Alfredo Bosi. Pág. 103.

#### **Excertos de um diário particular.**

*Gasta-se tanta energia dizendo coisas para, ao final da empreitada, chegar-se à conclusão de que nada precisa ser dito. Teatro é fundamental por isso: ensina-nos a elaborar os silêncios, as sombras, os cantos de intimidades não-reveladas. É como se, quanto mais iluminados pelos refletores, mais rapidamente sentíssemos necessidade de correr para a surdina da penumbra dos bastidores.*

Machado de Assis definitivamente não é um autor que insiste na composição dramática, se tomarmos o termo dramático como um instrumento poético que investe na produção de uma dada ilusão de realidade – ilusão esta que se mantém coesa a ponto de convencer o espectador/leitor de que a obra de ficção não desmente o que ela é: uma história com qualidades suficientes para levar o seu interlocutor a crer na integridade dessa mesma ilusão, ou seja, farseá-lo ou deixar-se que ele se farseie. Machado interessa-se, ao contrário,

por inocular no dramático camadas de consciência que impedem a ação, ou o drama, de se manterem íntegros em sua ideia de produzir mentiras. A mentira ela própria – como a análise científica de uma máscara – é oferecida ao leitor como protagonista de um mundo eternamente na iminência de se configurar, sendo interrompido todas as vezes em que a personagem advoga certa independência do fio narrativo. Desta feita, a ilusão não como mecanismo de produção de uma realidade, mas a ilusão mostrada como tal, como artifício de sobrevivência em um contexto também repleto de estratégias de dissimulação, é o que vemos na obra do nosso Bruxo do Cosme Velho; e é por isso que considero o autor um autor épico-teatral, porque ao mesmo tempo em que mostra as personagens tentando representar a cena a elas imputada, vemos as estruturas dos bastidores desse teatro articulando suas engrenagens para mudar o cenário, interromper fluxos de pensamentos, modificar ânimos. Se vejo em Machado de Assis um autor não-psicológico, distante da pureza cristalina do dramático, é porque suas personagens – ainda que inconscientes da moldura artificial que as cerca – não ganham tempo suficiente para elaborar um psicologia individualizada. Quem intercede por elas é a voz do narrador, que é a voz do próprio Machado a nos alertar: vejam como todos são facilmente e maravilhosamente manipuláveis!

***“A ilusão não é um meio que conduza à realidade, mas, ela mesma, uma expressão da própria ilusão, porque a própria obra protesta, o artista protesta, contra aquelas condições da sua expressão pelas quais ameaça tornar-se real (...) A credibilidade da ilusão bem sucedida é ela própria ameaçadora. A arte não deve aspirar, mesmo a seu modo, a nenhuma falsa realidade que pudesse perturbar ou romper a experiência de absoluta ilusão. A tensão usual da expressão é vista como condenável. Impelidos por essa razão, a arte deve ser anti-arte, o romance deve ser antirromance, o teatro deve ser antiteatro.”*** Raymond Williams. Pág. 186.

#### **Excertos de um diário particular.**

*Meio ébrio e já avançado nas horas, escrevo: a pérola do teatro é o que ocorre antes do teatro e depois do teatro. O teatro em si, o acontecimento que bota o ator debaixo do refletor, isso é de importância relativa em função do antes e do depois. Explico. A expectativa de se ver jogado à jaula dos leões e o alívio de ter sobrevivido a ela são o que movimentam os ânimos dos atores. Antes da cortina se abrir e o instante final em*

que ela definitivamente cerra suas franjas, são nesses dois estágios que se encontra o sentido máximo do trabalho do ator. É por isso que não se pode chamar de 'ator' esses 'atores' dos estúdios de gravação, porque não existe, para eles, a qualidade necessária e urgente de ter de começar algo para depois ter de terminar. Essa instância do terrível que é ver-se jogado aos olhares da plateia, esse desespero profundo que é estar na iminência de ser devorado por olhos estranhos, e a beleza de mandá-los todos às favas depois de tudo terminado, é nesse terreno que se configura o ator; ele, nessas condições, não comanda nada, ao contrário, é comandado. Erro crasso dizer que o teatro é o terreno do ator. Nada mais falso. O teatro é o terreno do teatro, o ator que se vire para acompanhá-lo na dinâmica que é dele, e só dele, do teatro. Nos estúdios refrigerados, aí sim, quem manda é o ator, que caso experimente ser incomodado por um cisco a lhe pinçar as pestanas ordena que tudo pare para que o bendito cisco seja retirado. É preciso reafirmar a beleza do teatro, que não é a beleza do ator que faz o teatro, mas do teatro que impõe ao ator a sua condição de arremessá-lo ao calabouço da exposição pública. Aprende-se muito com isso, inclusive uma tremenda bagagem ética e política o teatro dá conta de suprir. Quando você se percebe vítima dessa engrenagem maior que é a cena, é como se uma dose gigantesca de humildade, de resignação, de consciência do fracasso, tomasse conta da sua espinha de cima abaixo. Individualismo nenhum sobrevive a isso. Ocorre, ao contrário, um completo anulamento do seu ego brilhante, da sua vaidade trasbordante em prol de algo deveras maior que o vosso reluzente umbigo. O teatro hoje, mas digo o teatro de verdade, não esses musicais made-in-Broadway que protegem o ator com trechos tecnológicos e badauês importados, ou esses shows solo de comédia barata, ou mesmo essas aulas de testemunho terapêutico...., digo o teatro em que há personagens, e personagens mais substanciais que a psicologia mequetrefe do ator, esse teatro, hoje, é a coisa mais em extinção que poderia haver. Porque pertencemos a essa época da positividade, da ideia de que temos de ser bem sucedidos, empreendedores, vencedores, são, medicados até a tampa do cabelo. O teatro, esse teatro verdadeiro, injeta a experiência concreta do fracasso, da decadência a cada passo do ator, a cada gesto do ator, e é por aí, por esse meio, e só por ele, que esse ator se torna grande, incomparável. A cena é tão somente o produto de uma aflição somada a um respiro fulminante de dever cumprido. As tábuas do palco para o ator de teatro são quentes, pelando. Nunca é ou será confortável estar diante dessa coisa chamada teatro. Os espectadores deveriam, ao menos uma vez, encontrar com o ator

*nesses dois momentos: no antes e no depois. Aí está o segredo de tudo. A condenação e a alforria. Que tristes tempos para se fazer teatro, esses teatros verdadeiros, essencialmente verdadeiros.*

A título de comparação, e pensando o narrador machadiano como esse elemento instaurador de uma metalinguagem que não deixa mentir sobre a artificialidade das máscaras e suas trocas constantes – o que nos induz a observar a história sendo desdobrada, montada e remontada em novas histórias -, evoco o discurso de uma personagem de Luigi Pirandello em seu texto dramático ‘Seis Personagens à Procura de um Autor’; o cenário é o teatro dentro do teatro, a representação da representação – Brás Cubas e Bentinho narrando a si próprios em suas respectivas lembranças embaçadas -, situação em que há um embate entre as figuras fictícias forjadas pela imaginação de um poeta e os atores de carne e osso responsáveis por representá-las no palco. Vejamos que há aqui uma semelhança fundamental entre os dois autores. A personagem ‘O Pai’ toma a palavra e se dirige aos atores:

***“O Pai (dominando os protestos) – Mas desculpem! Por que querem estragar, em nome de uma verdade vulgar, de fato, este prodígio de uma realidade que nasce, evocada, atraída, formada pela própria cena, e que tem mais direito de viver aqui do que os senhores – pois é muito mais verdadeira do que os senhores? Qual atriz entre as senhoras fará depois a Madame Pace? Pois bem – Madame Pace é aquela! Não concordar em que a atriz que for representá-la, será menos verdadeira do que aquela – que é ela em pessoa! Olhem – minha filha a reconheceu e foi logo para perto dela! Vejam, vejam a cena!”*** Pirandello. Pág. 214.

- Pirandello estabelece um jogo de saboroso interesse e conflito ao contrapor criatura e criador no mesmo plano de embate filosófico. Uma vez que nós, criadores, somos feitos dessa matéria inconstante, permanentemente mutáveis porque donos dessa fragilidade de termos de recorrer a uma verdade impossível, ou somente adequada a cada diferente contexto, a criatura, por outro lado - a ficção pura -, uma vez que nasce para o mundo já ninguém a pode acusar de corromper aquilo que ela é, algo intocável, transparente, digno de um caráter não cambiante. Portanto, a obra, a personagem de ficção – assim como a máscara ela própria – pertence ao terreno do absoluto, de uma pureza invejável a nós que as imaginamos e as produzimos. Machado de

Assis parece dizer o mesmo só que por vias inversas, ou, se quisermos, Machado é pirandelliano às avessas. Suas personagens são dignas de um vazio interior. Quem ganha essa batalha é o ator, o único protagonista real da obra do nosso autor, o que sobrevive pela tarefa de vestir e desvestir máscaras. Ao contrário do gênio italiano, Machado, por sua vez, teria escrito ‘Seis Atores à Procura de uma Personagem’. Mas, no fundo, o que dizem é o mesmo: a realidade é o palco do teatro, e quem pisa nele sabe que é preciso representar conforme a música. A consciência dessa máxima Pirandello coloca na boca das personagens nesse embate com os atores, enquanto Machado brinca com essa certeza através das entrelinhas filosóficas tecidas pelo seu narrador enquanto as personagens patinam sem destinos, entregues aos sabores da circunstância. Em um trecho anterior ao citado acima, a mesma personagem ‘O Pai’ emenda uma máxima que bem poderia pertencer a algum resumo da filosofia machadiana:

***“O Pai – O drama, para mim, está todo aí, senhor – na consciência que tenho, de que cada um de nós – veja – julga ser ‘um’, mas não é verdade – é ‘muitos’ senhor, ‘muitos’ segundo todas as possibilidades de ser que estão em nós – ‘um’ com este, ‘um’ com aquele – diversíssimos! E com a ilusão, no entanto, de ser sempre ‘um para todos’, e sempre este ‘um’ que acreditamos ser, a cada ato nosso. Não é verdade! Não é verdade!”*** . Pirandello. Pg. 203.

- As personagens de ‘O Alienista’, por exemplo, não têm essa consciência elaborada do Pai de Pirandello, trocam de indumentária, de discursos, de ideias e opiniões como quem realiza uma ação qualquer, trivial. As personagens machadianas parecem fazer uso das máscaras e do jogo de dissimulação sem qualquer elaboração filosófica capaz de compreender a tragédia da impossibilidade de se manterem fiéis a uma hipotética verdade. Ao contrário, agem com essa naturalidade camaleônica própria do ofício do ator em cena. Por isso o humor em Machado: o absurdo do teatro que a todos comprime é motivo de distração para os envolvidos, exceto para o narrador que sabe reforçar as tintas da ironia e do sarcasmo para pintar melhor as dinâmicas da cena. A consciência leva à tragédia, ao drama, como ocorre em Pirandello. A distração é cômica, hilária, sem consequências maiores para a alma.

Uma característica da máscara é a síntese, o resumo de uma fisionomia com traços exemplares e econômicos. Enquanto a psicologia – o campo dos sentimentos – é área misteriosa e afeita a profundidades, a máscara é transparente e direta. A narrativa de Machado, quando o assunto é investigar o aspecto moral e psicológico (se é que os há) das personagens, segue a estratégia do mascaramento. Vejamos mais um parágrafo do conto ‘D. Benedita’ e como Machado compõe a natureza da personagem do cônego Roxo:

***“A alegria dos convivas, a excelência do jantar, certas negociações matrimoniais incumbidas ao cônego Roxo, aqui presente, e das quais se falará mais abaixo, as boas qualidades da dona da casa, tudo isso dá à festa um caráter íntimo e feliz. O cônego levanta-se para trinchar o peru. D. Benedita acatava esse uso nacional das casas modestas de confiar o peru a um dos convivas, em vez de o fazer retalhar fora da mesa por mãos servis, e o cônego era o pianista daquelas ocasiões solenes. Ninguém conhecia melhor a anatomia do animal, nem sabia operar com mais presteza. Talvez, - e este fenômeno fica para os entendidos, - talvez a circunstância do canonicato aumentasse ao trinchante, no espírito dos convivas, uma certa soma de prestígio, que ele não teria, por exemplo, se fosse um simples estudante de matemáticas, ou um amanuense de secretaria. Mas, por outro lado, um estudante ou um amanuense, sem a lição do longo uso, poderia dispor da arte consumada do cônego? É outra questão importante.”***

- Machado reforça o que quer dizer dizendo o contrário, ou seja, revela o não dito sublinhando o inverso daquilo que é escrito. Terminar o parágrafo com a sentença ‘É outra questão importante’ evidencia que tudo o que foi relatado acima é de importância ínfima, nenhuma, mas é justamente pelo intermédio das miudezas, das ações prosaicas e desimportantes, que o espírito humano configura sua reputação. Qualificar o cônego Roxo como ‘o pianista daquelas situações solenes’ é sintomático da ironia do autor, aproximando um homem religioso, tarimbado pelo aprendizado e divulgador da metafísica da fé, a uma ação no mínimo destituída de qualquer glamour intelectual ou sagrado: a de desmembrar o peru numa mesa de jantar. E ainda mais, os convivas da ocasião elevam a fama do cônego de excelente trinchador de peru justamente, ou por conta do fato, do cônego vestir a batina, ou seja, é como se a personagem já viesse pronta para ser aplaudida antes mesmo da sua performance, que apenas reforça o seu passado de importância não revelada. O parágrafo termina com a interrogação que reforça o sarcasmo desenvolvido: talvez o talento do cônego nas atividades de trinchante de aves seja de fato um dom do caráter de quem veste os mantos sagrados da religião, afinal, será que um estudante ou um amanuense, sem

o mesmo tempo de cálculo, preparo e estudo do cômico, conseguiriam equiparar-se ao resultado do personagem ali reverenciado? Eis outra questão importante e evidentemente não respondida, porque tudo o que se podia fazer para compor o caráter das personagens já foi feito: um cômico que sabe destrinchar um peru é muito mais um estrategista – e isso veremos logo adiante no conto - do que um homem caridoso e imerso nas imensidões da abnegação espiritual. Reforço a ideia de que essa estratégia de iluminar a personagem – recurso épico de dispor a figura analisada a certa distância do seu criador - equipara-se àquela do ator que procede a composição de sua personagem por aquilo que há de concreto à sua disposição, ao invés de preencher-se com argumentos abstratos, sentimentais e emocionais, como se a personagem fosse, de fato, um ente humano a ser capturado. A decifração da psicologia da personagem cabe ao leitor, assim como cabe ao espectador a tradução dos atributos humanos daquela figura que aparece diante dele no palco do teatro. Se o cômico fosse pintado unicamente de maneira dramática, dando conta de fazer emergir todo o seu conteúdo interno de pensamento e emoções, Machado não teria o mesmo sabor em entregar ao seu interlocutor a chave de um enigma plenamente oferecido através de ações, composições simples, cenas aparentemente inocentes e frugais, a saber, a matemática de fatiar uma ave diz muito das aptidões racionais de um homem aparentemente destituído dessa sabedoria mundana. O ator faz o mesmo: entrega-se às ações, ao trato da máscara naquilo que ela exige de movimento, tensão, respiração, direção de foco e tônus muscular. Ambos, Machado e o ator, revelam as personagens por aquilo que não é dito ou consumado, são narradores épicos – também fazendo uso do recurso dramático, da ilusão – que conferem à cena aquilo que ela própria demanda em termos de tempo, ritmo, timbre, coloração. A personagem é um elemento da cena, nunca a protagonista dela.

Em resumo, o conto 'D. Benedita' trata da incapacidade da protagonista em agir, o que a leva a adiar decisões dos mais diversos assuntos – desde a realizar uma visita à casa de sua comadre, escrever uma carta e despachá-la aos correios, ou partir para uma viagem ao encontro do marido. Nesse marasmo da dúvida, D. Benedita é coagida pelas forças das circunstâncias, movimentando-se ao sabor das ondas. O esposo, o desembargador Proença, está há dois anos no Pará para tratar de assuntos profissionais – diz-se que se enamorou por uma viúva, razão pela qual nunca houve notícias de seu retorno, mas a suspeita de traição só transmite à D. Benedita ainda mais razões para não mover-se rumo à verdade do fatos, preferindo permanecer onde está, a despeito das várias ameaças de ir ter com o esposo ao norte do país. Sua filha, Eulália, é prometida em casamento ao bacharel Leandrinho, filho de sua

comadre D. Maria dos Anjos, arranjo matrimonial arquitetado com a perícia do cônego Roxo, o destrinchador de peru da cena inicial do jantar. Com a recusa de Eulália, já enamorada por um oficial da marinha, uma faísca de afronta à desobediência da filha ameaça eclodir no temperamento de D. Benedita, mas uma visita de Mascarenhas, o oficial por quem Eulália se apaixonara, é suficiente para a mãe mudar de ideia e considerá-lo, desde já, o sogro ideal. Dois fatos culminam no trecho final da narrativa para o aumento progressivo da solidão da protagonista: chega a notícia da morte do desembargador Proença, e o casamento da filha se realiza, partindo o novo casal em viagem a destino distante.

***“Foi por esse tempo que um negociante, viúvo, teve ideia de cortejar D. Benedita. O primeiro ano da viuvez estava passado. D. Benedita acolheu a ideia com muita simpatia, embora sem alvoroço. Defendia-se consigo; alegava a idade e os estudos do filho, que em breve estaria a caminho de São Paulo, deixando-a só, sozinha no mundo. O casamento seria uma consolação, uma companhia. E consigo, na rua ou em casa, nas horas disponíveis, aprimorava o plano com todos os floreios da imaginação vivaz e súbita; era uma vida nova, pois desde muito, antes mesmo da morte do marido, pode-se dizer que era viúva. O negociante gozava do melhor conceito: a escolha era excelente.”*** Machado de Assis. Pág. 158.

E Machado completa na sentença seguinte:

***“Não casou.”*** Machado de Assis. Pág. 158.

O conto termina com D. Benedita à janela de sua casa em Botafogo, já de noite e volvendo o pensamento aos aspectos da sua vida, quando uma figura fantasmagórica, *vaga e transparente*, aparece anunciando a si própria como sendo a Veleidade, ao mesmo tempo em que sussurra à meia voz:

***“- Casa... não casarás... se casar... casarás... não casarás... e casar... casando...”*** Machado de Assis. Pág. 158.

- Essa presença sem nome próprio, opaca e translúcida feito uma aparição etérea, justamente essa materialização alegórica destituída de substância, traduz a compleição das personagens machadianas, quase sempre

bambas em suas estruturas, sopradas facilmente ao vento, entregues à disposição da velocidade com que as cenas se transformam, os cenários se sucedem um ao outro, obedientes à voz do narrador que a tudo coordena com um olhar crítico e filosófico. O olhar de Machado não está no infinito interno das emoções, mas no pateticismo de observar um teatro cujas figuras sofrem e riem sem a desconfiança de que o que as rege é a maquinaria de um espetáculo em pleno fôlego de seu funcionamento.

Venho dizendo que o caráter dramático do teatro reforça o enfoque nas emoções, no sentimentalismo das personagens talhadas em suas específicas psicologias, e isso devido à construção de uma ideia de realidade capaz de promover tais aprofundamentos. Talvez seja o caso de aventar a hipótese de que o dramático nos convida ao pertencimento daquilo que cria, e uma vez inseridos nessa espécie de atmosfera acolhedora, íntima, o aspecto lúdico da farsa, da brincadeira ficcional do teatro, é substituído por uma sensação de vida corrente, possível e inquestionável enquanto dura o seu tempo. Ator e espectador são coagidos – ao menos em tese – a viver a realidade corrente como se o teatro pudesse, de fato, repetir a sensação de vida que temos fora dele. Gostaria de sublinhar que a desistência instintiva ou consciente do aspecto épico do teatro, da perda recorrente da narrativa e do olhar externo de quem conta uma história e espera ser ouvido com a participação efetiva da imaginação dos interlocutores - ao invés de dotá-la de uma experiência real e habitável aos mesmos ouvintes -, é o elemento desencadeador de uma predileção ao testemunho, ao relato pessoal e individualizado, ao desejo de dar nomes próprios e reafirmar identidades para além da moldura artificial que compreende a estrutura própria do teatro. A mentira é confrontada com a verdade da experiência vivida e experienciada. A brincadeira ganha contornos de seriedade e as lágrimas aparecem em maior quantidade que o riso de escárnio. A coragem do deboche pertence ao épico, à máscara, que é uma caricatura resumida de uma ideia de homem. A personagem é inumana nesse sentido, nunca um reflexo fiel ao seu modelo de inspiração. A vida é refeita, recriada com o intuito de olharmos à distância para esse projeto subvertido da verdade que nos é conhecida. E por isso damos risada, porque olhar de longe é analisar sem nos comprometermos com a intimidade, é reconhecemos os

absurdos na segurança da alegoria inventada, é podermos referendar ao teatro esse espaço de suprarrealidade, da fantasmagoria, da metáfora por excelência. Cabe nos perguntar, hoje, nesse nosso tempo de assombrosos recursos tecnológicos de convite ao depoimento íntimo, se o teatro – por uma insistência desmedida do dramático - não caminha também para tornar-se uma tribuna compartimentada de vozes que buscam uma reafirmação em torno de suas identidades, e se esqueceu de que o anulamento temporário desses mesmos participantes é estratégia fundamental para que haja, inclusive, uma maior lucidez a respeito do papel que desempenhamos fora do terreno privilegiado e ficcional. Dito de outra forma, talvez o teatro carregue uma importante característica que é a de sobrevoar as grandes dores humanas, o de produzir panorâmicas – e não mergulhos vertiginosos – aos temas essenciais que constituem nossa qualidade individual e coletiva. Talvez o teatro não seja o campo da arqueologia, do escrutínio, do raio-X, esse laboratório de absoluto interesse na dissecação das entranhas do ser humano, e sim um simples painel distanciado, despreocupado, épico-narrativo, uma eficiente máquina de fotografia pronta a registrar uma única cena e dispô-la aos olhos de quem se sinta capaz de a traduzir. Ao que parece, essa explícita despreocupação, esse olhar zombeteiro e destituído do manto da urgência sentimental cara ao instante dramático, é atalho muito mais potente na própria manutenção da importância do teatro enquanto utilidade pública, não porque ele se tornaria uma mera maquinaria a serviço do entretenimento ou da distração social, mas – ao contrário -, justamente porque seu alcance de interferência no entendimento de quem somos e de como agimos está diretamente condicionado a um tratamento leve, aparentemente inofensivo, dando conta de um evento que tenha somente como preocupação fazer a manutenção do interesse de uma história compartilhada, toda ela recheada de artimanhas prontas para fisgar a imaginação e o repertório lúdico de quem dela toma parte. É o mesmo que se referir àquele ator que decide entender a sua personagem com tamanho comprometimento que se esquece de que a personagem é só um argumento dentro de uma história, e que, se a sua presença é fundamental para o andamento da mesma história, ela nunca deixará de ser o que é: algo artificial, destituída dos enigmas emocionais e das tantas outras encruzilhadas internas que apresentamos nós – como figuras humanas – fora do teatro. Muito

diferente daquele outro ator que enfrenta o seu ofício com muita seriedade, mas que canaliza seu esforço para a execução de algo combinado previamente – à imagem e semelhança do narrador que recupera uma fábula já pronta nos arquivos da sua memória -, e carregando um certo desejo-desinteressado por aquilo que a sua personagem significa ou é diante de tudo aquilo que ela está disposta a fazer. Esse último ator, me parece, tem muito mais chance de oferecer ao espectador a leitura de uma profundidade poética do que o primeiro, todo ele envolto em preocupações de ordem emocional e abstrata. Resumindo, o ator e o teatro – no que se refere aos artistas produtores do espetáculo teatral - são terrenos de construção de um edifício poético; a sua habitação, seu preenchimento e significação, tudo é tarefa da plateia, que também é o teatro no seu entendimento mais amplo. Dito isto, volto a Machado de Assis, um exímio construtor – ou demiurgo – de universos tragicômicos, distante da exigência de produzir conteúdo emocional e psicológico nas figuras que faz desfilar em seus cenários propositalmente forjados pela ironia de seu narrador. De acordo com o filósofo Próclus, do século V a.C., um poeta órfico atribuía *‘o nascimento dos deuses ao riso da divindade soberana, e o nascimento dos homens a suas lágrimas.’* (História do Riso de do Escárnio, pg.22), e é nesse esforço épico-alegórico, distante do vale das lágrimas dos homens , que Machado forja as suas personagens nos moldes de entidades mascaradas, divinas, sobre-humanas, e, justamente por isso, por lançarem um olhar de cima, do firmamento da metáfora, é que têm uma leitura privilegiada dos pequenos dramas atribuídos a nós. A única pedagogia restante a Machado é a do exagero cômico, coisa em nada próxima da piedade moralizante das lágrimas. De acordo com o pesquisador e escritor José Luiz Passos, *para os narradores machadianos, a arte é capaz de oferecer acesso à experiência representada com a vantagem da isenção de suas sequelas afetivas* (Passos. Pág. 274) - que é o mesmo que dizer que Machado é teatral no sentido épico da palavra, que suas personagens não mentem o caráter de engano aos olhos dos espectadores/leitores porque a presença da máscara é condição primeira para determinar os seus movimentos. A representação sobrepõe-se à realidade, e se tudo faz parte de uma grande encenação, não há sequela possível senão a do riso de quem testemunha o ridículo e o absurdo em ação. Não há individualidade suficiente para que se possa criar alguma psicologia

emocional, e, nesse sentido, discordo do mesmo autor citado acima quando ele aponta que *Shakespeare é um dos lastros da representação machadiana da pessoa moral (...) Em dezenas de referências presentes nos contos, crônicas e poesias da primeira fase, as citações de Shakespeare servem para definir personagens ou eventos e ampliar sua densidade dramática. As referências pontuam momentos de esclarecimento moral dos protagonistas. Mas a partir do final da década de 1870, o uso dessas citações se transforma consideravelmente* (Passos. Pág. 273). O autor não chega a desenvolver em que medida essa mudança de entendimento sobre Shakespeare influi na composição das obras maduras de Machado, mas, de minha parte – e ao menos no que se refere justamente a essa produção tardia – Shakespeare é usado mais como uma moldura existencial, um teatro arquitetado previamente às personagens, e que, com a interferência delas, confirma e corrobora – através da ironia e do sarcasmo de um narrador isento de emoções e ágil de pensamento reflexivo – uma condição inescapável do comportamento humano: a do fingimento. A composição interna de suas figuras nos chega como tentativas de libertação (sobrevivência) às máscaras que ostentam, e não nos apiedamos dessa tragédia fadada à ruína porque entre nós e as personagens há uma distância considerável, seja por culpa do recorte épico-narrativo que a tudo relativiza ao lembrar que o drama descrito já passou pelo filtro do tempo, seja pelo vislumbrar de uma psicologia precária, mal formada, que dá contornos de artificialidade às personagens machadianas. Machado de Assis não é um autor realista na medida em que a sua realidade é sempre esfacelada, antidramática, portanto. Bento Santiago não sente o que narra, ao contrário, narra o que sentiu, e a narrativa não é mais o sentimento do vivido, mas uma composição distanciada de alguém que virou personagem, coisa artificial. A memória é antes um recurso de engessamento da voz do narrador do que estratégia para dar vazão às emoções. E é de artificialismos que se nutre Machado. Ele não é um decifrador da alma humana na medida em que compreende o substrato psicológico e moral das suas figuras criadas. É, ao inverso, um olhar assombrado que se diverte ao ver agir aqueles que sabe não poder compreendê-los em intimidade alguma. O que importa a Machado é o teatro, não o homem. Ou melhor, é sim o homem, mas através do teatro, das encenações inescapáveis a que se submetem na tentativa desesperada de

sobreviver. Machado não é dramático, mas épico, ou melhor, Machado tem a curiosa habilidade de potencializar o drama através da narrativa épica. Machado é como Shakespeare, é o nosso Shakespeare, ainda que seu melhor teatro esteja escondido sob o manto da literatura.

**Excertos de um diário particular.**

*Já havia tempo que nutria pela figura do maestro da orquestra uma certeza de sua inutilidade. Modifiquei minha sentença condenatória depois de acompanhar um maestro inglês diante da OSESP – a orquestra sinfônica do estado de São Paulo – na execução da quarta sinfonia de Beethoven. Poucos gestos. Uma elegância admirável. Parecia que cada articulação do referido maestro comportava uma mola própria capaz de ter vida independente e indiferente ao restante do corpo. Às vezes eram só os dedos da mão esquerda que se moviam ao sabor da melodia, ao passo que a batuta, empunhada na mão oposta, jazia em repouso total. Outras vezes nada acontecia, o maestro ficava estático, inerte feito uma estátua de sal com um único sorriso quase imperceptível a despontar no canto dos seus lábios, fechava os olhos e ficava assim, absolutamente sóbrio em seu porte esguio de lutador de esgrima enquanto a orquestra avançava na sinfonia. Um maestro não-atuante, somente presente e observador, escutando o que a música lhe dizia. Nesses instantes, admitia descaradamente a sua inutilidade, o seu fracasso, tão contrário à ingerência daqueles outros maestros cabeludos que chacoalham a peruca a cada ataque dos naipes. Também, em outros instantes, o regente inglês não se furtava daquilo que se espera do básico de um maestro: marcar o tempo do compasso, acenar para o grupo de instrumentos entrar e sair da cadência sonora imposta pela massa dos músicos. Sempre com elegância e inaudita economia de movimentos. Digo que mudei de opinião sobre a figura do maestro porque raras vezes essa posição mostrou-me outra coisa senão um esforço de fazer impor aos músicos o desejo dele próprio, do maestro, em dar ordens para a produção do som, que parecia, em seu entender, um som justo. E haja grunhidos e sussurros audíveis como chicotadas no lombo das cordas desobedientes, broncas efusivas, torções e contorções em sinal de assentimento ou reprovação. Depois desse maestro inglês, praticamente um bailarino com uma batuta na mão, dei-me conta de que o bom maestro é sempre invisível – ou só é ele visível porque permitiu-se anular do protagonismo do evento ao qual toma parte, e o fato dele dar às costas à plateia é também algo emblemático. A música deve representá-lo sem a necessidade de uma assinatura*

*peçoal que a exposição do rosto o obrigaria a fazer. Esse maestro inglês provou-me que seria um tanto quanto educativo transportar essa experiência da elegância e da economia, da coragem de nada fazer enquanto tudo ao redor está sendo feito, para o território do ator, que naturalmente dá as caras à audiência para defender aquilo que criou. A descrição do maestro inglês é o que conduzia a música, e assim o fazia porque a música conduzia a ele próprio a ponto de não conseguir decifrar quem vinha primeiro: a música, ou o maestro. Essa zona de indiscernibilidade, um nem lá nem cá, só era possível, creio eu, pela atitude contemplativa, distanciada, épica (e dramática também porque a música o contagiava em determinadas circunstâncias) que o tal do maestro propunha ao dispor-se diante da orquestra. Lembro-me de Machado de Assis, de seu narrador de interferências agudas porém desinteressadas às razões de suas figuras inventadas, feito o tal do maestro inglês que dava o estalo para o início da sinfonia e depois deleitava-se em ver o balé dos músicos desfilar diante de seus olhos semicerrados.*

Era uma vez uma cidade chamada Fuchéu, capital do reino de Bungo, cuja língua vocabular indecifrável aos ouvidos estrangeiros representava um patético redemoinho retórico capaz de reunir ao redor dos oradores uma massa de habitantes igualmente desorientada a aplaudir com efusivo exagero qualquer coisa que dissessem aqueles que tomavam a palavra. Esse poderia ser um eficiente introito ao conto ‘A Teoria do Bonzo’, de Machado de Assis, também incluso na coletânea Papéis Avulsos. A narrativa é, segundo a classificação de Alfredo Bosi, *uma variante do conto filosófico do século XVIII*, e, junto com ‘O Alienista e a Teoria do Medalhão’, configura novamente um manifesto em defesa da aparência – coisa sistematizada pelo balé da mascarada social que faz sufocar qualquer tentativa de independência subjetiva frente ao teatro das convenções -. A defesa da tese de que todo e qualquer argumento, a despeito da possível bizarrice na qual se sustenta, ganha direito de existência uma vez corroborado pela voz pública, é, mais uma vez, colocado à prova nesse hilariante desfile de discursos sem pé nem cabeça encampados pelos bonzos – como são chamados os habitantes de Fuchéu – traduzidos ao narrador-visitante pelo personagem Diogo Meireles, aquele único encarregado de filtrar o estranho alfabeto para uma compreensão do seu interlocutor. Note-se que o

conto vem junto com o subtítulo '*Capítulo Inédito de Fernão Mendes Pinto*', um viajante e escritor português (1509-1583) que produziu um diário de impressões e relatos sobre o continente asiático, não podendo fugir de acusações um tanto quanto bem fundadas sobre a veracidade de tais memórias, e isso devido ao tom de exagero com que registrava fatos e cenas teoricamente verídicas ao seu olhar, e no mínimo suspeitas à razão dos leitores. Mais uma vez Machado recorre à intertextualidade, misturando fatos com boatos, deixando em aberto uma zona indiscernível em que a verdade não é uma ciência absoluta, para emoldurar sua narrativa com as prerrogativas do teatro enquanto máquina produtora de fábulas – ora eficientes na construção de uma ilusão de realidade, outras vezes abrindo rupturas e fissuras de pensamentos filosóficos para referir-se ao acontecido como uma construção eminentemente artificial, porém necessária. Se no primeiro parágrafo de 'O Alienista' o narrador abstém-se de ser cobrado da verificabilidade das informações que virão a seguir, afirma ele que '*As crônicas da vila de Itaguaí dizem que em tempos remotos vivera ali um certo médico, o Dr. Simão Bacamarte*' (grifo meu), nesse caso, na 'Teoria do Bonzo', o narrador, de imediato, é associado a um falastrão e de fama já atestada.

Fernão Mendes Pinto, de suas andanças pela cidade de Fuchéu na companhia de Diogo Meireles, conta primeiro do contato com um orador de nome Patimau que discorre sobre a origem dos grilos, sendo devidamente reverenciado por uma audiência repleta de curiosos. Em seguida há esse outro sujeito, Languru, que irrompe em praça pública para atestar com a convicção dos pulmões sadios que a solução para a vida humana no futuro está contida numa única gota de sangue de vaca, ao que o povo, *que escutara esta fala com muita veneração, fez o mesmo alarido e levou o homem ao dito alpendre, com a diferença que o trepou a uma charola; ali chegando, foi regalado com obséquios iguais aos que faziam a Patimau, não havendo nenhuma distinção entre eles, nem outra competência nos banqueteadores, que não fosse a de dar graça a ambos os banqueteados.* (Machado. Pág. 162)

O narrador e Diogo Meireles, conduzidos pelo alparqueiro Titané – ele também responsável por divulgar uma certa teoria miraculosa a respeito do uso de

determinadas alparcas sagradas – levam ambas as personagens até o guru de Fuchéu, o bonzo Pomada, que traz em si a fama de ser o mais experimentado filósofo da região dos bonzos, e cuja teoria diz respeito a uma certa pedra de lua, *tão luminosa que, posta no cabeça de uma montanha ou no píncaro de uma torre, dá claridade a uma campina inteira, ainda a mais dilatada. Uma tal pedra, com tais quilates de luz, não existiu nunca, e ninguém jamais a viu; mas muita agente crê que existe e mais de um dirá que a viu com os seus próprios olhos.* (Machado. Pg. 164). Logo na sequência do referido texto acima transcrito, Machado sentencia, por intermédio de seu narrador e em termos pirandellianos, a tragédia cômica a que é fadada o teatro da humanidade:

***“Considerarei o caso, e entendi que, se uma coisa pode existir na opinião, sem existir na realidade, e existir na realidade, sem existir na opinião, a conclusão é que das duas existências paralelas a única necessária é a da opinião, não a da realidade, que é apenas conveniente.”*** Machado de Assis. Pág. 164

Ou, ainda, retrocedendo à fala do bonzo Pomada:

***“Haveis de entender, começou ele, que a virtude e o saber têm duas existências paralelas, uma no sujeito que as possui, outra no espírito dos que o ouvem ou contemplam. Se puserdes as mais sublimes virtudes e os mais profundos conhecimentos em um sujeito solitário, remoto de todo contato com outros homens, é como se eles não existissem. Os frutos de uma laranjeira, se ninguém os gostar, valem tanto como as urzes e plantas bravias, e, se ninguém os vir, não valem nada; ou, por outras palavras mais enérgicas, não há espetáculo sem espectador.”*** Machado de Assis. Pág. 163

Faz-se necessário reforçar que o nome Pomada do bonzo mais conceituado de Fuchéu, capital do reino de Bungo, é um atributo tópico, coisa que não ultrapassa a camada superficial do corpo e inofensiva aos territórios subjetivos do conteúdo abstrato. Um sentimento, uma emoção, necessita de tratamento mais demorado e menos exterior que um creme para fazer-se visível, ao passo

que uma pomada é argumento suficiente para a produção de uma ideia cara ao autor, e que diz respeito à própria rapidez de absorção com que tais produtos agem no organismo: somos todos reféns da ocasião que é formada pelo coro da audiência pública, uma valsa que não abre espaço para monólogos longos e que substitui o processo de individuação (onde poderia haver drama) pelo engessamento alegórico da máscara (terreno propício ao narrativo e épico). Arrisco a dizer que as personagens do período tardio de Machado de Assis trazem consigo essa superficialidade epidérmica, feito atores que dispõem do corpo como material expressivo, todo conteúdo interno como resposta e consequência a essa primeira fatia imediata de existência, que é toda a existência possível de acumularmos quando tornamos o mundo um grande palco de teatro.

#### **Pequeno Manifesto Pela Aparência das Coisas:**

*Se a aparência vale mais do que a verdade –*

*Ou se é impossível fugir da aparência ainda que se advogue qualquer verdade*

*Para além das superfícies*

*(Quem não se lembra do famoso ditado que diz ‘quem vê cara não vê coração’?)*

*Talvez seja porque há naquilo que é visível em primeiro plano um valor por nós desprezado, obliterado*

*O penso, logo existo, de Descartes, nos tornou preguiçosos para a existência ela própria, que é também pensamento, e tão elaborado quanto o desejo de produzir pensamentos*

*E insistir no contrário – por mais paradoxal que possa parecer –*

*Nos encaminharia para encruzilhadas semânticas e retóricas*

*Universos impalpáveis e perigosos em que o exercício do poder e da subserviência – por conhecimento adquirido, ou mesmo distração e inconsciência,*

*Estaria mais à mão de quem desse mergulho profundo participasse*

*Enfim, se a aparência vale mais do que a verdade,*

*O teatro, como realidade inventada, mentirosa*

*É, por vocação, um manifesto contra à verdade*

*Sendo os atores esses arautos da superfície suprema*

*Seres tópicos, pomadistas*

*Que justamente pela ausência de profundidade –*

*A verdade, como lembra Ortega y Gasset jaz inoculada no interior não revelado daquilo que se*

*Quer conhecer, havendo como esforço trazer à luz o que estava no escuro íntimo –*

*Ganham eles o direito, os atores, de nos convencer da farsa que produzem.*

*Porque são inofensivos, mas também perigosíssimos!*

*O teatro, assim, ganha atributos pedagógicos pela coragem de afirmar aquilo que é difícil de assumir fora dele:*

*Somos reféns da farsa, e adoráveis farsantes, dentro e fora do teatro.*

*O teatro, além de reafirmar a sua vocação de produtor de mentiras,*

*Confronta a farsa criada com a farsa da vida, que é a mesma farsa da anterior, só que velada pelas causas sérias dos conteúdos, das verdades, dos conceitos, todos eles invisíveis e pretensamente herdeiros de verdades, mas igualmente peças forjadas por*

*interesses, fruto de convenções, e, portanto, passíveis de risos abertos, ironia, escárnios múltiplos.*

*Esse é o perigo que oferece a presença do ator: ele nos ensina a fazer rir*

*A desmontar o edifício da seriedade*

*E a estratégia fundamental para alcançar isso está no fato de que o teatro tem a vocação fundamental para o ato de narrar, não para o de viver*

*Que é a mesma vocação do riso, nunca das lágrimas da emoção sentimental*

*Fosse de outra forma, para que nos predisporíamos a produzir um reflexo do engano, e que normalmente o desconhecemos como engano porque dele fazemos parte uma vez que a vida nos convoca ao exercício contínuo do drama sendo vivido?*

*O teatro, pela recusa em alcançar a verdade, interrompe o fluxo da vida, torna simples o complexo, tangível o inalcançável.*

*Uma psicologia misteriosa é substituída pela máscara do aqui e agora*

*A defesa de um eu, de uma história própria, não sobrevive às personagens do teatro*

*Que são personagens, artifícios, nunca almas preenchidas do valor que a vida fora do teatro exige ou convoca.*

*E esse artificialismo superficial é benfazejo*

*Porque nos alerta para o adiante*

*O aprendizado do riso é igualmente um aprender a encontrar-se diante daquilo que é*

*Sem os mantos velados do sentimento*

*Sem necessidades de traduções conceituais*

*A prática poética do artificial evita a ingenuidade de nos deixarmos levar pela balbúrdia pública*

*Pelo alarido da maioria*

*Pela personagem que também é personagem na vida, mas faz-se passar por alguma integridade detentora de determinado saber inviolável*

*Eis o perigo do teatro: ele é artificial, superficial,*

*Suas peças são só peças*

*O humano é enrijecido ao paroxismo da máquina, do fantoche*

*E tudo isso é revelador do humano*

*Das belezas e das misérias*

*Do humano.*

Machado de Assis produz um memorial estético-filosófico de representação teatral na medida em que nos convoca a renunciar qualquer análise de conteúdo e apostar na força da forma, na evidência explícita da forma, na maravilha que há na retórica vazia das palavras, no desenho do som, na textura gramatical das cenas e dos cenários. A beleza desse propósito é, evidentemente, a encruzilhada, a tragédia cômica e a comédia trágica do homem – mas qual função poderia ser mais elevada que essa: escancarar as encruzilhadas, rir dos absurdos, filosofar sobre o nada? É por isso que refuto a ideia de um Machado de Assis entregue à investigação do aspecto moral das suas personagens, daquele autor que na história da literatura soube povoar de contradições o íntimo das suas figuras dando um importante contraponto às personagens românticas, encerradas em paixões pouco convincentes. Machado dá realidade às personagens ao torná-las artificiais, e isso, longe de

ser um demérito, é, ao contrário, um qualidade única. Suas criações são antes máscaras intermediadas por um narrador-ator, ele igualmente mascarado, todos superficiais, transparentes e entregues à dança cênica do teatro em movimento. Se há algo de invisível no caráter das figuras machadianas é justamente a amoralidade, ausência de convicções, de sensações internas elaboradas a ponto de resistirem ao moto-contínuo do vestir e desvestir os disfarces vários. A proposição de enganar, para as personagens de Machado, não é uma estratégia moral de tornar a si mesmo consciente, um modo de se espelhar como mecanismo de análise na elaboração de uma psicologia interna, é, antes de tudo, um fardo imposto, necessário e inescapável.

***“De tudo me chamaram:  
falso simulacro, criatura  
inverossímil; e até por mera  
sombra enganadora me tomaram.  
Sou apenas o que sou:  
pobre alma presa por finos fios,  
acorrentados, quem diria, a mil  
e uma estrelas transparentes.  
E o que dizer da coreografia  
dos meus gestos que, garantes-me,  
somente valem um verso interrompido?  
Antes ser Pinóquio sonhador do que,  
como tu, trovador desajeitado,  
mentindo rimas imperfeitas em  
busca de eternidades amordaçadas.  
Prefiro ficar assim: sem musa,  
sem amor defeito, sem a difícil  
lucidez dos infelizes.***

Cioran. Silogismos da Amargura. In Da Vida das Marionetas – Ricardo Gil Soeiro. Pg. 13

O conto ‘Teoria do Bonzo’ termina com a apoteose derradeira levada a cabo pelo próprio narrador, Diogo Meireles, encantado em experimentar a prática dos bonzos de propor teses e soluções milagrosas para os mais esquisitos temas. Sua ideia – haja vista que os habitantes de Fuchéu padeciam de uma moléstia incômoda que fazia inchar-lhes os narizes a ponto de ocuparem metade da face – primeiro sugere, então, a extração completa do órgão dizendo que pouca diferença havia entre ter e não ter o nariz defeituoso. Mediante a rejeição dos bonzos, Diogo Meireles elabora uma outra solução, dessa vez mais elaborada, que propunha a substituição do órgão doente por um outro, sadio, porém de natureza metafísica. O assombro inicial pela troca do nariz real por um outro

invisível foi logo apagado pela retórica de alguns filósofos presentes na ocasião, afinal, *envergonhados do saber de Diogo Meireles, não quiseram ficar-lhe atrás, e declararam que havia bons fundamentos para uma tal invenção, visto não ser o homem todo outra coisa mais do que um produto da idealidade transcendental; donde resultava que podia trazer, com toda a verossimilhança, um nariz metafísico, e juravam ao povo que o efeito era o mesmo* (Machado. Pág. 168.) Dito e feito, a cura é colocada em prática, e embora ninguém conseguisse ver o nariz metafísico transplantado no lugar do antigo defeituoso, os bonzos não se furtavam em agir como se os tivessem, não raro os assoando com lenços de papel tal qual o hábito pedia.

Daniel Piza, em uma análise sobre o romance Dom Casmurro, atesta que Bento Santiago, o personagem-narrador, é uma figura opaca, esfumaçada, que a sua visão não é nada *nítida, incapaz de ir a fundo nem nos maiores desastres*. O mesmo autor o compara ao estado de alma de Hamlet, ainda que a sua confusão mental – suas suspeitas e ansiedades – nunca o servem à ação nenhuma, ao contrário do que ocorre com o personagem shakespeariano, ao menos no trecho final da obra do dramaturgo inglês. O impulso de Bento em resgatar os fios desencapados perdidos no tempo, ou, como diz, *atar as duas pontas da vida*, é uma estratégia de reencenar o já vivido, recuperar na lembrança o drama há muito interrompido pelo cerrar das cortinas como maneira de prestar contas às lacunas deixadas para trás; mas também é eleger a dúvida como tônica dominante da dialética verdade/mentira, realidade/fantasia. A modernidade de Machado está nessa sintonia fina que recusa simplesmente o registro dos fatos de uma dada realidade para dar às imagens de uma voz perturbada seu direito de projeção, voz esta que não é simplesmente o canal aberto de um inconsciente individual e emotivo, mas, principalmente, uma alavanca produtora de outras tantas camadas de narrativas que afetam e embaralham aquele que resolveu narrá-las em diálogo direto com o leitor. O narrador e as personagens ganham contornos que ultrapassam uma mera independência identitária e passam a presentificar forças de caráter mítico, arquetípico – são produtores de um balé das aparências enquanto são eles próprios máscaras a bailar no mesmo salão de

baile. O drama do vivido, materializado pelo recorte épico, é a encenação de um tempo diferente do tempo de uma realidade construída feito um espetáculo naturalista. Há um véu que faz a intermediação entre aquilo que é revivido e o narrador, que nunca perde seu posto de evocador de tais circunstâncias. O romance, portanto, transcorre como um enorme desfile de cenas ecoadas pelo filtro do passado e erguidas por figuras fantasmagóricas acionadas pela narrativa afetada do protagonista. Ao mesmo tempo em que conduz esse teatro de sombras, é por ele igualmente carregado. Sua frivolidade, superficialidade latente – um homem mimado, de acordo com Piza – é composição fundamental para que o foco do romance esteja na encenação, na própria urdidura das cenas montadas e desmontadas, ao invés de fazer do narrador um homem imerso em crises sentimentais e psicológicas. Bento Santiago afirma a figura própria do ator, da sua necessária superficialidade como prática poética para que haja terreno narrativo suficiente onde a história possa surgir como protagonista. Dom Casmurro, a caricatura do ermitão encarcerado em seus pensamentos, vem antes do nome próprio Bento Santiago, dando a entender que a máscara determina o ator, e não o inverso. Talvez o romance de Machado faça em paralelo a emulação da biografia de um ator, que atormentado pelas vidas que não pôde viver ou controlar – a mentira sempre como um fardo – acessa o passado na esperança de que algum mistério alocado no tempo seja revelado. Reitero que o estilo literário de Machado, propositalmente confuso em matéria de avanços e retrocessos das imagens, digressivo e filosófico na acidez das críticas e ironias, é instrumental do trabalho do ator, que é sobretudo um narrador diante do drama que faz brotar por intermédio da engrenagem artificial do teatro. As suas emoções, assim como ocorre com Bento Santiago, talvez encontrem um espaço de eclosão após o seu ofício finalizado, após o traço do tempo haver sido riscado, bastante distante da luz dos refletores. A necessidade de agir – de cumprir com as diretrizes de uma máscara, o esvaziam de conteúdo emocional, ou, ao menos, de uma assinatura de identidade própria. A tragédia do ator, me parece, é a mesma de Santiago, é a de ter de reconhecer o quanto não conseguiu viver no instante em que poderia ter vivido – ou que imaginava estar pleno de vida -, sempre ultrapassado por personagens cujas existências – porque precárias e transparentes - mostravam-se mais elaboradas que a sua, obrigando-o

sistematicamente a anular-se na tarefa de ser guiado pelos fios artificiais da maquinaria cênica. A dialética da traição/não-traição, que é o mesmo conceito dos embates entre aparência e realidade, verossimilhança e fantasia, dramático e épico, convive como ideia central que move o ator em seu ofício. Entregar-se ao ato de 'viver' a personagem é, de certa forma, trair o terreno alegórico do teatro? Ou, então, a simples afirmação da mentira não seria incapaz de preencher de vida aquilo que se predispôs a ser tratado como matéria humana? É por esse motivo que vejo Dom Casmurro como um grande roteiro de encenação teatral e operístico, ao invés de um extenso monólogo dramático feito pela introspecção de uma figura ensimesmada. E como não poderia deixar de tomar partido, repito que o caráter poético e metafórico do teatro ganha sua potência quando enxertado de gatilhos épicos que ultrapassam o tempo realista do drama das cenas representadas, na mesma medida em que preenchem de lacunas uma narrativa que depende da sensibilidade imaginativa do espectador/leitor para ser plenamente assimilada. O ator é um modelo de Bento Santiago porque age pela negatividade, reencena a vida sendo incapaz de vivê-la, trai a promessa de dar humanidade àquilo que já há muito deixou de ser da alçada de personagens vivos, de carne e osso. Mente para poder ser verdadeiro. Se o espectador é capaz ou não de enxergar esse embaralhamento eu não saberia dizer, porém, arrisco a sentenciar que o intérprete que frequenta essa crise de forças contrárias é aquele que consegue dar conta do seu trabalho em uma plenitude facilmente reconhecível por aqueles que estão na plateia.

**Excertos de um diário particular.**

*Estufo o peito com coragem e digo a mim próprio:*

*Serei sempre aquele que eu quiser que seja*

*Mas como nunca sei esse quem sou hoje*

*Espero o amanhã*

*Curioso para saber quem fui*

*Ontem*

*E assim vou adiando-me*

*Tropeçando nas vésperas*

*Dos tantos*

*De mim*

*Até quando, cansado*

*Compreenda:*

*Por ter sido vários  
Termino aqui  
Sem nenhum*

*Ninguém  
É quem sou  
Sendo.*

O conto 'O Espelho', também incluso no volume 'Papéis Avulsos', é uma ampliação da temática do disfarce, mas, dessa vez, sob um ponto de vista menos afetado pelo histrionismo das máscaras sociais. O ambiente inebriante e excessivo do baile de máscaras na sua conclamação ao ato de desempenhar papéis diante dos outros é substituído pela solidão do gabinete íntimo de alguém diante de um espelho a mirar a sua imagem. Talvez na exata dimensão em que um ator constrói sua maquiagem diante do espelho no silêncio de seu camarim, a narrativa trata de um homem, Jacobina, que ao receber o título e a farda de alferes passa a existir como personagem, anulando a figura humana debaixo da indumentária, ou, como diz Machado, *o alferes eliminou o homem*. O eu íntimo é instável e duvidoso, tal qual Bento Santiago em suas reminiscências, praticamente um borrão de reflexo impreciso, enquanto a personagem montada é coisa concreta e transparente, tão sólida que ganha status de existência perante o mundo. Ora, o conto é, portanto, um belo tratado sobre a artificialidade e o valor que há na consciente e racional atitude de anular qualquer substrato invisível – pensamentos ou emoções que dariam substância ao singular do indivíduo – em favor daquilo que é tangível aos olhares alheios. A personagem, no entanto, ainda que montada, necessita do ponto de vista externo para que sua composição seja plenamente tratada como real, afinal, só há espetáculo se houver espectadores, e o conto de Machado, em determinado momento, exclui os espectadores de Jacobina e o entrega solitariamente à experiência de ser uma personagem-alferes sem a audiência que o faria alferes por completo. É então que Jacobina busca o espelho para ver a si mesmo na expectativa de recuperar aquilo que outrora havia conquistado. O olhar da personagem a mirar-se é a reprodução do ângulo da sua plateia que só o consegue enxergar quando de posse da sua vestimenta, do seu disfarce. O exercício do artificial, e não a vazão daquilo que compreendemos como humano, é o elo de aproximação entre o mundo e o indivíduo. O entendimento de que é necessário vestir-se, artificializar-se

previamente para depois enfrentar uma plateia que só irá dar solidez à construção caso ela permaneça como tal, ou seja, um disfarce preparado para aquela ocasião pública, diz muito respeito àquilo que defendo como sendo o ofício do ator e matéria própria do teatro: um terreno aberto a existências já vividas e, por isso mesmo, recuperadas em um tempo pregresso, não dramático, esvaziadas da urgência de se tornarem humanas e reais – substanciadas por atributos emocionais e psicológicos – e preparado para a disposição de fazer revelar presenças concretas que já não podem mais recorrer simplesmente ao âmbito pessoal do indivíduo-ator. Sendo assim, verticalizando a indumentária da mentira a despeito do ímpeto para chegar a alguma verossimilhança com a verdade do real, teatro é mais alegoria do que vida, o ator é mais próximo ao marionete do que do humano. Machado diz no conto que não há só uma alma a habitar o homem, mas duas: uma que olha de dentro para fora, a outra que olha de fora para dentro; e é essa segunda alma a que rege o teatro da vida assim como o teatro da encenação poética. Não que a primeira seja completamente esquecida, ou menosprezada pela interferência daquilo que acontece em sua periferia. O que ocorre é que o interno deve estar plenamente preparado e disposto a tornar consciente o processo no qual ele invariavelmente toma parte. Jacobina é o narrador de si próprio que nos conta a sua história vivida, aquele que se deslumbra em haver vivido o que viveu, um ato que passa pela leitura particular de quem obteve a experiência para depois contá-la. E quando a conta ela já não é mais dele, ela já é um olhar consciente de quem sabe que a matéria de sua história não lhe pertence mais. Esse canal de consciência é inevitavelmente particular e interior, que deve ser acionado pela sensibilidade que há para tudo o que se passa diante de nós mesmos. Ao afirmar que o ator é mais próximo à marionete do que ao homem, que o teatro é mais alegoria do que vida, não quero defender a tese de que a mecanicidade ou a engenharia de equipamentos estejam no ponto central da compreensão poética da cena, mas que a cena, no intuito de potencializar a sua dimensão humana e poética, deve estar atenta aos horizontes que compreendem o interno, e não o inverso, cujo risco seria o de particularizar um evento que tem como alcance um imaginário sempre coletivo e atemporal.

**Excertos de um diário particular.**

*Se soubéssemos que estamos sempre a representar não seríamos tão péssimos atores assim. A consciência do disfarce é benfazeja ao próprio disfarce. A maré atual de mediocridades está justamente nessa equação: os atores querem abandonar a ideia de que representam para serem verdadeiros, naturais, genuínos..., e quem não é ator advoga uma verdade da alma sem desconfiar de que representa um papel tão artificioso quanto o mais tarimbado bufão dos palcos. A personagem, ao que parece, é um argumento de falta de carácter para nossos contemporâneos, quando deveria ser, acredito eu, a nossa carta de alforria para uma convivência menos imbecilizante, generosa e mais criativa.*

***“O homem não deve poder ver a sua própria cara. Isso é o que há de mais terrível. A natureza deu-lhe o dom de não a poder ver, assim como de não poder fitar os seus próprios olhos. Só na água dos rios e dos lagos ele podia fitar seu rosto. E a postura, mesmo, que tinha de tomar, era simbólica. Tinha de se curvar, de se abaixar para cometer a ignomínia de se ver. O criador do espelho envenenou a alma humana.”*** Fernando Pessoa. Pág. 412.

**Excertos de um diário particular.**

*Tenho medo da plateia. Sempre tive medo da plateia. Essa coisa de que o ator é essa figura destemida que chama o espectador para dançar, no meu caso, é a mais pura balela. Sou travadíssimo. Tenho pavores espetaculares de pisar nos dedões dos espectadores. E se entro para a cena ainda assim é porque mantenho comigo esse medo. Preciso dele. Ou dele não consigo me livrar. Nunca é agradável o teatro no instante em que o teatro acontece. Agradável é quando termina. Mais ou menos, imagino eu, como acontece com o paraquedista: o instante da queda livre não é exatamente um instante agradável. Agradável é pousar. Mas para pousar foi necessário antes saltar. E o instante prévio ao salto, então - também imagino - é equivalente ao momento prévio à entrada do ator no palco: pavor completo. Agora, protejo-me do meu medo no teatro. Digo, no edifício do teatro. O teatro é a coisa de que mais gosto do teatro. Às vezes acho que o teatro vazio, completamente vazio, sem atores e espectadores, sem espetáculo algum, sem luzes acesas, cortinas abrindo e fechando, aplausos e*

*murmúrios, só o teatro silencioso - palco e plateia como imensidões desoladas -, é suficiente para manter o maravilhoso mistério do qual o teatro é portador. É esse mistério que me encanta, que me faz suportar o medo da plateia. Mas e quando o teatro é feito sem que haja teatro, na rua? Aí o medo é quadruplicado. A plateia vira automaticamente um lar de feras selvagens, cada uma delas sedenta por abocanhar a minha jugular. A ideia da espontaneidade - de que é preciso lidar com o frescor da rua, adaptar-se às contingências da rua -, eleva meu pavor à enésima potência. Não, não! Definitivamente eu não sou nada espontâneo, nada extrovertido, nada afeito às idiosincrasias daquilo que está por acontecer e não foi planejado. Muito ao contrário! Gosto mesmo é da solenidade, do ritual há séculos ensaiado, repetido e testado à exaustão! Que maravilha que é o spalla entrando na sala de concerto, todos os músicos levantando-se, a plateia aplaudindo, o violinista pedindo pela nota lá do oboé, a afinação da orquestra na sequência, o silêncio que advém disso, o vácuo incrível preenchido pela expectativa da entrada do maestro que, finalmente, aparece na sala para receber novos aplausos e instaurar novo silêncio para, enfim, dar início à sinfonia. Sou desse tipo: da solenidade. Solenidade que só é possível de acontecer num espaço interno, de teto artificial. O teto do céu me dá medo. A plateia da rua me apavora. Eu piso no pé de todos. Eu tropeço em mim mesmo. Gosto da mentira. Gosto da artificialidade das danças ensaiadas. Quando chamam-me a gingar na cadência daquilo que é improvisado, tenho desejos incomensuráveis de sumir.*

*Gosto de todo tipo de formalidades. Antes ser alguém adepto de protocolos do que de intimidades declaradas. Me revelo no esconderijo das medidas, dos gestos ensaiados, da etiqueta fingida. Tenho pavor e dificuldades extremas em tudo aquilo que envolve essa qualidade do ser-espontâneo. Sou ator por isso: é mais fácil mentir sobre quem eu sou do que*

*imaginar ser eu mesmo sendo quem sou.  
A minha liberdade é poder mentir sem  
sentir remorsos.*

### **5.3 - Shakespeare.**

A cena II do terceiro ato de Hamlet principia com a famosa lição do príncipe da Dinamarca aos atores, uma espécie de roteiro programático de como ajustar o gesto à palavra sem incorrer em exageros e fugir do reflexo natural que a arte deve reproduzir em relação à vida. Trata-se de um alerta sobre o desajuste de escalas: uma coisa não deve sobrepor-se à outra com o perigo de corromper aquilo a que se destina, ou seja, o teatro como imagem fiel do que ocorre fora de seus domínios. A questão aqui é dimensionar o que significa o termo fidelidade, como responder à função de refletir o homem – personagem real – que não é caracterizado pelas vestimentas do ator, mas que através dele deve ser representado. Gostaria de inverter os polos da problemática e imaginar a figura do homem comum no palco na posse da responsabilidade de representar um papel que, ao cabo dos esforços todos, será símbolo justo daquilo que em essência ele é, ou mostra-se ser. Ora, dificilmente conseguiríamos imaginar um homem-Hamlet, e isso porque Hamlet ‘nasceu’ para um objetivo um pouco mais condensado de vida, a saber, a sua qualidade fictícia de personagem. A ‘essência’ de vida não é a vida tal qual a conhecemos em sua dinâmica corriqueira, portanto, ainda que todos os atributos de Hamlet convirjam para a sua moldura humana, é o ator – com seu instrumental redimensionado (e potencializado) de gestos e palavras – que conseguirá dar conta de alcançar tal humanidade através de uma efetiva elevação das forças expressivas que não estão sob o domínio do homem comum. Em outras palavras, Hamlet será tão humano quanto o ator souber destacá-lo de um registro de humanidade comum ao homem que pertence à rua, sendo esse, ao que me parece, o destino fundamental de toda personagem: resumir aquilo que é formador da humanidade enquanto gênese coletiva, comum a todos. Para tanto, para ser

muitos de nós, a personagem necessita de outro tamanho que não o tamanho do indivíduo, o ator precisa de outros recursos expressivos que não aquela voz ou gesto que cabem ao não-ator, ao homem que deve se identificar com a personagem que desfila no palco da cena. Assim, se Shakespeare convoca os atores a evitar o exagero, não me parece que este exagero signifique oposição à naturalidade, mas algo que soe demasiadamente artificial ao ponto de desconfiarmos da própria sinceridade imanente à poesia dramática. Dificilmente é possível crer em Shakespeare como um dramaturgo que se interessa por imprimir uma escala realista na composição das suas figuras, todas elas compartimentadas em enredos de aceleração vertiginosa das cenas e mudanças constantes de cenários que convocam as personagens – e os atores – a enveredar por matizes antinaturais, registros de vozes e tensões corporais que não cabem no corrente fluxo de uma cópia – ou espelho fiel – da vida. Se a arte é um reflexo do que somos, Shakespeare é uma superfície espelhada que nos devolve imagens distorcidas, côncavas, convexas, mas nunca chapadas numa correspondência visual de nossa compostura corriqueira. Aliás, a própria pantomima que será encenada dentro da peça – motivo pelo qual Hamlet dirige-se ao primeiro ator para lhe dar os referidos conselhos, é, por si mesma, um teatro às claras e que pouco mente sobre sua moldura fabular, antirrealista – o que devolve à peça um sentido ainda mais impactante quanto ao seu resultado sobre o rei Cláudio, atraído para uma ratoeira, e pego em flagrante, por uma encenação farsesca, exageradamente falsa e sem os requintes da ‘verdade’ a que a vida se agarra. É pela mentira conscientemente elaborada como tal que somos fisgados, como se enxergássemos a transparência da alma somente através dos disfarces e fantasias que o corpo – esse fingidor nato - veste. A verdadeira lição aos atores, portanto, está dentro desse mesmo ato da peça, exatamente na cena seguinte, quando o protagonista recebe a visita dos amigos Rosencrantz e Guildenstern, ambos visivelmente perturbados com a reação do rei à pantomima recém encenada no palácio, artifício que condenava o monarca do enredo por haver envenenado o irmão e lhe roubado a coroa. Sem demora, vamos à cena, já descrita em seu trecho final:

***“(Entram os atores com os flautins.)***

**Hamlet:**  
*Ah, os flautins. Me dá um aí.*

*(dão um flautim a ele.)*

**Hamlet:**  
*Me diz aqui, à parte; por que você me segue a contravento, como quem quer me jogar numa armadilha?*

**Guildenstern:**  
*Oh, meu príncipe, o meu dever, por ser audacioso, prejudica o comportamento da minha afeição.*

**Hamlet:**  
*Não entendi muito bem. Não quer tocar esta flauta?*

**Guildenstern:**  
*Não o saberia, senhor.*

**Hamlet:**  
*Por favor!*

**Guildenstern:**  
*Acredite-me, eu não sei.*

**Hamlet:**  
*Mas eu suplico.*

**Guildenstern:**  
*Não sei nem onde por os dedos, meu senhor.*

**Hamlet:**  
*É tão fácil quanto mentir. Governa-se estes buracos com estes dedos e o polegar, dá-se ar com a boca, e ela nos discursa uma música eloquente. Veja só: aqui estão os registros.*

**Guildenstern:**  
*Mas eu não consigo comandar daí qualquer declaração harmoniosa; me falta a perícia.*

**Hamlet:**  
*Pois veja só que coisa mais insignificante você me considera! Em mim você quer tocar, pretende conhecer demais os meus registros; pensa poder dedilhar o coração do meu mistério. Se acha capaz de me fazer, da nota mais baixa ao topo da escala. Há muita música, uma voz excelente, neste pequeno instrumento, e você é incapaz de fazê-lo falar. Pelo sangue de Cristo!, acha que sou mais fácil de tocar do que uma flauta? Pode me chamar do instrumento que quiser, pode me dedilhar o quanto quiser, que não vai me arrancar o menor som..."*

Hamlet. Shakespeare. Millôr Fernandes. 158-160.

Um instrumento musical é um objeto palpável, um material especialmente construído para enxugar a quantidade infinita de sons possíveis de serem alcançados – e por nós percebidos – e canalizar, através do esforço do músico, a ação para a produção de determinado timbre, uma qualidade específica e redutora de toda a infinitude de camadas sonoras possíveis, para aquela escolhida onda sonora que comporta desenhos próprios. Um violino e um fagote podem tocar a mesma nota, mas a nota sairá completamente diferente – ainda que de afinação seja a mesma – porque um violino é um violino, um fagote é o que é, um fagote. A flauta, por exemplo, pode alcançar sua beleza poética não pela vocação do músico em tocar a alma dos ouvintes – esse, sem dúvida, é o seu objetivo maior -, mas pelo domínio técnico e sensível daquilo que lhe cabe realizar praticamente: a habilidade e agilidade em tapar e destapar orifícios ao mesmo tempo em que coordena o seu sopro ao movimento de ritmo imposto pela partitura musical. A alma da flauta está em sua operacionalidade, nunca em atributos abstratos que advêm da ação de tocar flauta. Uma coisa é em decorrência da outra: primeiro é necessário tocar a flauta para, depois, saber o que é que a flauta pode ter ‘dito’ depois de haver sido tocada. Inverter as etapas pode satisfazer os ouvintes com boas ideias, no máximo, mas a boa música será sacrificada pelo interesse em fazer dela um conceito antes de uma prática concreta. Um ator não é um analista da personagem, ele é, sempre, um executor daquilo que lhe é orientado executar pelo conjunto de características palpáveis oferecidas pela personagem. Ora, Guildenstern, no exemplo acima, é o ator, Hamlet desempenha o papel da figura a ser representada. E como é possível representar uma personagem sem se apropriar da sua instrumentalidade tangível e prática, imaginando que pelo mergulho no interior de alguma psicologia sugerida o intérprete seja capaz de dar vida a algo que ele mal sabe dominar porque não conhece (nunca tocou)? Quando Hamlet lança-se em ataque dizendo: *acha que sou mais fácil de tocar do que uma flauta?*, ele aponta a dificuldade central do trabalho do ator, que é justamente a de descobrir os elementos materiais que constituem a personagem antes de tentar entendê-la naquilo que ela é. Impossível saber quem é a personagem antes de a personagem existir, e essa existência – ou sua leitura – tampouco é de preocupação do ator, ela será realizada a posteriori pela plateia. O que considero *existir* para o ator é ter-se com o quê se

ocupar diante da sua audiência. Esse conjunto de tarefas, de execuções de ações, de movimentos, bailados, mudanças de ritmo, habilidade em falar o texto, tudo isso, somado, chama-se personagem para o ator. É antes fazer do que ser; ou ir sendo enquanto se faz, deixando de ser na medida em que outras coisas são feitas para que se produza a imagem de um outro ser em ininterrupta sequência de quadros. Arriscaria afirmar que o ator é muito mais um perito em produzir desconhecimentos sobre a personagem, uma vez que ele deve se desocupar dela para continuar existindo diante da plateia – do que alguém apto a avaliar quem é Hamlet, Otelo, Édipo Rei, Fausto. Ser e não ser, eis a questão. Enfim, Guildenstern é um mau ator, jamais saberá *representar* Hamlet porque Hamlet diz a Guildenstern: *you pretend to know me; you would know me, would you? You would know me, would you? You would know me, would you?* Como afirma Pessoa, o mistério é haver mistério, e isso basta. Buscar decifrar o insondável, dedilhar demais, conhecer demais, é naufragar com o que poderia haver de misterioso, é deixar de ser ator e virar qualquer outra coisa exceto um fingidor que sabe conseguir refletir a humanidade por intermédio da distância efetiva dela, dos seus truques artificiais, das suas dissimulações e mascaramentos.

**Excertos de um diário particular.**

*Tenho dificuldades homéricas em entender uma história quando vou ao teatro. Desenvolvo uma burrice involuntária. Vou ao teatro para ver o que acontece. Se alguma coisa acontece é porque é bom. Se nada acontece é porque não é bom. E, em ambos os casos, se me perguntam o que conta a tal da história que acabo de ver, pouco ou nada saberia responder. Se quero entender a história da peça, leio a peça em casa, antes de ir ao teatro vê-la encenada. Como ator ocorre-me o mesmíssimo bloqueio intelectual. Não sei quantas vezes subi ao palco para representar Ricardo III e até hoje confundo-me sobre quem pertence à família dos YORK e quem é LANCASTER – uma das razões fundantes do conflito em que o enredo se pauta. A propósito, quem diabo é Montéquio e quem é Capuleto? Romeu é o primeiro ou o segundo? E quanto a Julieta? Nunca sei, ou prefiro não saber. Uma das maneiras mais certeiras de se matar uma peça de teatro levada ao palco é insistir em estudá-la até extrair o sumo das suas raízes etimológicas, sociológicas, antropológicas, históricas e etc. Penso que se não houver a reserva de uma certa metafísica do*

*desconhecimento, do mistério, nada, absolutamente nada acontece, e o evento cênico incorre em virar uma bela palestra ao invés de propor acontecimentos efetivos diante da plateia.*

A primeira palavra dita por Bento Santiago em 'Dom Casmurro' é 'Continue.' Diante de um desconhecido que lhe pede o favor de ouvir alguns versos de seu poema, sentado dentro de um vagão de trem, Bento Santiago entreabre os olhos e ao perceber a interrupção do discurso do poeta amador, interpela-o: *Continue*. A primeira coisa que Ricardo III diz ao iniciar a sua trajetória de ganância e morte é 'Agora.' Saudando ironicamente a conquista da coroa pelo seu irmão de sangue, Eduardo IV, ambos membros da família York, Ricardo III principia um discurso repleto de críticas mordazes e invejosas à atitude do rei recém entronado: *Agora, o inverno do nosso descontentamento virou o mais glorioso verão ao sol do rei Eduardo IV...* As palavras *continue* e *agora* sugerem algo a ver com o tempo, ou a sua dinâmica em fazer passar acontecimentos. Ambos, Machado e Shakespeare tratam do tempo a partir de histórias já contadas e que a cena - e as páginas do livro - trarão de volta para reencenar aquilo que está guardado na memória do passado. É como se a obra não fosse inteiriça, não representasse a integridade daquilo a que se reporta, mas um fragmento de vida em meio a um universo repleto de quadros perdidos. 'Agora' e 'Continue' são como os cliques de uma máquina fotográfica que retém o instante para que haja um possível desenvolvimento futuro. Ricardo III é um drama histórico, a personagem foi uma figura real da monarquia inglesa, o que poderia justificar aí e de forma simplista o meu argumento, mas mesmo em dramaturgias não-históricas o que vemos é a estrutura de uma fábula dentro da fábula, um contínuo descascar de camadas que sugere o palco como protagonista, as personagens como narradoras ao invés de atuentes emancipadas da moldura de ficção à qual pertencem. Shakespeare parece fazer da fábula um mecanismo de repetição de algo já consumado, alegoria de viés barroco do teatro que recorre ao abrir e fechar das cortinas para revelar e omitir os conteúdos apresentados. O palco do teatro e as páginas do livro são suportes de narrativas a serem revisitadas, e o acontecimento materializado dessas memórias são atualizações que convergem para a necessidade de uma compreensão épica do ator-narrador. O '*continue*' de Bentinho e o '*agora*' de

Ricardo III são indicativos bastante claros de que a história vivida é etapa encerrada, e que o que virá na sequência, ainda que sob a coordenação de cenas dramáticas, nunca deixará de compreender essa consciência especial que olha para o fato diante da sabedoria de quem já se deixou transcender pela vida, e, diante da plateia e do leitor, re-contá-la em forma de fantasmagorias anunciadas. Se é assim, Ricardo III e Bentinho não são protagonistas da história, mas elementos cruciais em que o tempo, em sua cadência própria, presta homenagem ao ouví-los sobre seus específicos pontos de vista. São antes narradores que personagens dramáticos, ou, mais narradores que personagens – ou, ainda, uma mescla indistinta dos dois com a predominância do primeiro. Há uma instância superior que compreende Bentinho e Ricardo III e que abre passagem ao direito de existência dessas figuras: o mundo feito palco, a bailarina que novamente é convidada a sair de sua caixinha de música. A história é anterior à personagem que a conta. E quando há a narrativa ou dramatização de um fato é como se a personagem ainda assim continuasse a exercer a sua função de alavanca de um movimento já em curso. O verbo é maior que o sujeito, o teatro e as páginas do livro – enquanto territórios de vozes compartimentadas e somente à espera de um espaço de tempo para discorrer seus conteúdos, são anteriores à história. Tudo engendrado em camadas de hierarquia e importância. Não me parece à toa que Machado e Shakespeare sempre que possível recorrem à ideia de que tudo não passa de ficção, de que o mundo é um grande teatro, que o livro que se lê no instante em que é lido é difícil de se escrever, são todas advertências às personagens de que elas pouco ou quase nada mandam no enredo em que estão inscritas, e, por tabela, o ator-leitor há que se resignar ao seu papel de espectador, ora ativo, ora passivo, de uma fábula que o engole e engloba. É também um artesanato de linguagem poética que faz do autor da obra um demiurgo propositor de um mundo que ele coordena com todos os fios os bailados das suas marionetes, tratando-as como coadjuvantes-ativas da sua criatividade em botá-las em movimento através das mais variadas tramas. Ora, talvez essa seja uma metáfora potente da própria vida e do falso julgamento cristão que acostumamos a absorver no que se refere ao conceito do livre arbítrio. Como atesta Spinoza, um ferrenho opositor à ideia de que a liberdade seja uma condição posta a depender da vontade de cada um, o homem, ao contrário,

atualiza as suas forças positivas na medida em que estabelece encontros de potência, não um mero títere ao sabor do acaso, mas aquele que sabe com consciência coordenar em seus arredores os instrumentais de ação que lhe são dados, impostos, e torná-los seus. Ora, o mesmo ocorre com as personagens de Shakespeare e Machado – também um espelho para decifrar o ofício do ator. O intérprete não é um mero executor das planilhas do autor ou do diretor, mas aquele que sabe enredar-se naquilo que o ‘aprisiona’ na obra e estabelecer diálogos a partir do universo que já existe anteriormente à sua vontade em se colocar na posição de um criador original. É um paradoxo: um saber-se encurralado para tornar-se autor-criador de algo já criado. Uma disposição ao enfrentamento da certeza de nada possuir ao mesmo tempo em que é possível nutrir-se de conhecimentos e valores expressivos. É a consciência do vazio da máscara, do espaço entre uma coisa e outra, e, sobretudo, uma condescendência à importância de haver tantos mistérios quanto assertivas. Ainda em referência a Spinoza, Deus não é uma figura hierática e poderosa que inaugura de cima abaixo o seu mundo. Assim como Shakespeare e Machado são suficientemente elaborados para não serem imaculados nessa mesma posição. A imagem do demiurgo com as suas marionetes-ativas é também um convite ao assombro de enxergar a natureza transgressora e criativa desenvolvida por esses fingidores inanimados. A natureza, o conjunto de forças vibrantes nesse espaço intermediário que concentra obra, autores e executores, é a força divina para Spinoza, o que combina também com o teatro, que é Shakespeare não só porque há palavras de Shakespeare envolvidas, mas, igualmente, porque cada canto do espaço, da iluminação, dos cenários, se preenche dos encontros positivos sugeridos por Shakespeare, e sendo Shakespeare o resultado dos esforços daqueles que sobem ao palco para representá-lo.

***“Célebre romance no prelo, tantas vezes prometido que, uma vez publicado, o autor não lhe apostou nada. Ninguém morre nele – embora seja mortal – pois compreendeu que os personagens, gente de fantasia, perecem juntos ao fim do relato: são de fácil extermínio (...) E mais, tenho certeza de que ninguém vivo entrou na narrativa, pois personagens com fisiologia, além de muito perturbados por cansaços e indisposições – por isso não se vê protagonistas adoecerem e se afastarem para a cura, mas somente representarem adoecer como***

***parte de seu trabalho e continuarem figuração ativa de doentes e moribundos -, são de estética realista, e a nossa estética é a inventiva.***” Macedonio Fernández. Cap. 7. Sem págs.

O ‘*Continue*’, indicando algo que deve continuar a se desenvolver para além do momento atual, e o ‘*agora*’, uma interrupção do fluxo de acontecimentos para esclarecer determinadas circunstâncias – dois estágios intermediários de alguma coisa em movimento - nos mostram que a vida – a realidade - é grande demais para ser compartimentada em uma obra de ficção. Esse fracasso anunciado é, na verdade, uma libertação do jugo da verossimilhança e um convite ao argumento lúdico de espelhar a imagem do homem através de cenários, volumes e contornos diversos do verismo. A vida sendo reinventada necessita de uma outra abordagem que não seja a da reprodução do elemento humano em seus contornos físicos e emocionais que tanto conhecemos por sabermos, ao menos em parte, como a vida se organiza em suas estruturas próprias. O ‘*continue*’ e o ‘*agora*’ são um alerta concreto para o ator, uma advertência que o convoca a não tentar reunir em sua composição o tamanho de atributos humanos que não podem caber dentro de uma conjuntura de espaço-tempo propositalmente alterada para não competir com aquela que a realidade oferece. Em verdade, essa convocatória é algo de extrema utilidade e alívio para o ator, que compreende que a personagem – já não mais um ‘alguém’ passível de ‘encarnação’ - não lhe diz respeito, que a sua complexidade deve ser uma leitura feita a posteriori, e que o seu ofício deve fundar território na ação de apresentá-la aos espectadores.



foto 4.

Considerarei, no capítulo anterior, Machado de Assis um autor teatral em sua literatura, *'agora'* – parafraseando Ricardo III – gostaria de aproximar-me de Shakespeare como um autor literário no teatro. Os dois extremos convergem para uma mesma ideia: livro e teatro são territórios palpáveis e artificiais. O ator que compreende uma personagem como um conjunto de palavras inscrito nas páginas de um livro aproxima-se da mesma sensação de aprisionamento e liberdade que há na ideia de que as figuras teatrais são materialidades engessadas dentro das fronteiras da cena. Talvez pelo fato de encarmos quase sempre a personagem em uma constituição eminentemente dramática como aquela que ganha vida diante da plateia, crendo assim ser possível haver

uma alforria da figura representada por intermédio da subjetividade e interioridade emprestadas pelo intérprete -, a ideia de que Ricardo III não passa de um conjunto de linhas afixadas no papel é coisa benfazeja para recuperarmos o entendimento da artificialidade que o faz ser quem é: tão somente um contorno ficcional a serviço de uma forma que compõe uma história elaborada pelo autor. Desse modo, é dever do intérprete, a meu ver, não corromper essa natureza primária e mais importante que dará vazão ao fenômeno teatral no instante do seu acontecimento. Proponho um tratamento mais poético e menos ideológico, mais lúdico e menos recheado de contradições humanas, mais pragmático e menos repleto de razões filosóficas.

De acordo com Jan Kott, *há duas maneiras fundamentais de sentir o trágico na história*. A primeira delas trata o acontecimento como produto de um sentido, de uma direção. As coisas caminham para um fim e o sacrifício de uma personagem é justificado como necessário para que o mundo se transforme até o objetivo final ser alcançado. O trágico, portanto, seria *o preço da história*, *o preço do progresso que a humanidade deve pagar*. Tal concepção, ainda seguindo Kott, era afirmada por Hegel, e que viu em Marx um ajuste da ideia dos objetivos a partir das forças produtivas. *Ele comparava a história a uma toupeira que incessantemente escava a terra. “Bem dito, velha toupeira! Podes escavar a terra tão depressa? Excelente sapador!...” [Hamlet, 1, 5]*. A toupeira é inconsciente, mas o seu movimento de escavar a terra a leva adiante, tornando-se uma toupeira trágica caso morra antes de alcançar a superfície.

***“Há uma segunda maneira de sentir o trágico na história. Ela nasce da convicção de que a história não tem sentido e permanece a mesma, ou pelo menos repete incessantemente o seu ciclo atroz. (...) A toupeira escava a terra, mas nunca chegará à superfície. Interminavelmente nascem novas gerações de toupeiras; elas escavam a terra em todas as direções e a terra sempre as mantém enterradas. A toupeira tem seus sonhos. Por muito tempo teve a ilusão de ser o mestre da criação, de que a terra, o céu e as estrelas haviam sido criados para ela, de que existia um deus das toupeiras que as havia criado e lhes prometido a eternidade. Mas de repente a toupeira compreende que é apenas uma toupeira, que não é para ela que a terra, o céu e as estrelas foram criados. Ela sofre, sente e pensa, mas***

***seus sofrimentos, sentimentos e pensamentos são incapazes de mudar seu destino de toupeira. Ela continuará a cavar a terra, e a terra continuará a sepultá-la. É então que a toupeira compreende que é uma toupeira trágica.***” Jan Kott. Págs. 52-53.

O autor defende que essa segunda maneira trágica é a que corresponde às narrativas de Shakespeare. Corroboro o argumento com o adendo de que essa tragicidade temática talvez seja sobretudo uma tragicidade estrutural à obra do autor, afinal, Shakespeare está o tempo todo falando do teatro, sistematicamente sublinhando a ideia de que tudo é engano e encenação, de que as personagens de suas tramas são fingidores condenados a fingir até o desligar dos refletores. Ora, se as personagens pertencem todas a essa categoria de falseadores, elas igualam-se em uma mesma categoria de valor, eliminando inclusive a possibilidade de haver destaque para qualquer individualidade capaz de gerar o movimento trágico de resistência a alguma condição imposta. O teatro enquanto propositor das estruturas aristotélicas de unidade de tempo, espaço e ação, conjuntamente com as alavancas de desenvolvimento da trama – apresentação do problema, clímax, desenlace e etc. – é tornado ineficaz uma vez que a personagem já não carrega para si o desequilíbrio suficiente para torná-la trágica. Shakespeare, por meio dessa leitura, estaria mais próximo do barroco do que do renascimento, menos vizinho da psicologia capaz de gerar individualidades nas personagens e mais atento ao teatro como uma maquinaria aglutinadora de máscaras e seus específicos bailados, o que nos faz lembrar novamente a alegoria da escadaria, o grande mecanismo proposto por Kott que faz posicionar as personagens shakespearianas em diferentes degraus, cada qual galgando uma posição em direção ao topo todas às vezes em que o lugar mais alto é desocupado por uma queda, e assim ad infinitum – movimento de revezamento e queda. A escada é imperativa para além da determinação das personagens. Conforme revela Otto Maria Carpeaux, *O drama elisabetano não pode ser comparado com o de Ibsen ou Shaw, porque tem outros objetivos; não pretende, de maneira alguma, imitar ou representar a realidade. Os românticos tinham um pouco de razão quando chamavam ‘romântico’ a Shakespeare; apenas seria mais exato o adjetivo ‘barroco’* (p.739)

**Excertos de um diário particular.**

*Shakespeare é a coisa mais próxima do que se pode imaginar de uma orquestra de vozes, cores, tipos, melodias e formas. Somos todos instrumentos de naipes diferentes de uma mesma e única orquestra. Ninguém rege nada... Somos todos regidos.*

Esse círculo vicioso, marca do pensamento barroco, é intermitente e interminável, produto da ideia do mundo como grande palco, e resvala no ofício próprio do ator, na sua diária insistência em subir ao palco para fazer a mesma coisa, repetir os mesmos combinados, propor os mesmos truques ensaiados a título de tentar convencer quem o vê de que ele é outra pessoa, agindo a serviço de algo que não é real, mas inventado. E ainda mais, penso exatamente na metáfora da toupeira como cópia exata do que ocorre com o artista da cena: haverá um momento em que ele se dará conta de que, a despeito do seu destaque, das suas evoluções e dos aplausos recebidos, o protagonismo nunca lhe pertence, bastando o simples movimento do cerrar das cortinas para pôr termo às suas macaquices virtuosas. O teatro, para além do ator, é o que prevalece, esse terreno perigoso e encantador de convite ao mesmo e eterno movimento de fingir aquilo que só existe ali, nunca competindo diretamente com a vida e impedindo a quem pise no palco de usá-lo como justificativa para expor qualquer espécie de vida individualizada, ou, ainda melhor, fazendo-nos enxergar a vida sob a perspectiva de um aprisionamento voluntário que é refletido por uma lente distorcida e artificial – e justamente por isso -, bastante capaz de nos oferecer uma imagem mais acurada sobre a essência daquilo que somos fora do teatro.

**Excertos de um diário particular.**

*Quando Shakespeare diz que o mundo é um palco, não é figura de linguagem. Para nós, atores, é coisa bastante concreta. É saber que o protagonista de Shakespeare são os arredores, as tábuas enfeitiçadas por sua bruxaria, que é, também, algo concreto e produzido. Portanto, mais importante do que pensar num trabalho de*

*interpretação de atores, parece-me, Shakespeare convoca-nos ao desafio de produzir bruxaria. E quem dela toma parte, parece-me também, tem o dever de deixar-se contaminar por ela. Sempre carrego comigo a mais profunda convicção de que o bom ator que entra em contato com Shakespeare não se preocupa em nenhum momento em dar conta de interpretar a sua personagem. Antes, ele sabe que é impossível responder à tamanha dimensão humana e poética ao singularizar a personagem dentro das reduzidas dimensões que lhe cabem como artista. O bom ator shakespeariano faz como Shakespeare pede, delega ao palco - e às bruxarias enfeitadas pelo palco - o desafio de o levar adiante em sua jornada.*

Diz Mikhail Bakhtin:

***“Dentro do plano artístico de Dostoievski, suas personagens principais são, em realidade, não apenas objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante (...) A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não está subordinada à imagem objetificada do herói como uma de suas características, mas tampouco serve de intérprete da voz do autor. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse ao lado da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis.”*** Bakhtin. Pág. 5

- Reescrevo, agora em consideração às personagens do Bardo inglês: Dentro do plano artístico de Shakespeare, suas personagens principais – bem como todo o restante delas – são, em realidade, tão somente objetos do discurso do autor, incapazes de desenvolverem psicologias e individualidades para além de uma moldura que lhes foi imposta. A sucessão de espaços e tempos condensados em cenas pontuais as obriga a desenvolver uma certa agilidade como aquela das marionetes que não precisam aquecer a alma para dar movimento aos seus membros, basta um comando e pronto, estão em forma e firmes para desempenhar suas evoluções. *Estar pronto é tudo*, como diz Hamlet, e essa prontidão pressupõe um vazio de espírito, uma disposição oca de interiores e repleta de reflexos nas extremidades do corpo e na ponta da língua, pulmões sadios e atenção aos arredores. É como um jogo: Ricardo III

promete à plateia conspirar a reputação do irmão e na cena seguinte o mesmo irmão, alvo das denúncias, está morto. Não houve tempo suficiente para que nada fosse elaborado demais. A ação, como reafirma Kott, é operada pelo viés da tensão, e o relaxamento diz respeito à subjetividade, ao pensamento íntimo. Nada disso compete a Shakespeare. Suas peças são como thrillers de cinema, perseguições implacáveis, farwest de cowboys com tiros ricocheteando por todos os lados. Por isso também que não há espaço para realismo, porque é a metáfora que compreende a condensação, o enxugamento das sobras para que permaneça somente o essencial, e o essencial, para o ator, é a máscara. Ricardo III é uma máscara camaleônica, e ele, ainda que protagonista absoluto, apenas respeita o fluxo vertiginoso de acontecimentos inventados pela urdidura dramática de Shakespeare. Ricardo III é modelo idêntico ao da bailarina da caixinha de música, uma vez aberta põe-se imediatamente, sem atrasos, a dançar com seus pés engessados em seu minúsculo e frágil pedestal.

***“Como Shakespeare constrói a ação condensando-a, isso significa que ele exige do ator representá-la consequentemente. O texto é intenso, metafórico.”*** Kott. Pg. 305.

Ora, tratando do ponto de vista do ator, se é temerário dar forma às personagens shakespearianas pensando na ‘humanidade’ que as compõe – o que não significa em absoluto que não estejam elas repletas de substância humana -, se é impossível associá-las a psicologias, ideologias, filosofias e tudo o mais que preenche de conceitos a sua personalidade e identidade – e sabendo que cada uma delas emana ideias, filosofias e contornos psicológicos variados -, a pergunta que sobra é como dar impulso a essa grande maquinaria poética que engendra o teatro Shakespeariano? Em outras palavras, como praticamente o ator deve representar uma personagem de Shakespeare diante dessa hipótese formalista e nada internalizada? Recorro ao próprio autor, que em diversas ocasiões indica a solução a essa pergunta no meio dos diálogos

das personagens de suas histórias. Vejamos o que Ricardo III diz a Buckingham, e o que este último responde ao primeiro, no instante em que os dois armam a estratégia de como enganar a assembleia de lordes para encaminhar o coroamento do herdeiro do trono:

***“ Glócester: Vamos, primo. Podes tremer e mudar de cor, prender a tua respiração no meio de uma palavra, recomeçar em seguida, depois parar ainda, como se estivesses delirante e louco de terror?***

***Buckingham: Ora, posso imitar o maior trágico, falar, olhar para trás, espiar de todos os lados, estremecer ao ruído de uma palha, afetando uma profunda inquietação; tenho à minha disposição olhares espectrais, sorrisos forçados, e ambos estão sempre dispostos, cada um em sua função, a dar a meus estratagemas a conveniente aparência.”*** Shakespeare. Pg. 621.  
Ricardo III

A personagem de Shakespeare é o próprio método encarnado de como representar personagens de Shakespeare. O ator deve saber desenvolver a habilidade de operar a marionete do seu fingimento, e ser ele próprio o fingido que dissimula diante da plateia-cúmplice as estratégias de seu desejo. É o teatro na sua dimensão mais básica e completa: o poeta é um fingidor, como diz Pessoa, que não mente que finge – muito ao contrário – finge conscientemente e consensualmente para sua audiência de espectadores. A psicologia, o aspecto emocional de acesso a um sentimento formador do caráter da personagem, é substituída pela habilidade ágil do intérprete em saber trocar de máscaras, cadenciar movimentos, mudar de expressão, alterar racionalmente ritmos, timbres e melodias da orquestra da cena. Evidentemente que tudo isso está borbulhante de sentimentos, de emoções, mas trata-se aqui do sentimento de poder exercer a atividade de fingidor, de desfrutar-se com sua mentira, de, como a criança, brincar e deixar-se contaminar pela brincadeira da qual ela cria e faz parte ao mesmo tempo.

***“O poeta é um fingidor.  
Finge tão completamente  
Que chega a fingir que é dor  
A dor que deveras sente.***

***E os que leem o que escreve,  
Na dor lida sentem bem,  
Não as duas que ele teve,***

**Mas só a que eles não têm.**

**E assim nas calhas da roda  
Gira, a entreter a razão,  
Esse comboio de corda  
Que se chama o coração.”**

Fernando Pessoa.

- Reescrevo, com minhas palavras:

#1

*E quem suspeitaria  
De que morrer todo dia  
Como o ator que ao palco sobe  
Suprimindo seu próprio nome  
Para o bem de não sei quem  
Seria vida que fica  
Infinita  
E deveras nobre?*

*E quem recusaria exasperar-se até seu último e  
derradeiro amém  
Fingindo que finda  
Se a oração bendita  
É ladainha divertida  
Sem profetas, fiéis ou evangelhos  
Só liturgia  
Riso frouxo que sobra  
De quem ainda se enamora  
Da alegria?*

*E assim acometido  
Por cansaços sucessivos  
Coroar-se servo sem amos e rei de tantos  
ninguéns  
Que nascem, vivem e morrem  
Na poeira soprada de todas as horas  
Pó mágico dos sonhos de quem com o riso ainda  
ri  
E com o pranto  
Ainda  
Chora...*

#2

*Ser ator é viver povoado de ninguéns  
Quando o ator é  
Já vai com pressa  
De deixar  
De ser*

O epílogo de 'A Tempestade' com o texto derradeiro de Próspero renunciando às suas magias é tratado como a despedida de Shakespeare do ofício de dramaturgo. É ele próprio, o autor, nessa que reconhecidamente é a sua última peça de teatro, desmascarando-se respeitosamente diante da audiência depois de uma carreira inteira no exercício de sumir por detrás de suas figuras inventadas. Um adeus em forma de agradecimento e com desejos finais de aplausos como última recompensa ao suor despendido. Eu diria o contrário, creio que o texto de Próspero funciona como prólogo ao ofício do ator, como a apresentação inaugural de toda a obra shakespeariana que virá na sequência, o fim atando-se ao início, como gostaria de fazer Bentinho em Dom Casmurro. A consciência da falibilidade dos poderes de fingidor de Próspero – de que produzir encantos é um exercício limitado ao espaço do teatro –, é uma consciência fundamental que ergue o ator nas suas bases primeiras. É a camada épica colocando-se adiante do preenchimento dramático, é, ao mesmo tempo, o componente de destruição da ilusão que deve existir para que possa haver produção de ilusão na sequência. Do contrário, o teatro e o próprio ator seriam inundados por essa luz intermitente da vida sendo refeita em suas bases fidedignas, o que não poderia gerar outra coisa senão cegueira. O épico é a camada da sombra, do instante em que o mágico se organiza para realizar o truque antes do truque, e também o momento posterior em que o truque é revelado – o que faz tornar a enganação anterior ainda mais potente.

**“Próspero:**

***Poderes mágicos não possuo mais  
E as forças que me restam já me dão sinais  
De esgotamento. Estou em suas mãos, é verdade.  
Ou me confinam aqui, sem piedade,  
Ou me enviam para Nápoles. Que eu não termine a vida  
Nesta ilha deserta e esquecida,  
Agora que o meu ducado voltou ao meu comando  
E eu absolvi o meu irmão nefando.  
Ajudem-me a sair deste cativo  
Com um bater de palmas generoso e faceiro.  
Que os seus suspiros empurrem as velas no mar sossegado,  
Pois de outra forma meu intento haverá fracassado,  
Que era o de agradá-los. Já não tenho a meu serviço  
Espírito e ninfas e, muito menos, qualquer feitiço.  
O desespero será meu amargo fim  
Se suas orações não forem dirigidas a mim.  
Orações que de tão potentes,  
Os céus nunca ficam indiferentes.  
E assim como por seus crimes serão perdoados,***

***Permitam-me que a sua indulgência me liberte de meus pecados.”***

Shakespeare – A Tempestade -. Daud. Pág. 49.

Hamlet é um ator. A bem da verdade, todas as personagens shakespearianas engendram essa mesma gênese: são atores a representar papéis. E isso porque as narrativas de Shakespeare são como redemoinhos que lançam as personagens diante do espectador exigindo que cada uma delas encare uma materialidade que é própria do palco do teatro: a de saber-se instável perante uma audiência, e cuja solução para se livrar de tamanha encrenca é encontrar meios de fingir, de buscar na máscara um resguardo aos olhares alheios. Tudo é expiado em Shakespeare, há sempre uma culpa, um erro, algo fora dos eixos que deve sofrer reparação e retornar à normalidade, e os espectadores são desde o princípio testemunhas oculares de um mundo nunca estático, equilibrando-se na beirada de um precipício. Aí está o principal argumento político, - e para além de qualquer mensagem de cunho ideológico -, : o desequilíbrio convida e provoca o disfarce. Em um cenário cambaleante, o que prevalece é a máscara, elemento que responde às exigências de uma trama igualmente forjada pelo artificialismo da farsa teatral. É verdade que Shakespeare trabalha com uma quantidade numerosa de entrecos dramáticos, mas só para recortá-los com estados de consciência-épica, quando a personagem olha para si mesma, ou para quem a observa de longe – a plateia – e, então, decide qual caminho seguir, qual indumentária vestir para dar conta da velocidade dos acontecimentos que são aguardados ou foram precedidos. Por isso Hamlet é um ator – e bem machadiano! -: ele é externo a si mesmo, enxerga-se de fora para dentro tal qual um intérprete que é guiado por um roteiro já combinado, e o papel que lhe cai às mãos necessita ser representado. O que não exclui um espaço reservado para uma interioridade, mas não essa interioridade em que ecoa o sentimento psicológico, da personagem ensimesmada, coisa abstrata e pertencente ao terreno da intimidade perdida em alguma lembrança do passado. Uma interioridade outra que é refém do tempo presente, do aqui-agora da consciência e da razão, de quem segura uma máscara na mão e enxerga nela a verdade emanada, e que, sendo máscara, não consegue fugir da mentira que lhe é atribuída em termos materiais e concretos. Falamos da interioridade própria do ator,

portanto, externa às idiossincrasias da personagem, interioridade essa que sabe que representa mas sem carregar consigo a certeza de que representa bem, e de que é preciso achar espaço e tempo para ponderar e calcular o melhor jeito de dar conta de todo o teatro que se arma ao redor.

**Excertos de um diário particular.**

*A melhor invenção do teatro foi a máscara. A pior invenção do teatro foi a personagem destituída da imagem do artifício da máscara. Sem a máscara, o ator passou a acreditar que pode ser mais importante do que a sua completa e declarada desimportância... O ator é o negativo. O que ele imprime não são as cores da paisagem, muito menos é ele, o ator, a paisagem em si. O ator é aquilo que se esconde, os cantos escuros, as sombras..., tudo aquilo que, por não conseguirmos enxergar, dá direito de existência àquilo que enxergamos. A interioridade do ator é vazia. E é por isso que ele age: porque há espaço suficiente para a ação. E, importante, notar, o 'esvaziar-se' é presença consciente, um anulamento que aí está, esforço de condição para que haja o mundo decorrente dele. Não se trata de nada fazer, de deixar-se estar. Ao contrário, a ideia do vazio exige uma interioridade que o abrigue, uma disposição para o não acúmulo, para o silêncio e para a sombra. Recorro novamente à imagem de Ortega do fabricante de ruínas, ou de Hyde de Stevenson: o épico é verbo destruidor de realidades, algo como uma máquina de terraplanagem que prepara o terreno para o que virá a seguir. Há que ser uma estrutura bastante firme para que o movimento de anulamento tenha sequência, afinal, não se 'apaga' o rosto do intérprete com a máscara que o veste, é o intérprete que se dá ao apagamento oficializado pela materialidade da máscara. Arrisco a dizer que o modus operandi de tal procedimento é uma distância efetiva da ideia de que a personagem existe enquanto ente portador de psicologia própria – e que é parte da função do ator dar vida a algo que já aparece com um projeto claro de vida latente. Assim, não dá para 'ser-junto' com a personagem, é antes um 'ser-a-despeito' de uma hipotética humanidade-individualizada da qual a personagem seria portadora. Seria uma leviandade afirmar que Hamlet não é humano naquilo que alcança sobre a imagem refletida da humanidade, mas ele assim o é porque fala do homem-em-geral, e não do homem-Hamlet tão somente. Tratar Hamlet como o Homem-Hamlet é reduzi-lo ao que 'ele' é em potência. Tudo a que me refiro refaz a experiência de uma poética de expressividade não realista, e que, portanto, considera a personagem como um repertório material de forças tangíveis, para além de um acúmulo de pensamentos humanos que a tornaria crível aos olhos de qualquer um que atravessasse a rua. É preciso o prédio físico do teatro, estar no interior do teatro, debaixo do urdimento do*

*teatro e sentado na plateia do teatro para que o direito de existência da personagem tenha efetivo sentido. Sendo assim, o ator não pode ser somente um consolidador de realidades – aquilo que refaz o dramático – mas, principalmente, desenvolver a prática do exercício e da disposição épicas. É nesse território de sombras, de esvaziamento de intimidades pessoais (sejam elas do ator ou daquela inoculada na leitura da personagem), que a personagem pode surgir como produto da presença física e intuitiva do ator – a emotividade aqui não pode estar em correspondência com a figura representada em si, com o assunto de que ela é portadora, já que a personagem não existe como tal para o ator, é resultado de pura invencionice fabricada para configurar aos olhos do espectador, e sua verossimilhança se dará não por um diálogo de parentesco com o intérprete, mas de estrangeirismos fabricados, de atenção para com os arredores, para com o espaço que a moldura da boca de cena produz, para com o ritmo e o tempo de emissão das palavras, para com a atenção que se dá às tensões corporais, para com a resposta dos olhares dos espectadores. Tudo isso é repleto de emoção e interiores, mas nada de íntimo pode sobreviver nessa experiência, nada pessoal que signifique preenchimentos absolutos, realidades consolidadas demais como o faz o recorte essencialmente dramático.*

*A atitude do ator é mais negativa do que positiva. Não soma até o acúmulo, mas produz subtrações só para poder somar até subtrair novamente. A interioridade do ator é esse repositório de esgotamento íntimo, ou melhor, de limpeza daquilo que forçosamente é adicionado à sua personalidade individual. É dessa ausência construída que surge a força poética da expressão.*

A solução para essa crise de consciência – muito mais do que um mergulho sentimental -, é colocar-se em movimento, é agir. A máscara, no entanto, é elemento econômico e que exige atitudes imediatas. O tempo aberto para a reflexão é enxuto, ligeiro, bastante diferente daquele em que as personagens de cunho realista são jogadas para não mais sair. É urgente colocar-se em movimento. E a ação, em Shakespeare, nunca é uma escolha individual, personalista, ela é, ao contrário, dada pela trama que não cessa de mover-se, arrastando quem nela se encontra. Em resumo, sobra pouco de autonomia para as figuras Shakespearianas quando as cenas dramáticas têm seguimento. É somente nesses hiatos épicos – também inscritos na dramaturgia – que Hamlet, Ricardo III, Iago, posicionando-se como atores de si mesmos, podem refletir

racionalmente com a cumplicidade da plateia sobre a moldura de farsa que os engendra.

**Hamlet:**

***Ah, que jumento eu sou! Isso é decente,  
Que eu, filho de um pai assassinado,  
Chamado a agir por anjos e demônios,  
Qual meretriz sacie com palavras  
Meu coração, com as pragas das rameiras  
E das escravas!  
Arre, que asco! Mas ergue-te, meu cérebro:  
Ouvi dizer que quando os malfeitores  
Assistem a uma peça que os imita,  
Sentem na alma a perfeição da cena  
E confessam de súbito os seus erros.  
Pois o crime da morte, sem ter língua,  
Falará com o milagre de outra voz.  
Esses atores, diante de meu tio,  
Repetirão a morte de meu pai;  
Vou vigiar-lhe o olhar, sondá-lo ao vivo;  
Se trastejar, eu sei o que farei.  
O fantasma talvez seja um demônio,  
Pois o demônio assume aspectos vários  
E sabe seduzir; ele aproveita  
Esta melancolia e esta fraqueza,  
Já que domina espíritos assim,  
Para levar-me à danação. Preciso  
Encontrar provas menos duvidosas.  
É com a peça que penetrarei  
O segredo mais íntimo do rei.  
(sai.) Hamlet. Bloom. Págs. 212 – 213.***

Tudo é verbo em Shakespeare, os sentimentos são ditos, narrados, nunca introjetados como preenchimento de algo invisível aos olhos da audiência. Aliás, essa palavra – audiência - é importante para que se possa compreender a especificidade da obra do autor inglês: seus verbos fazem ecoar no espaço, são audíveis; são elas, as palavras, - que só estão escritas para que algum ator possa dizê-las –, que funcionam como moldura dos vetores de ação. Tudo e todos são guiados por aquilo que é dito, no instante em que é dito, tal qual o ator que deve necessariamente repetir as palavras que lhe são dadas para a composição daquilo que se entenderá como a personagem.

**Excertos de um diário particular.**

*A maior das complicações que há em interpretar uma personagem de Shakespeare é também a mais deliciosa das facilidades: não há personagem nenhuma. É o ator entregue à sua condição de ator, obrigado a encarar um punhado*

*exaustivo de linhas de força, vetores que cortam o espaço, timbres que ferem a voz. Não há método introspectivo que dê conta de formular a intimidade de uma única personagem sequer em Shakespeare. Como se Shakespeare trabalhasse para constituir individualidades, dessas individualidades que a febre das personagens realistas adora fazer latejar lá no fundo da alma. Nada disso! Só há corpo em Shakespeare. Corporeidade e tensões. E o corpo é coletivo, pertence a todos sem exceção. E nisso não há qualquer movimento de menosprezo ao tamanho do universo iluminado por Shakespeare. Muito ao contrário! O corpo, a pele, a voz, aquilo que é tocado, que toca e que pode fazer tocar, é justamente o receptáculo do que há de mais espiritual. O paradoxo é esse mesmo: o raso já contém tudo o que de profundo é necessário acessar. Shakespeare é periférico, enxerga o perto de longe, mergulha no abismo ao raspar as extremidades. E só porque considera as extremidades é que consegue ultrapassá-las para além delas. Seria mais justo eliminar esse termo 'personagem' nas peças de Shakespeare. São, antes, figuras, marionetes. O que resume perfeitamente aquilo que é o próprio ator: um instrumento de expressividade a serviço da comunicação. E só. E já é muito! Muitíssimo!*

O ator é aquele que brinca de anular a si mesmo para dar margem a muitos outros, inventados. Se Hamlet é um ator, ele, igualmente, pode ser tudo o que couber na imaginação de quem lhe der expressão. É possível um Hamlet melancólico, um Hamlet combativo, outro Hamlet entediado. Mas todos eles, sem exceção, ainda serão atores a fingir o que são. Não é a vida tal qual ela é que acompanhamos no palco, é o próprio palco inventando uma outra vida, uma vida de faz de conta, fabular. Como tentar levar a sério uma trama que tem o seu início tal qual um conto de terror, com personagens envoltos em uma fumaça feito bruma da madrugada aguardando a chegada de um fantasma? É tudo mentira. E é igualmente verdade que há seriedade na mentira, mas não essa seriedade que tenta equiparar a vida ao palco. É o contrário: o palco é que é sinônimo de vida, uma vida que lhe é própria, e que de tão condensada e revirada funciona como um espelho da vida que se vive fora das tábuas do teatro.

**Excertos de um diário particular.**

*Lembro-me de uma conversa inaugural com o diretor Marcelo Lazzaratto, aquele que me convidou pessoalmente, e naquele exato instante, para a tarefa de representar Ricardo III em uma montagem que dirigiria e daria início aos trabalhos dali a algumas semanas. A consulta sobre minha disposição para a jornada foi prontamente respondida com*

assentimento. Meu último trabalho como ator havia sido, coincidentemente, um Shakespeare, Hamlet, onde eu participava representando o papel de Rosencrantz em uma proposta de encenação em que o diretor reforçava um recorte intimista como acesso dos atores às emoções das personagens. Munido dessa insatisfação – da certeza de que Shakespeare era mais teatro que vida real –, e com a imagem de Hamlet proferindo seu texto como se o príncipe da Dinamarca estivesse alocado em um gabinete realista de alguma casa burguesa (pobre de Elsinore e da suas muralhas altivas e cinzentas, completamente desprezadas em benefício de um verismo de tijolos contemporâneos) – o Ser ou não Ser, por exemplo, era realizado com o ator de pijamas em cima da cama, agarrando um travesseiro e todo concentrado em dar vazão ao sentimento da personagem enquanto agarrava um travesseiro para sanar sua aflição interna, evitando, ao máximo ‘o exagero dos gestos e da elocução’ – palavras do diretor – protegidos que estávamos por microfones espalhados por todo o palco em evidente compactuação com nossas gargantas preguiçosas. Ora, Marcelo Lazzaratto, a quem eu já conhecia de trabalhos anteriores quando o havia visto no palco sob a direção de Marcio Aurelio, professor meu e encenador de minhas primeiras montagens após a graduação na faculdade, logo nos primeiros dias, em conversas particulares, disse-me algo com que pude tranquilizar-me por completo, senão pela certeza – que eu já carregava comigo como medida de confiança e intuição – ao menos pela garantia de que não incorreríamos no mesmo erro de fazer de Shakespeare um camarada nosso, desses que a gente marca um encontro na mesa do bar para tratar de amenidades do dia-a-dia. O que Lazzaratto me disse, em pouquíssimas palavras, era que Ricardo III não podia ser real, que a personagem era uma personagem de teatro, e seria pelo teatro que poderíamos encontrar a sua real potência de humanidade. Ou seja, ou inventávamos um Ricardo III nosso, ou o Ricardo III de Shakespeare – com essa ideia pouco inteligente de não ‘corromper’ com a figura shakespeariana dando a ela o preenchimento emotivo emprestado pelo ator e apontado no texto –, seria, no máximo, um arremedo frouxo, de pouca expressividade e nenhum alcance com os dias de hoje, com a nossa plateia de hoje. Ainda agora acho curioso pensar nessa aparente contradição: é por um ‘desrespeito’ voluntário ao original do Bardo inglês que se torna minimamente possível alcançá-lo em sua dinâmica e profundidade poética. O que quero dizer é que dar alforria ao conteúdo emotivo das personagens é prestar mais atenção aos arredores não detendo-se em decifrar o que a personagem é ou deixa de ser. Esse encontro com a personagem de

*Shakespeare se daria não por uma imersão do ator consigo mesmo para chegar à personagem ela própria, mas através do esforço em dimensionar o espaço em que tais palavras seriam emitidas, equacionando e experimentando as vestimentas que seriam colocadas sobre a pele do ator, imaginando o ritmo dos passos dados que fariam a figura de Ricardo III se postar diante da plateia e emitir seu discurso, saboreando a sensação de se colocar debaixo de um foco recortado de luz, dando chance da trilha sonora também funcionar como um elemento de linguagem pertencente ao que poderia ser esse rei torto, infinitamente maior que um sentimento dramático. Em outras palavras, para nós, as amuradas escarpadas do castelo – ainda que não houvesse castelo nenhum! – o afiado das pontas da coroa, os silêncios ecoados nos corredores depois de cada conluio em direção ao golpe de estado que faria de Ricardo III o novo monarca da Inglaterra, tudo isso, o palpável e o invisível, era ponto de partida e não consequência do aconchego interno do ator fruto da condução sussurrada de um diretor ao pé de seu ouvido. Shakespeare não é para ser emitido com a ajuda de um microfone, necessita do esgoelar da garganta, que deve ser um músculo de acesso ao que há de mítico, arquetípico, e nada individualizado. Enfim, éramos mais épicos – Hydianos - que dramáticos, e para o benefício da dramatização, para a sanidade de Jekyll. Gostaria, por fim, de reforçar um aspecto que me parece importantíssimo: se os arredores são o que contam, é necessário uma certa alimentação do mistério que é não tê-lo completo até o instante de encontro com o espectador, é fazer do ator um repositório constante e ininterrupto de expectativas assombradas no que diz respeito ao efeito que haverá de produzir a sua performance em parceria com tudo aquilo que o cerca no instante em que a cortina se abre. Por isso a importância de ir de imediato para a cena ao invés de chafurdar semanas atrás de semanas diante de uma mesa cheia de referências para que a personagem seja compreendida em toda a sua plenitude. A personagem, penso eu, é resultado de uma soma de incertezas colocadas à prova no instante em que o espetáculo acontece, ao invés de um produto da esperteza do ator e do diretor em decifrá-la no período de ensaios através de exercícios intelectuais. Se Hamlet diz: 'estar pronto é tudo', eu, de minha humilde parte, emendo sem receio de errar: estar proporcionalmente despreparado é fundamental.*

**GLOUCESTER:**

**Ora, "O inverno do nosso descontentamento**

Virou o mais glorioso verão!,  
 ao sol do Rei Eduardo IV;  
 E "As nuvens que tapavam a luz  
 Foram enterradas no fundo do oceano!"  
 "Deus coroou os nossos esforços com a paz"  
 "As espadas York e Lancaster vão para o museu";  
 "As sirenes de alarma calaram-se",  
 "soam hinos de alegria na torre",  
 As marchas de morte tornaram-se  
 ligeiros passos de dança.  
 A guerra mudou de cara e, à voz de comando  
 do novo Rei-Sol de York,  
 Em vez de galopar descontente, mostrando os

dentes,  
 Aterrorizando a alma do inimigo,  
 Vai saltitando de quarto em quarto, lasciva,  
 nos bordéis, lares e camaratas,  
 Ao som de violas, tambores e flautas...  
 Mas eu - que não tenho jeito nem feitio para  
 jogar ao amor,  
 Muito tosco e muito mal feito,  
 sem a majestade da paixão  
 Para me mostrar aos olhos das damas -  
 Nem para me mirar no espelho do amor  
 Eu - privado de proporções belas,  
 Roubado de formas,  
 Deformado, estropiado, inacabado  
 Vindo ao mundo neste tempo  
 Meio torto, meio manco, meio desfeito  
 Tão dentro do tempo e tão fora da moda  
 Que os cães ladram ao passar perto -  
 Eu, neste tempo de fumar o cachimbo da paz  
 Não tenho outro passatempo ameno,  
 A não ser ver minha sombra ao sol  
 E apreciar a minha deformidade.  
 Se não posso me fazer amante  
 Decidi ser malfeitor.  
 Sim, malfeitor, guerreiro, mago.  
 E odiando os prazeres ociosos destes dias tão,  
 tão ufanos  
 Perigos tenho soprado, e tramas tenho tecido,  
 E sonhos e calúnias e profecias  
 plantado em todo o lado,  
 E estou pronto a colher o ódio entre o  
 meu belo irmão Clarence e meu querido Rei-irmão.

Se o IV Eduardo Rei for tão verdadeiro e justo  
 Como eu sou um irmão falso e traiçoeiro,  
 Hoje mesmo Clarence será preso.  
 Ele já foi acusado uma vez de bruxaria  
 Uma comissão diz que é o mesmo  
 o nome dele e o nome do  
 homem que quis matar os sobrinhos, filhos do rei.

Mergulhem, projetos, planos e programas,  
 no fundo da minha mente.

***Aí vem Clarence***

Ricardo III. Tradução: Jorge Loureiro.

- Façamos um exercício de imaginação. E se a deformidade de Ricardo III não fosse um atributo da alma da personagem, da sua constituição física e natural inscrita no passado dessa figura já nascida torta? E se a sua feiura de espírito fosse coisa construída aos olhos cúmplices da plateia, fruto das artimanhas de um ator que sabe lançar mão de um truque que lhe seja favorável para fingir aquilo que ele quer que os outros acreditem que ele se mostre ser? Ricardo III seria, portanto, uma figura em movimento, menos 'humana' e mais peça de ficção, ainda nada pronta ou estabelecida, vazia de memórias outras com exceção aquelas informadas pelo autor. Ser mau, perverso, pode perfeitamente aparecer como argumento para um disfarce – vetores de expressão a serem experimentados -, e isso não só é possível em Shakespeare como altamente aconselhável. Considerando que as personagens shakespearianas não são nada realistas, suas aparições aos olhos da audiência dependem menos de um exercício de preenchimento psicológico por parte do ator do que de uma atitude de expressão em que a máscara saiba reger o funcionamento das linhas de força inscritas nas palavras impressas. Desse modo, Ricardo III não tem passado suficiente para existir como homem verídico, próximo da verdade da vida; ele é, ao contrário, um roteiro de manipulação a serviço do ator que deverá saber erguê-lo diante do público feito marionete puxada pelas mãos de seu manipulador. A visibilidade dos títeres que sustentam os membros artificiais da personagem, bem como a presença do ator como manipulador desses fios, é o que confere a teatralidade tão latente em toda a obra do Bardo inglês. Ricardo III, assim como Hamlet, é também um ator a representar papéis, ou, ainda melhor, uma máscara de expressões variadas que serve à conduta do ator que a veste. Sua primeiríssima aparição ao público é toda calcada em um recorte épico-narrativo que explica à plateia como a sequência de ações se dará. É um prólogo excepcional que instaura imediatamente a necessidade do disfarce como fundamento da construção da personagem, bem como toda a filosofia fabular que sustenta a moldura do teatro elisabetano.

Vejamos agora como o trabalho do ator é entendido de forma diversa, em função, talvez, de uma dramaturgia específica, através dos ensinamentos de Stanislavski:

***“Stanislavski exigia dos atores a habilidade de penetrar a essência dos fatos escolhidos pelo dramaturgo. Mas definir os fatos é pouco. O ator precisa ser capaz de se colocar no lugar do personagem e olhar para os fatos e acontecimentos a partir de seu próprio ponto de vista. Para apreciar os fatos com sensações próprias, sobre a base de uma relação pessoal e viva com os acontecimentos, o ator deve formular para si, internamente, a seguinte questão, e resolvê-la: “quais pensamentos, desejos, aspirações, características, qualidades e defeitos inatos meus, pessoais, vivos e humanos, poderiam fazer com que eu, enquanto ser humano-ator, me relacione com as pessoas e os acontecimentos da peça da mesma forma como o faz o personagem representado por mim?”(...).”***  
 Maria Knebel. Pg 42.

- Que tal pensarmos o ator como alguém desimportante no sentido de não ser necessário a transferência da sua 'pessoalidade' mais íntima à personagem? E se a tarefa do ator fosse abrir espaços ao invés de preenchê-los, e que 'abrir espaços' signifique deliberadamente não assumir opiniões, mas, ao contrário, deixar vazar intensidades, forças de expressão já anunciadas pelos vetores inscritos na máscara da personagem? Que tal pensarmos que a personagem deve ser comunicada, nunca sentida, sequer compreendida por aquele que tem como ofício trazê-la à tona para um outro alguém, alvo principal da comunicação? E se fosse isso mesmo: o ator é inteiro na expressão, quando a sua interioridade, não intimidade, é colocada à prova? Tanto melhores intérpretes seríamos, assim, se menos soubéssemos da personagem como figura humana, próxima de nós, e mais a considerássemos como partitura de dança a ser dançada no instante presente em que a música fere nossos ouvidos. Há mais mistérios do que respostas. E são esses lugares vagos de sentido e significado que festejam em nós a distância entre quem somos e o que fazemos. O disfarce, como princípio épico-narrativo, dá conta de instaurar isso que chamo aqui de 'desimportância íntima do ator'.

**Excertos de um diário particular.**

*Se pudéssemos inventar uma história do teatro em que a dramaturgia deixasse de significar palavras impressas no papel para fazer dos diálogos partituras sonoras, Shakespeare se destacaria dos demais autores por uma questão sensível a quem já experimentou a chance de emprestar corpo e voz na tentativa de dar conta de uma de suas personagens no palco. Com Shakespeare, não é você quem dança a música, é, ao contrário, a própria música que te dança, dançando. Em um universo poético no qual o homem ainda não se vê como senhor completo da sua própria consciência, fugindo portanto da psicologia moderna que faz isolar o indivíduo dentro de seus próprios pensamentos, decidindo e organizando o próprio destino, Shakespeare volta-se para a natureza enquanto protagonista das suas tramas, tratando o mistério da vida como seu grande cenário de interesse, lugar de encruzilhada dos anseios humanos. É como se o autor armasse uma enorme pista de dança convidativa aos passos de suas personagens, todas elas condicionadas por um determinado olhar curioso de quem, de longe e como maestro, propositadamente fere com a agulha o disco da vitrola. Tal procedimento transforma as palavras em alavancas melódicas, interrompendo qualquer ímpeto introspectivo que não sirva ao andamento de uma valsa que invariavelmente transforma as personagens em reféns. As cenas em conjunto adquirem aspecto de verdadeira orquestra de acordes e timbres, servindo a esse fluxo de episódios e tramas que envolvem o elemento humano nas suas diferentes cadências e nuances. Por outro lado, o esforço por se colocar acima de tais macroestruturas rítmicas, encontrando aí algum espaço para realizar os interesses da individualidade ainda em formação, configura o estalo trágico na ordem de que nenhum de nós escapa ao comando da batuta invisível. A tragédia de Hamlet, por exemplo – e ainda que recaia nessa personagem o exemplo mais próximo da futura emancipação do ser humano frente ao contingente de influências que o cercam -, está no conhecimento, não na reflexão. O conhecimento como imagem clara e nada introspectiva do beco sem saída em que a natureza humana foi desembocar. É esse olhar afiado que faz Hamlet imobilizar, parar de agir, afinal, não há solução para tamanho contingente de sujeira. A única saída possível ele vislumbra no encontro com uma trupe de atores - uma peça dentro da peça! A verdade, a única possível de ser experimentada e comprovada, está na ilusão, na mentira como jogo! Talvez seja possível imaginar Hamlet como um alter ego do próprio Bardo, nos dizendo claramente que o mundo é um divertido e patético enredo de crimes, trapaças e cenas cômicas, e, se solucioná-lo ou sobreviver a ele é impossível, que*

*possamos, ao menos, celebrá-lo na sua demência lúdica.*

*Assim como a arquitetura do palco elizabetano é voltada para o cosmos, a dramaturgia segue tamanha proporção, recusando essa concepção moderna de inscrever o homem dentro de um gabinete reflexivo, e tentando com isso raspar algum sentido de legitimidade num recorte realista da emoção. Ao contrário, as personagens de Shakespeare são inatingíveis, inverossímeis para a escala do corriqueiro, bastante improváveis e extraordinárias para que o ator possa querê-las dominar em sua particular intimidade. Nesse sentido, acredito eu, o único caminho possível é se esvaziar, disponibilizar corpo, mente e alma para o exercício de reverberar junto a uma sinfonia que não é nada abstrata, mas plenamente servida através de uma poesia de palavras e imagens palpáveis. Como um rio caudaloso que leva o seu viajante onde aprouver a correnteza, o ator é literalmente conduzido pelas fronteiras da sua personagem, experimentando certa qualidade de invisibilidade produtiva, bastante diferente dessa atual tendência de colocar o ator e a sua carga emotiva sempre à frente do que quer que seja, talvez como triste diagnóstico de um tempo em que tanto a arte quanto a vida pública viraram espelho de uma vaidade para além do narcísico.*

*Shakespeare ensina ao ator como sumir, e também ser bailado, ao invés de bailar. Só por essa razão, todos os artistas que ainda acreditam nessa precária e artesanal forma de expressão do palco deveriam arriscar, ao menos uma vez na vida, a se equilibrar nesse perigoso fio tênue generosamente oferecido pelas personagens do maior de todos os dramaturgos. O público, carente de trabalhar a imaginação, agradeceria.*

***“Um homem que começa mentindo disfarçada ou declaradamente acaba muita vez exato e sincero.”*** Machado de Assis. Memorial de Aires.

Por uma revisão do conselho de Hamlet aos atores! Se tudo é farsa, antes o exagero à naturalidade! Antes a vida reinventada como teatro que o teatro à imagem e semelhança da vida. Se o mundo é um palco, o palco já é todo o mundo que importa ser:

***Hamlet:***

***Repeti o trecho, por favor, como eu o pronunciei, com naturalidade; mas não o dizeis afetadamente, como muitos atores fazem, admito até***

**que o pregoeiro público vá bradar pelas ruas as minhas linhas. Não gesticuleis, tampouco, assim, serrando o ar com as mãos; usai de moderação, pois na própria torrente, tempestade ou direi mesmo torvelinho da paixão, deveis adquirir e empregar um controle que lhe dê alguma medida. Oh, ofende-me até a alma ouvir rasgar uma paixão em farrapos, em verdadeiros molambos, e ferir os ouvidos da plateia que, na maior parte, não é capaz senão de apreciar pantomimas e barulho. Eu mandaria chicotear tal camarada, por exagerar o papel de Tergamante. Isso é super-herodear Herodes. Por favor, evitai isso. (...) Não sejais fracos, tampouco, mas deixai que o vosso critério seja o vosso mestre. Ajustai o gesto à palavra, a palavra à ação; com esta observância especial, que não sobrepujeis a moderação natural. Pois qualquer coisa exagerada foge ao propósito da representação, cujo fim, tanto no princípio como agora, era e é oferecer como se fosse um espelho à natureza, mostrar à virtude seus próprios traços, ao ridículo sua própria imagem, e à própria idade e ao corpo dos tempos sua forma e aparência. Ora, o exagero, como a deficiência, conquanto façam rir os incompetentes, não podem senão causar desgosto ao criterioso, e a censura deste deve constituir na vossa estima mais do que um teatro lotado pelos outros. Oh, há atores que eu vi representar – e aos quais ouvi muita gente louvar, e muito – para não falar profanamente, que não tinham nem pronúncia de cristão, nem andar de cristão, pagão ou homem; pavoneavam-se e urravam tanto, que julguei terem sido feitos por pobres operários da natureza, e os fizeram mal feitos, tão abominavelmente imitavam eles a humanidade.**  
Hamlet. Bloom. Págs. 223-224.

Pequena anti-lição pedagógica aos atores, contrariando as palavras (palavras, palavras...) ditas por Hamlet:

- Quando subires ao palco, não queiras dizer nada, para isso já existem os trechos digitais que evocam todo e qualquer sentimento acumulado e ideias imprestáveis aos ouvidos de uma audiência viva... Quer apenas, e ao contrário, ser esquisito; e esquisito na medida suficiente até o ponto de compreenderes que é impossível existir desse mesmo jeito esquisito que soubeste criar aqui, no palco, lá fora, distante dos limites das tábuas. Dize apenas o que é preciso ser dito e que já está escrito para que o digas. Não ajas naturalmente, para isso é que servem as aulas de etiqueta nas esquinas da vida e os laboratórios infinitos de psicodramas fajutos. Aliás, esquece da natureza, ela só não é mais chata que a tua chatice de querer equipará-la. É aconselhável que tenhas voz, corpo e um mínimo de delicadeza nos movimentos. Mas só para desajustá-los a qualquer medida conhecida. Sé o dono de novas escalas de expressão e, por Deus!, não imites o chororô que virou gramática melodramática dos péssimos atores tarimbados pelo Close-Up da imagem. Por tudo o que é mais sagrado, não contamines a

*plateia com crises tuas, dores também tuas, desejos íntimos só teus, como se alguém, masoquista o suficiente, resolvesse querer sair de sua casa para ver-te assim, a renderes lágrimas ao vosso ego afetado. Não privilegies aquela fatia da plateia que chora ao menor sinal de estrebuchamento melodramático! Dá atenção aos que morrem de rir com a personagem que sofre, e que sofrem quando a cena é cômica. E tu, derrama lágrima com um dos olhos e reserva o outro seco, ácido e íntegro! Cria paradoxos, nunca consensos! Sabe disfarçares a ti mesmo, a esconderes de quem és quando apareces trajado de Édipo Rei, Mephistópholes, Ariel ou o que o seja. Acredita no poder da máscara e fazes tantas caretas quanto puderes a fim de apagar da memória que teu nariz é o teu nariz, a tua boca é a tua boca, e o teu cabelo é esse que penteias todas as vezes antes de abandonares teu lar. Tem em mente que é preciso tornares a ti mesmo um gigante, com estatura de gigante, voz de gigante e brados de gigante de fazer inveja ao mais surdo dos pregoeiros públicos. E manda às favas o desejo de encontrares a personagem fora daquilo que ela já se mostra ser: um belo dum punhado de palavras à espera de quem as mastigue! Não há um antes e um depois! Perder tempo a decifrar a personagem no invisível do que não existe é, no máximo, um belo dum pretexto para os péssimos atores gastarem verbos com justificativas mil para a sua inata falta de talento. Inventas o que não existe. E, se tudo já tiver sido inventado, finje que és o inventor daquilo que roubas...*



foto 5.

**Diário de encenação #1:**

Diante do convite feito por Marcelo Lazzaratto, o diretor, coube-me o papel de Ricardo III. Não chamo de 'diário de atuação' porque o termo sugere que eu tenha para comigo argumentos particulares, revelações pessoais, métodos próprios de se chegar à personagem. Nada disso me acompanhou, ou me acompanha. O termo 'encenação' é mais justo porque pressupõe a organização da cena, algo maior que a personagem, e, por isso mesmo, diretamente responsável pela composição das figuras que ocupam o palco. Penso que o ator no seu trabalho prático deve carregar a inteligência do diretor, o que significa desenvolver um olhar periférico, para os arredores, compreendendo que ocupar um lugar vazio já representa uma tomada de posição, o mesmo para cada gesto executado, cada tempo preenchido com a voz ou propositalmente deixado em silêncio. Em suma, tanto o ator quanto o diretor são arquitetos do espaço, ainda que haja posições e hierarquias diversas. Importante ressaltar o encargo de condutor que cabe ao diretor, e o papel de deixar-se conduzir oferecido pelo ator.

Personagem nenhuma existe para o ator se a ideia de personagem estiver associada à proximidade com um 'alguém' que imaginamos ser dono de uma alma e de um corpo. A personagem só está presente no plano da ideia, um rascunho geral que é coisa prévia ao intérprete, e nisso ela é palpável, concreta, ou seja, palavras e diretrizes escritas no papel. Portanto, não há necessidade de entender a personagem, há a urgência de experimentar como ressoam as suas palavras, e como elas determinam um corpo possível de emití-las no espaço. Há em Shakespeare um conjunto maravilhoso de palavras que dizem ao ator o que elas são sem que seja preciso um aprofundamento semântico-antropológico para extrair os seus significados, emoções latentes e etc. Por exemplo, Ricardo III, em determinado momento de fingida indignação, se diz uma pessoa *enxovalhada*, abre a boca e diz publicamente o quanto se sente sujo, indignado, humilhado. Shakespeare é tão competente em sua gramática que basta saborear as sílabas corretamente e em um determinado volume de som que o adjetivo aparece sem maiores imersões na razão do termo, ou seja, o sentido da palavra *enxovalhado* está na própria emissão que já é carregada de *enxovalhamentos*. A forma é anterior ao conteúdo, ou repleto dele no instante em que passa a existir diante de nós. E o mesmo com o gesto. O gesto, a expressão, o peso das pernas e a tensão das mãos e braços agem de forma quase espontânea ao rigor da palavra articulada. Fosse de outra maneira, se optássemos por extrair o sentido da palavra, a sua significação, o intuito dela aparecer naquele exato instante na esperança de garantir o seu entendimento antes da sua articulação, ao menos em se tratando de Shakespeare, o resultado seria inevitavelmente uma interrupção no fluxo da ação, e veríamos o ator, não a personagem, na ocupação de tentar extrair algum sentido naquilo que diz ao invés de seguir o movimento indicado pelo fluxo intermitente das palavras. Quanto mais 'preso' ao desenho das palavras e menos liberto para decifrá-las, tanto melhor, tanto mais próximo de Shakespeare e de um teatro que não se propõe ao verismo, tanto mais próximo da humanidade transbordante que haverá de aparecer aos olhos dos espectadores. É a superfície que é enigmática, não o que há de escondido e profundo. Reitero a hipótese de que é função do ator desocupar-se, especialmente quando o assunto é 'dar vida' à personagem, outro termo que bem poderia ser substituído por 'dar forma' ao papel.

Enfim, sob a batuta do diretor Marcelo Lazzaratto, o papel de Ricardo III ficou a meu cargo, e, junto com ele, um calhamaço enorme de palavras a serem memorizadas, palavras que eu tinha a absoluta certeza de serem preciosas naquilo que me orientava a desenhá-las no espaço. A tarefa começa com uma dificuldade, um aprisionamento: eu teria de memorizar e dizer aquelas palavras e não outras, a personagem nunca é um repositório infinito de possibilidades como o é a alma humana, ela é, ao contrário, uma clausura, um entricheiramento artificial que a determina a dizer aquilo que diz, a existir tão somente naquele punhado reduzido de horas, para depois, silêncio. Hamlet parece definir perfeitamente o que é uma personagem quando responde a Polônio a respeito daquilo que está lendo: *palavras, palavras, palavras*. Que seja isso! Que eu não precise me preocupar com Ricardo III, uma vez que ele já é o que é no conjunto compilado de *palavras, palavras, palavras*. A personagem existe em função da obra, e não o contrário. Eu, portanto, deveria ser o responsável por despejar aquela quantidade enorme de palavras porque a obra assim me solicitava que ocorresse. Eu estaria em função da personagem, a personagem em função da obra – *há mais coisas entre o urdimento do teatro e o chão do*

*palco do que sonha a nossa vã vaidade de fazer viver a personagem que nos coube representar.*

O período de ensaios foi curto, não completando o prazo de dois meses até a estreia. Ao contrário do que se possa pensar, creio que essa ligeireza é também parte importante, diria até mesmo fundamental. Não havia tempo a perder, era decorar as palavras e experimentá-las no espaço. Como diz Hamlet, *estar pronto é tudo*. Desconfio de que se alongássemos muito os estudos, a própria dinâmica de Shakespeare estaria comprometida. Era importante não estarmos convictos acerca da profundidade sobre nada, e sim arriscar adentrar a cena com a presteza com que a dramaturgia shakespeariana exige. De certa maneira, o exercício do espetáculo era sempre um teste para saber se conseguiríamos sobreviver a ele, a sua execução, ao tempo em que tínhamos que permanecer ali para cumprir com uma narrativa extensa e ao mesmo tempo extremamente acelerada.

Posso afirmar com convicção que nunca senti propriamente o domínio sobre nada até a última semana de preparativos quando finalmente o nosso cenário chegou e foi montado no galpão de ensaios. O cenário, idealizado pelo diretor Marcelo Lazzaratto e confeccionado pelo cenógrafo Kleber Montanheiro, consistia em uma plataforma circular elevada por estruturas de metal de forma que a superfície fosse inclinada, avançando o círculo para além da boca de cena até alcançar a segunda fileira de poltronas da plateia. Era um palco circular – grande o suficiente para evoluirmos sobre ele em diversas direções –, um palco grande em cima de outro palco ainda maior, o palco do próprio teatro. Atribuo tudo o que pude desenvolver como ator nesse espetáculo a essa estrutura extremamente simples que me orientava em um equilíbrio forçado e artificial. Quando digo que o cenário é o principal responsável por aquilo que pude desenvolver não quero defender com isso que a minha interpretação e a dos meus colegas, junto com o trabalho conceitual e prático do diretor, fossem menos importantes que um punhado de madeiras, mas, justamente o contrário, a coisa concreta que nos sustentava em uma posição deveras incômoda justificava o nível de potência com que conseguíamos dispor nossos corpos no espaço. A ideia do palco elevado em cima de outro palco é de uma simplicidade impressionante, e é por ela, pela habilidade em concebê-la pelo diretor e de realizá-la pelas mãos do cenógrafo que nos foi possível brincar com qualidades de andar, com ruídos e distâncias que nos favoreciam a tingir de timbres e cores as nossas evoluções. As personagens eram erguidas pelo palco em que pisavam, ele é que nos convocava a existir daquela forma antinatural, exigindo de cada um de nós um esforço diferente a cada posição em que nos encontrávamos. Foi nesse instante, de contato com as tábuas, que pude ter a sensação de poder e persuasão que emanava daquela figura completamente bufanesca escrita por Shakespeare. O palco em cima do palco, em acordo com a condução atenta do diretor, dizia para mim: represente, não seja nada, não seja ninguém, esteja o tempo todo imbuído dessa única tarefa, qual seja a de se mascarar feito um ator que sobe à cena para cumprir com seu ofício diário de mentir diante de uma audiência. A violência de Ricardo III estaria nisso: na sua imprevisibilidade de virar quem ele desejasse virar, de tornar-se aleijado quando fosse conveniente, de engrossar timbres, trocar inesperadamente de direção, de olhar para a plateia e revelar: vejam quem eu sou de verdade, mas para depois contrariar mais uma vez essa aparente sinceridade explícita. O personagem inteiro era um corpo de narrativa épica coordenado pelas diversas maneiras com que eu me via equilibrado naquele palco precário, todo ele voltado para rasgar a

audiência em uma de suas extremidades. A delícia e a dor dessa jornada estavam vinculadas à total certeza de que era eu efetivamente quem dava o impulso para o movimento, mas já sabendo que aquilo que era colocado em circulação também determinava como eu deveria agir. Havia um total controle e um descontrole em que eu deveria gerenciar e deixar-me afetar, algo prático e objetivo, concreto e palpável. E o palco circular dava essa dimensão com o devido auxílio de um amparo semiótico – a esfera que convoca a um tempo de repetição cíclica, de possibilidades não lineares e evolutivas, e, portanto, perfeitamente adequada à ideia do poder enquanto departamento instável, em movimento de retorno ao princípio porque entregue a uma constante troca simbolizada pelo elemento da coroa – também um objeto circular –, que por ora adorna a cabeça de um rei, mas só para tão logo possuir um dono e já se começa novamente o ciclo de maquinações e conluios que a tornará, outra vez, vaga, à espera de um novo possuidor.

Pisar já era o suficiente para entender a imagem que era possível inventar: o desequilíbrio da inclinação era o próprio desequilíbrio de uma narrativa que caminha para o cadafalso. Fazíamos teatro sem mentir que era teatro, e isso é o que podia dar humanidade àquelas figuras plenamente preenchidas de exageros antirrealistas.



foto 6.

***Impressões do teatro:***

***Para mim, o mais importante na tragédia é o sexto ato:  
O ressuscitar dos mortos das cenas de batalha,  
O ajeitar das perucas e dos trajés,  
A faca arrancada do peito,***

***A corda tirada do pescoço,  
O perfilar-se entre os vivos,  
De frente para o público.***

***As reverências individuais e coletivas:  
A mão pálida sobre o peito ferido,  
As medidas da suicida  
O acenar da cabeça cortada.***

***As reverências em pares:  
A fúria dá o braço à brandura,  
A vítima lança um olhar doce ao carrasco,  
O rebelde caminha sem rancor ao lado do tirano.***

***O pisar na eternidade com a ponta da botina dourada.  
A moral varrida com a aba do chapéu.  
A incorrigível disposição de amanhã começar de novo.***

***A entrada em fileira dos que morreram muito antes,  
Nos atos três e quatro, ou nos entreatos.  
A volta milagrosa dos que sumiram sem vestígios.***

***Pensar que, pacientes, esperavam nos bastidores  
Sem tirar os trajes,  
Sem remover a maquiagem,  
Me comove mais que as tiradas da tragédia.***

***Mas o mais sublime é o baixar da cortina  
E o que ainda se avista pela fresta:  
Aqui uma mão se estende para pegar as flores,  
Acolá outra apanha a espada caída.  
Por fim uma terceira mão, invisível,  
Cumprir o seu dever:  
Me aperta a garganta.***

Szyborska, Wislawa. Págs. 44-45

O recurso de reduzir e artificializar-se para compreender a si e ao mundo é também uma ferramenta de posicionamento perante o mundo, uma necessidade de tomar para si um desejo de poder que faz deslocar os eixos que governam aquilo que é inapreensível porque pertencente a escalas intangíveis e misteriosas, e, desta maneira, e como resultado de tal esforço -, postar-se como referência de um novo espaço criado, desta vez um terreno governado pela consciência de quem se sabe no centro deste cosmo reduzido. O pequeno concentra a energia do todo, e, mais do que isso, é a estratégia consciente para que se compreenda a dimensão exagerada de tudo o que não podemos ver e tocar. É o infinito de galáxias microscópicas que cabem debaixo de uma unha, é a mesma estratégia de recuperar o antes da explosão do Big-

Bang para convergir o olhar naquilo que é pontual, ainda que invisível aos olhos em igual proporção. O ator estabelece exatamente essa condição de poder ao pisar em cena: experimenta o infinito que é artificialmente forjado por símbolos e máscaras, inventa padrões de tempo e espaço, - fronteiras onde se possa habitar -, e tão somente para ter a chance de se enxergar refletido no misterioso fundo escuro das questões impossíveis de serem respondidas. É antes um comunicador de mistérios do que alguém que nutre a si próprio das verdades íntimas da personagem que representa. Seu compromisso com a personagem não é encarná-la diante da atenção da plateia, mas, ao contrário, demonstrar publicamente a impossibilidade de ser outra coisa senão esse eterno esforço de busca pelo gesto seguinte, pela entonação de voz mais adequada, pelo movimento que está por vir. A personagem, para o espectador, é fruto dessa busca alucinada e compartilhada pelo intérprete, que termina sua performance sem ter chegado a lugar algum – e é imperativo que não se chegue a lugar algum! -, condenado a repetir o mesmo trajeto na noite que virá, e na outra próxima noite posterior a essa última, e assim sucessivamente, e até que não lhe seja mais permitido existir debaixo dos refletores, porque o artifício, também, é fadado a um final. A personagem, para o ator, é uma negativa, um caminho de impossibilidades repleto de questões sem respostas. E é dessa dúvida permanente de que o ator se alimenta para aparecer em cena. O disfarce lhe é essencial porque é coisa artificial que não tenta emular a sabedoria da alma íntima e abstrata. O ator não é alguém preocupado em reproduzir a vida, é, ao invés disso, um fabricante de sistemas explicitamente artificiais. O disfarce é um testemunho direto do seu fracasso na tentativa de ser algo por completo, recheado de antes e de depois, transbordante de terminações interiores, e dono de um nome próprio. O ator não é aquele que tem a qualidade de se desdobrar, de ser muitos ao mesmo tempo; ele é sim alguém condenado a carregar consigo um repertório enorme de muitos ninguéns, preenchendo-se de vazios cada vez mais fundos, e a cada nova empreitada outros tantos abismos somados.

**Excertos de um diário particular.**

*O ator se salva pela repetição. O ator repete-se sempre.  
É através da repetição que o sentido maior do seu ofício*

*se realiza. É ele, o ator, uma máquina de incansáveis repetições. Hoje as luzes se apagam para o mesmo espetáculo repetido ontem. O mesmo espetáculo que amanhã irá se repetir uma vez mais. E terminada a semana, uma repetição da semana anterior, a semana seguinte promete seguir repetindo o mesmíssimo espetáculo, e assim sucessivamente, e até que o conjunto dos meses formem um apanhado geral de repetições. Uma temporada de espetáculos para o ator é uma coleção repetida de repetições. É evidente que há quem diga que tudo isso é falso, que não há repetição alguma, que cada noite é uma noite, que o ator nunca carrega o mesmo de si para todas as sessões. E é evidente que isso é verdadeiro. Mas só é verdadeiro porque há uma moldura única onde se encaixa um mundo completo de contornos imutáveis. O ofício do ator compreende precisamente esse esforço de recuperar e manter uma estrutura prévia, bem acabada e ensaiada. Naufraga, evidentemente. E naufraga porque sua tarefa é sempre impossível, uma vez que é impossível engendrar uma repetição perfeita daquilo que se imagina um espetáculo ideal. Mas o ofício é justamente esse: o de permitir-se naufragar recorrentemente pela recuperação das fundações de um ideal inalcançável. É por isso que a repetição para o ator tem peso igual ao de um mantra espiritual. É na repetição que o ator se agarra. É sempre um desejo de se tornar o que era, ou o que foi. O tempo do ator não é o tempo do presente ou do futuro. É um tempo de passado, mítico, de lembrança pura, sem contaminações com as intercorrências do instante em que aparece ao vivo aos olhos do espectador. E é evidente que aqui ele naufraga mais uma vez. Porque é imperioso que o ator saiba lidar com aquilo que lhe apresenta o instante. E é nesse intervalo entre o que era e o que é preciso ser que o ator se desequilibra... Mas se desequilibra como o faz qualquer um na vida. A repetição dos dias nada mais é do que uma metáfora maior daquilo que se repete dentro do teatro. O ator se salva porque experimenta na segurança do campo simbólico aquilo que o cenário dos dias muitas vezes cega aos olhos do cidadão comum. A repetição feito ladainha, reza sistemática, cenas sucessivas, é uma espécie de revelação do nosso real tamanho - dentro e fora da cena - , sempre menores frente aquilo que previamente sobrevive a nós... Repare nas carpideiras! A grandeza das carpideiras não está em chorar por defunto algum, mas em repetir sistematicamente as mesmas lamentações. É a métrica que salva a alma!*

*Ser ator é sobretudo um exercício ético e filosófico. A estética é consequência.*



foto 7.

### **Diário de encenação #2**

Antes do início do texto a peça já era colocada em movimento. Antes do ator aparecer é necessário que haja algo que dê permissão ao seu aparecimento. Esse prólogo de preparação nunca é algo banal, é, ao contrário, uma necessidade. Para que a bailarina da caixinha de música comece a dançar ao som da melodia faz-se necessário alguém dar cordas no mecanismo; o barulho da engrenagem sendo preparada para funcionar, a ação do girar da pequena manivela, é tão importante quanto ela em funcionamento, e não somente pela razão mais óbvia que diz que ao não haver essa primeira ação, nada poderia ocorrer na sequência, mas, principalmente, a ação em si já é a coisa em funcionamento antes dela começar efetivamente a funcionar. Faz parte do acontecimento teatral esse preâmbulo em que os urdimentos todos estão à vista do espectador. A cortina que se abre para revelar o palco antes encoberto, por exemplo, é um jeito de 'dar cordas' no mecanismo da caixa cênica. No nosso espetáculo, após o escurecer da plateia e com as cortinas já abertas desde o instante da entrada dos espectadores, havia a montagem da cena da coroação de Eduardo IV, algo não escrito por Shakespeare, apenas relatado em forma de narrativa. Antes de Ricardo III dizer suas primeiras palavras, ou melhor, antes da figura central do espetáculo entrar

em cena, o mundo já estava configurado, a sua condenação já estava armada, o teatro inteiro já conhecia a sua trajetória – ainda que não fosse algo reconhecível, o desenho ali estava estampado. Lembremos que a caixinha de música, em alguns casos, deixa em evidência a bobina de metal com suas pequenas saliências que serão feridas por algumas linguetas de espessuras variadas – são essas saliências, em conformidade com as linguetas, que produzem o som da melodia, que em grande parte das ocasiões é uma melodia conhecida por todos. Vejam que curioso: giramos a manivela da caixinha de música para enxergar a maneira como ela funciona ao mesmo tempo em que escutamos uma melodia que esperamos escutar porque já a conhecemos de muitas lembranças passadas. E assim permanecemos: a testemunhar algo já experimentado como reforço de um conhecimento prévio de mundo. Penso o mesmo sobre o teatro shakespeariano. Ainda que saibamos pouca coisa sobre os meandros do conflito entre os York e os Lancaster, Ricardo III é uma melodia já impressa, e assim o é porque Ricardo III é mais do que uma personagem individualizada que pode libertar-se de sua narrativa a ponto de se tornar protagonista absoluto. Ao contrário, sua configuração de máscara faz dele um arquétipo da ganância, da inveja, do desejo de vitória a qualquer custo, e isso significa dizer que os arredores trabalham mais para delimitar a sua constituição poética e humana do que ele próprio, dono de seu umbigo, seria capaz de fazer. Revendo o que eu disse logo acima, talvez Ricardo III seja uma proto-personagem, se pensarmos a individuação como um procedimento posterior, iniciado possivelmente com Hamlet e suas crises de consciência. Shakespeare, creio eu, é mais medieval do que moderno, o que não significa de modo algum dizer que o autor é datado por circunstâncias históricas, e sim que a sua atualidade está no fato de que há inoculado em nós medievalismos latentes, anteriores a essa ideia de psicologia personificadora que nos dá o caráter de indivíduos que somos, ou imaginamos ser.

A nossa manivela era girada dessa maneira, propondo um prólogo inaugural ao que Shakespeare havia colocado no papel, o que fazia armar uma moldura estritamente épica em que o teatro surge com toda a sua plenitude de contador de histórias. A vida que será vivida será teatral, o dramático funcionará como liga para o épico, ambos os departamentos em diálogo constante. Conforme afirma Meyerhold sobre o seu teatro de convenção:

***“O método do convencionamento, por fim, enxerga ainda um quarto criador no teatro,***

***depois do autor, do diretor e do ator – o espectador. O teatro de convenção cria a encenação, na qual o espectador necessita, com sua fantasia, completar criativamente o desenho dos esboços gerados pela cena. O teatro de convenção é tal que o espectador não se esquece nem por um momento sequer que diante dele está um ator, que interpreta, e o ator, de que diante dele se encontra uma audiência, aos pés do palco, e aos lados, cenário. Assim como num quadro nem por um minuto se esquece que se olha para tintas, tela, pinceladas e ao mesmo tempo consegue-se uma sensação de vida superior iluminada. E isso acontece frequentemente: quanto mais quadro, mais forte a sensação de vida” Meyerhold. Págs. 88-89***

Voltando ao tema de antes, não compreendo o ator que passa despercebido por esse instante em que nada ainda começou de fato, mas que já é impossível voltar atrás porque algo foi colocado em movimento, e que diz a todos dentro da sala de espetáculos: a partir desse exato instante – *agora*, nas palavras de Ricardo III – o teatro, para além dos intérpretes e dos espectadores, tem início. Não se trata de uma concentração particular, ritual íntimo e invisível, ou um mero estado contemplativo. Ao contrário, é uma tensão concreta e bastante presente, algo como lançar o olhar de dentro do avião para baixo antes de saltar com o paraquedas em direção ao abismo. O meu ponto de vista era privilegiado, assistia à cena da coroação de Eduardo IV – preenchida por uma música pomposa e seguida por um balé dos atores igualmente efusivo e alegre – do fundo do teatro, da perspectiva de um espectador escondido pela penumbra da sala na beirada do início do corredor central que dava acesso ao palco por uma rampa. Em determinado instante e ainda com o clima de festa ressoando, eu avançava correndo por esse mesmo corredor entre as fileiras de cadeiras, subia a rampa e já estava, então, de joelhos, em cima do palco elevado e circular, oferecendo em tom de provocação um ramalhete de flores ao rei recém coroado, e cuja cor vermelha remetia à família rival dos York – os Lancaster. Mediante a recusa bem humorada do presente, todos se dirigiam para fora do palco elevado – fazendo um círculo na extremidade da sua beirada -, e sobre um dos tamboretos que compunham o cenário eu iniciava, então, o primeiro solilóquio de Ricardo III como se fosse um discurso no meio dos convivas da festa: *Agora, o inverno do nosso descontentamento...*

Gostaria de frisar que esse primeiro instante de ‘aparição’ da personagem já estava completamente mapeado para que eu simplesmente obedecesse aos passos que me orientavam até onde eu deveria cumprir com o trecho primeiro do texto. A corrida até o palco, a música, a festividade em curso, o ajoelhar-se com as flores, a primeira sensação de pisar no palco elevado no impulso da corrida inaugural, a subida no tamborete, essas ações todas davam-me o que era preciso para que as palavras saíssem ‘naturalmente’ com a embocadura de um discurso, com forçada ironia e exagerada animação. É como se as palavras já estivessem sendo ditas no silêncio e a cada movimentação dos atores – a exemplo da caixinha de música que só faz repetir a melodia inscrita na sua engrenagem. O figurino que eu vestia também corroborava para a excitação que brotava do texto: uma capa preta enorme e pesada que revoava a cauda quando me punha a movimentar-me, colete apertado com camisa de abotoar por baixo, uma calça justa atada a uma espada pendendo na cintura, coturnos grandes e uma espécie de luva preta amarrada em meu punho esquerdo por pequenos cadarços, além de anéis nos dedos de ambas as mãos. Tudo me amordaçava à personagem, ou, melhor dizendo, eu, ator, era obrigado a sentir fisicamente uma restrição de flexibilidade que o meu corpo naturalmente participava fora daquela ocasião. Acredito piamente que Shakespeare convoca a isso: a um aprisionamento total: cênico, corporal, verbal; cabendo a nós, atores, seguir adiante em meio a esse terreno artificialmente fechado para liberdades infinitas. Se o mundo é um palco, como tanto repete Shakespeare, as suas personagens também são metáforas semelhantes: o grande reduzido ao pequeno e artificial, a alma humana do homem reduzida a armaduras calculadas. E, curiosamente, é por esse engessamento proposital e construído que a poesia é capaz de alçar horizontes que a vida, em sua aparente falta de fronteiras, sente dificuldade em tocar. Shakespeare é barroco na mesma medida que Segismundo, que, trancafiado em sua torre, passa a ser dono de uma prosódia altamente consciente sobre o sentido que há em sentir-se livre fora das barras da sua cela.



*foto 8.*

Depois de dirigir-me aos convivas da festa, no instante em que Ricardo III principia a descrever-se

como homem deformado e de alma igualmente torta, eu já havia descido do tamborete, alçado o palco e me posicionado na beirada mais próxima dos espectadores para esta que é a narrativa mais autobiográfica da personagem. Inteiramente estático, olhando para a audiência, simplesmente me cabia proferir o texto de maneira a passar a impressão de que aquela figura era, talvez, a mais abominável da história da dramaturgia. Como fazer isso? Quem falava era a personagem, não o ator, mas, evidentemente, eu não poderia recorrer à amargura de Ricardo III, a dor que ele sentia por ser mal formado e dono de sentimentos corroídos pela cobiça. Tampouco deveria recorrer a mim mesmo, a minha história particular, para tentar extrair qualidades emotivas que pudessem vir ao meu auxílio nessa composição. Esse procedimento é abstrato para o ator, é um caminho perigoso e sem qualquer garantias de sucesso, e, fundamentalmente, quem deveria enxergar tudo isso era a plateia, e não eu. Quem estava ali era eu, o ator, que representava Ricardo III, a personagem, que tomava a palavra enquanto eu, novamente o ator, o observava a agir e a falar ao mesmo tempo em que eu agia e falava. Resumindo, eu brincava de ser quem eu não era – e a única certeza é essa: distanciar-se de mim abria uma possibilidade enorme de surpreender-me com aquilo que eu poderia vir a criar sem qualquer comprometimento sentimental com o objetivo de criar um Ricardo III verdadeiro. Ele era fingido, assim como eu fingia o tempo todo. E digo que eu fingia por uma razão bastante clara, como se eu dissesse para a plateia: *é impossível 'ser' Ricardo III por completo, então, o farei pela metade, ou quando for possível dar conta daquilo que imagino que ele seja; peço, por favor, que não me censurem por conta desse fracasso admitido.* O fingidor Ricardo III dava-me o aval para ser verdadeiro na minha tarefa de propor fingimentos; e, curiosamente, talvez Ricardo III seja a personagem mais genuinamente transparente de toda a peça de Shakespeare, afinal de contas, ele – como o ator também – assume-se como mentiroso logo de imediato, ou seja, ambos – ator e Ricardo III – , estão libertos de qualquer moralidade uma vez que a mentira torna-se a única ética possível, muito diferente das outras personagens que reiteradamente mascaram suas dissimulações para defender uma integridade corroída por atributos não tão diferentes daqueles que compõem a alma de Ricardo III. Fazer teatro dentro do teatro, fingindo ser quem não se é e sem desejar dar-se por inteiro à ideia de 'tornar-se' completamente aquele a quem se toma para representar. Mais uma crença minha em relação às personagens de Shakespeare: representá-las é dar-se conta da impossibilidade de fingí-las por completo.

Tanto o ator quanto a personagem são presenças visíveis no teatro de Shakespeare.

Mas, novamente, como conseguir fazer com que o espectador enxergasse Ricardo III para além do ator que o representava, ou, enxergasse a personagem com a mesma força com que eu, o ator, me fazia naturalmente presente? Mais uma vez, a periferia, o que me rodeava, o espaço em que me encontrava já era suficiente para dar ao espectador a chance de enxergar Ricardo III sem que dele eu me ocupasse. Eu estava no limite mais frontal do palco circular, rasgando a boca de cena em direção à plateia – a sensação era como se eu apanhasse os espectadores desprevenidos com a mão pela jugular a sufocar as suas gargantas. Havia um foco de luz só em mim, o que me fazia ainda mais brincar com a ideia de superioridade. Lembro-me perfeitamente do período de ensaios em que o diretor buscava orientar-me a descobrir uma maneira de dizer esse solilóquio inicial – ainda sem o suporte tão importante do palco circular, da luz e dos figurinos – descartando as propostas que eu sugeria, quando ele, o diretor, baixou o ângulo do queixo instantes antes de eu iniciar uma vez mais o palavrório todo. Imediatamente imitei o gesto – talvez eu nunca tenha dito isso a ele -, e a torrente de palavras ganhou um sentido que antes estava ausente. A posição do queixo – graças a inteligência e intuição do diretor, e a minha capacidade de roubá-las todas – deu-me o registro da soberba, da ganância, da inveja e outras dinâmicas corporais que foram surgindo na sequência, entre elas, a ideia de ‘fazer’ a deformidade da personagem diante da plateia quando fosse conveniente, e depois abandoná-la, como faz um ator com sua máscara – uma brincadeira saborosa que engrandecia a dissimulação e a imprevisibilidade de uma figura camaleônica, sempre na iminência de dar o bote. Não custa sublinhar, essa ideia de marionete sendo montada às vistas da plateia foi uma proposta vinda do olhar atento da direção de Marcelo Lazzaratto, e elaborada durante os diferentes estágios dos ensaios. De minha parte eu oferecia os fios do boneco articulado, da outra, era conduzido às deformidades possíveis elencadas pelo diretor.

**Excertos de um diário particular.**

*Atores deveriam entender de cenografia, de iluminação também. Figurinos e adereços deveriam eles, os atores, saber como são fabricados. Quanto à música, então, os atores deveriam saber ler, tocar e reger - e dançá-la também!... A maquiagem que vai ao rosto deveria ser praticada e conhecida pelos atores. A arquitetura do teatro deveria ser matéria de*

*fundamental interesse para os atores. Os atores deveriam, enfim, saber mais de tudo isso, e saber menos, bastante menos, de personagens.*

*Houve um tempo em que a personagem era uma máscara. O ator era aquele que respeitosamente se oferecia para vestir a máscara. Havia uma distância entre o rosto do ator e o objeto-máscara, um pequeno vão de respiro, um espaço mínimo mas fundamental. Misturavam-se, ator e máscara, sem se misturar. Depois, com o passar do tempo, na predominância dos interesses burgueses e das linguagens realistas, o ator entendeu por bem encontrar uma empatia com a máscara, torná-la próxima de si, colar ao rosto aquilo que antes era um objeto independente. Por um interesse apaixonado na personagem, o que era artificial e concreto tornou-se abstrato e íntimo, e também invisível. O rosto do ator agora aparece em primeiro plano, que é também o rosto da personagem, uma mistura indistinta, sem espaços de respiro, sem vãos a separá-los. E então chegou o tempo atual em que personagem nenhuma existe, somente o ator e os seus sentimentos de ator. Somos todos performers, intérpretes daquilo que somos. O interesse apaixonado agora é um apaixonar-se por si mesmo e pelas expressões que dizem respeito ao abstrato das coisas que nos ocorrem internamente. A instituição da personagem como máscara sumiu. De tantos desejos que temos de nos apoderar da personagem - o que antes era impossível pela atribuição mítica que existia no objeto-máscara -, matamos a personagem e viramos reféns do pequeno mundo que nos cabe, incomunicáveis com os arredores porque tudo se resume a fazer sentido ao impalpável de nossas emoções. Representamos para nós mesmos na ideia de que estamos a representar para os outros. Fazer teatro hoje carrega uma vocação de retorno à aldeia, uma necessidade ética e política de recuperação de uma comunicação despovoada desses sentimentalismos modernos, e torná-la capaz de voltar a acessar imaginários comuns.*



*foto 9.*

### **Diário de encenação #3**

Não tente compreender tudo, faça. E faça não com a ideia de compreender, faça porque é preciso fazer. Caso se chegue a alguma conclusão depois, muito bem, será uma mera consequência do movimento que houve por bem ser colocado à prova anteriormente. Shakespeare não é racional, didático – ou talvez até o seja em alguma medida para o espectador -, mas, para mim, na posição de intérprete, fujo sempre da ideia de mapear toda e qualquer informação que antecede ao trabalho na cena. A cena é autoexplicável em Shakespeare. O verbo é feito para a ação, nunca para a inteligência. Arrisco-me a afirmar que está aí uma inteligência mais elaborada que aquela que nos convoca a tudo decifrar, uma inteligência intuitiva que só é

experimentada quando o corpo é quem pensa no instante em que ele existe para a cena.

Um exemplo do que quero dizer está na cena das três mulheres – cena IV do ato IV – em que as Rainhas Margarida e Elisabeth junto com a Duquesa tecem lamúrias numa espécie de competição por quem sofreu mais pelas mãos sangrentas de Ricardo III. Vamos a um trecho do diálogo:

**“Rainha Margarida (a Rainha Elisabeth e a Duquesa de York):**

**(...) Eu tinha um Eduardo, até que um Ricardo o matou! Eu tinha um Henrique, até que um Ricardo o matou! Tu tinhas um Eduardo, até que um Ricardo o matou! Tu tinhas um Ricardo, até quem um Ricardo o matou!**

**Duquesa de York:**

**Eu tinha também um Ricardo, e tu o mataste! Eu tinha também um Rutland, e tu ajudaste a matá-lo!**

**Rainha Margarida:**

**Tu tinhas também um Clarence e Ricardo o matou! (...)**

**Esse cão, que teve dentes antes dos olhos, para despedaçar os cordeiros e sugar-lhes o generoso sangue! Esse odioso destruidor da obra de Deus! Esse tirano por excelência, o maior da terra, que reina nos olhos vermelhos das chorosas almas, saiu de teu ventre para perseguir-nos até nossos túmulos!**

**Teu Eduardo, que matou meu Eduardo, está morto! O outro Eduardo morto compensa meu Eduardo! O jovem York só serve para apoio de minha vingança, pois os outros dois não podiam igualar em perfeição o alto grau de minha perda!”**

Shakespeare. Pg. 635.

- Até hoje, depois de tantas sessões do espetáculo, e após anos de terminada a temporada de apresentações, desconheço essa intrincada árvore genealógica de filhos, sobrinhos, filhos e netos cujos nomes se confundem aos York e Lancaster e que são vítimas do ardid sanguinário de Ricardo III. E mesmo na época das apresentações, caso me inquirissem sobre esse tema antes de subir ao palco para contar a história de Ricardo III na pele do protagonista, eu tampouco saberia me pronunciar a fim de satisfazer a questão. O assunto mais importante nesse específico trecho de diálogos diz respeito às características da personagem: *Esse cão, que teve dentes antes dos olhos, para despedaçar os cordeiros e sugar-lhes o generoso sangue*. É isso o que de fato importa saber – porque é a síntese de um conteúdo -, o restante que fosse processado pela plateia, ela que entabulasse sozinha essa infinita rede de assassinatos cometidos, enquanto eu ocupava-me em arreganhar os dentes. É a atitude física que dá

forma à figura em cena, e quanto mais desocupado de conteúdos periféricos, tanto mais preparado para a ação especificamente demandada. Gosto sobremaneira de pensar assim: Shakespeare nos convoca a uma ignorância voluntária para o bem de poder subir ao palco e agir sem demora.

### **Excertos de um diário particular.**

*Acho ótimo que se tenha um fardo para carregar. Dá sentido à vida. Equaliza as euforias, relativiza os dissabores. O teatro, por exemplo, é um fardo. Um baita fardo. É um fardo ter de ir rotineiramente ao teatro repetir as mesmas coisas, preencher os mesmos tempos, aguardar que aquilo que se espera dizer seja dito. E depois esperar a cortina se fechar. Tirar a maquiagem do rosto. E rumar para casa. E no dia seguinte retornar ao palco. É um fardo. Que não é 'coisa ruim', tampouco 'coisa boa', ou é as duas coisas juntas. Ninguém que olha para o teatro e o cobre de elogios, de festas, de brindes, de urros e vivas diz a verdade. É comum acontecer isso: deslumbram-se com a beleza que é estar diante da plateia, com a magia da coisa, para fazer com que o teatro aconteça. Ou ainda pior: tentam sanar uma dívida íntima, uma incompetência particular, conferindo ao teatro esse local quase que espiritual de crescimento e aprendizado. Teatro é também escuridão. É um fardo, e dos grandes. Um ter de atravessar uma jornada. E ninguém que atravessa de fato uma jornada o faz jogando confetes para cima. E me parece bastante imprudente rumar numa jornada dessas sem antes haver se preparado para o sol na cabeça, a escalada íngreme, o equilíbrio precário do precipício. Com o prejuízo ainda maior de que uma queda, no teatro, é sempre um tombo coletivo. Leva-se todo mundo junto para o fosso. Haja responsabilidade!*

*Fardo é um dever, uma necessidade. Algo que minimiza o que pensamos sobre a vida e sobre nós mesmos para orientar-nos para a ação. Ter um fardo é ter que agir. É movimentar-se. E isso já é razão suficiente para encontrar sentido em estar vivo, e alerta.*

*Shakespeare é teatro, e, sendo teatro, basta que assim seja. Porque é de praxe incutirmos um milhão de análises sociológicas, antropológicas, psicofisiológicas, humanistas e umbandistas nas personagens shakespearianas. Que são só personagens de uma trama de teatro. E, sendo assim, assim está ótimo que continue sendo. E deveria ser assim também, dessa mesma forma, para o ator que representa uma personagem de Shakespeare: basta subir ao palco para representar uma personagem de Shakespeare. E as personagens de Shakespeare, maravilhosa vantagem!, já vêm prontinhas, saídas direto do forno para serem representadas, sem a necessidade dos seus laboratórios pessoais, das suas sessões de terapia, dos seus mergulhos em pesquisas íntimas. Mas, então, se tudo é tão raso assim, por que raios é tão difícil representar uma personagem de Shakespeare? Talvez porque as personagens de Shakespeare já tenham nascido assim, com essa natural dificuldade em serem representadas. Porque, definitivamente, não será a sua tentativa de decifrar as personagens de Shakespeare o que as tornará interessantes à plateia. Por incrível que possa parecer, Shakespeare ainda é mais interessante do que eu e você, e o nosso esforço hercúleo de fazê-lo mais visível do que ele já é, e sempre foi,*

*e muito antes que eu e você, juntos e somados, imaginássemos ser alguma coisa nesse mundo.*



*foto 10.*

#### **Diário de encenação #4**

A cena final da peça, o embate entre Richmond e Ricardo III que haveria por decretar a morte do tirano antecedida pela famosa frase: *meu reino por um cavalo*, era marcada por uma simplicidade absoluta. Eu e o outro ator arregimentávamos exércitos somente com o vigor da palavra, fazendo da plateia o nosso único interlocutor. Diante dessa opção estética, volto a lembrar de Meyerhold a respeito do seu teatro de convenção:

***“O teatro de convenção não procura diversidade na mise en scène, da forma como isso sempre se faz no teatro naturalista, em que a riqueza dos cenários planejados cria um caleidoscópio de poses que se modificam rapidamente. O teatro de convenção almeja dominar as linhas, a construção de grupos e a paleta dos figurinos, e em toda sua estaticidade possui mil vezes mais movimento que o teatro naturalista. O movimento em cena se faz movimento não no sentido literal da palavra, mas através da divisão de linhas e cores, e da mesma maneira faz que essas linhas e***

**cores leves habilmente se sincretizem e vibrem.**

**Se o teatro de convenção quer a destruição da decoração colocada no mesmo plano que os atores e acessórios, se a interpretação do ator se encontra afinada com o ritmo da dicção e com o ritmo dos movimentos plásticos, se ele espera o renascimento da dança – e coloca o espectador em participação ativa na ação – não levaria esse teatro de convenção ao renascimento do teatro antigo?**

**Sim.**

**O teatro antigo é, por sua arquitetura, o mesmo teatro no qual há tudo de que se precisa o nosso teatro atual: não há decorações, o espaço é tridimensional e possui a plasticidade estatuária.” Meyerhold. Pág. 89.**

Não saberia acrescentar nada ao que afirma Meyerhold, apenas sublinhar que o aspecto estático que é buscado pelo diretor russo – e oferecido como proposta à cena final pelo nosso diretor Marcelo Lazzaratto -, talvez seja, para mim, a recuperação do elemento épico no teatro, e a economia das demais evoluções dramáticas que tentam imitar a vida naquilo que ela é, ou aparenta ser, fora do terreno teatral. A máscara, um artifício épico, é justamente o aprisionamento dos movimentos excessivos da psicologia interna do ator para benefício da síntese, daquilo que é simples e direto, econômico e eficaz. Ou, é valorizar uma interioridade repleta e reverberações emotivas, mas diametralmente oposta à intimidade particularizada que a tudo faz sentir em retorno àquele que sente. É um sentir para fora, em oposição àquele que sente para si.

#### **Excertos de um diário particular.**

*Sou devedor e grato aos trajes que uso - o manto definitivamente me faz monge!*

*Especialmente agradecido ao espaço que me ensina a habitá-lo - e sem o qual não haveria chance de haver espaço algum habitado dentro de mim*

*A direção que tomo é conduzida pelo chão que beija meus pés - não ando, sou andado*

*Pouco ou quase nada sou - só deixo-me ser quando é permitido que eu seja... LUZ!*

*A melodia das palavras que saem da minha boca já foram compostas - sou o seu autor principal somente na medida em que sei que não posso ser eu o autor de nada*

*Sinto o efeito do vinho sem que dele tenha sorvido  
uma única gota - danço e canto numa espécie de  
espiral de tempo ébrio que sempre existiu antes de  
mim, que sempre fez com que houvesse quem o  
cantasse, e quem o dançasse.*

*Sou sustentado por essas estruturas formais e rígidas,  
e que de tão rígidas e formais - e só por isso! -  
concedem-se duas preciosas asas de penas falsas  
para...  
VOAR!*

*Sou ator quando não sou ator!  
Existo quando não existo...  
Vejo-me na invisível imagem não refletida de mim.*

## **6. Conclusão – Fernando Pessoa.**

### **Excertos de um diário particular.**

*Penso que o teatro deveria ser literatura, daquelas literaturas  
mais básicas, e por isso mesmo sofisticadas, que evocam o 'era  
uma vez' e terminam com 'viveram felizes para sempre'. Penso  
que a personagem de teatro deveria ser coisa impressa no  
papel - como acontece na literatura - para que o ator não  
imaginasse com sua genialidade de carne e osso e espírito  
criar um outro alguém para além daquele que lá está,  
eternamente encerrado entre papéis encadernados. Penso que  
a boca de cena dos teatros deveria imitar uma grande capa de  
livro que por ora se abrisse para que testemunhássemos o seu  
conteúdo, e depois se fechasse dizendo-nos FIM, vão-se  
embora, acabou a fábula. Penso que o teatro perde ao  
imaginar-se vivo, terreno de gente viva que derrama lágrimas  
vivas e sorrisos clareados. Deveria ser o contrário: lágrimas  
coaguladas, dentes amarelados pelo tempo. Teatro deveria ser  
um baú embolorado, desses que a gente desencosta do canto  
da parede, desses que fazem revelar bonecos e marionetes  
gastos pelo tempo mas terrivelmente assombrosos no instante  
em que são convocados a ranger suas gastas articulações.  
Penso que o ator deveria ser isso: aquele que desencava o  
passado, que se assusta com o que descobre, que some para  
fazer revelar a sua descoberta. Um arqueólogo do já  
acontecido.*

O teatro, como fabricante de disfarces, faz com que o tempo que nos engole em seu fluxo ininterrupto seja coagulado para um aqui e agora. O espaço, que é o espaço onde nosso olhar se perde no horizonte, estaciona naquilo que é possível de ser visto e compreendido. O ator, ele mesmo, já é a metáfora encarnada do infinito dos temas humanos. É nesse sentido que caminha a ideia

de máscara na poesia de Fernando Pessoa. O disfarce é menos uma atitude ativa daquele que deseja se disfarçar do que um movimento natural – e racional – de quem sabe não haver outra alternativa senão suprimir uma individualidade e habitar um interior poroso às forças externas que nele agem. A máscara não aparece como um instrumento de linguagem formador da personagem, mas, ao invés disso, é ela mesma, a máscara, o produto de uma interioridade anterior e original, terreno da urgência do indivíduo em ter que lidar com um vazio pessoal. A resposta a isso é o disfarce, ou o suprimir daquilo que é íntimo e deflagrador do sujeito, e a tomada de consciência de um estado de permeabilidade a tudo o que constitui os arredores, o cenário, a moldura que engendra o ser. Enquanto Shakespeare e Machado de Assis trazem pronto o molde da ficção, fazendo das personagens o produto fiel a esse molde, Fernando Pessoa faz da sua poesia um estágio anterior a esse, inaugurando a voz de uma personagem especial, ainda vazia de conteúdos, deslumbrada e assustada consigo própria diante do teatro da vida. É como se Fernando Pessoa decifrasse esse intervalo em que o ator ainda não vestiu a sua máscara e aquele outro instante em que tudo já se manifesta como expressão de alguém que empresta seu olhar a partir de um ponto de vista distanciado. É um ser-não-sendo. É um olhar para si já não sabendo quem se é. Um sempre personagem-ator, ou um ator-personagem.

Ser alguém é assumir-se precário, e, mediante essa precariedade, a personagem aparece como potência de metáfora, como parte e símbolo dessa mesma fraqueza de quem percebe a impossibilidade de sustentar alguma inteireza íntima rarefeita aos mistérios dos arredores.

***“A qualquer modo todo escuridão  
Eu sou supremo. Sou o Cristo negro.  
O que não crê, nem ama – o que só sabe  
O mistério tornado carne -.  
Há um orgulho atroz que me diz  
Que sou Deus inconscienciando-me  
Para humano; sou mais real que o mundo.  
Por isso odeio-lhe a existência enorme,  
O seu amontoar de coisas vistas.  
Como um santo devoto  
Odeio o mundo, porque o que eu sou***

***E que não sei sentir que sou, conhece-o  
Por não real e não ali.  
Por isso odeio-o –  
Seja eu o destruidor! Seja eu Deus ira!”***  
Fausto. Pessoa. 615-616.

- O texto acima poderia perfeitamente caber a boca de Hamlet. O conhecimento sobre o mundo desperta o ódio ao mundo. O que sobra é a ficção, é ser ator, é tornar carne os mistérios. O teatro dentro do teatro. O abstrato insuportável das ideias flutuantes em trechos de falas de uma peça dramatizada por sátiros fantasiados. A verdade advém do artifício, não das fronteiras infinitas dos horizontes do mundo.

***“As figuras do sonho não conhecem  
O sonho [...] de que são figuras,  
Porque o mundo não só é [já] sonhado  
Mas é dentro dum sonho um [sonho] real,  
Em que sonhados são os sonhadores  
Também.”*** Fausto. F. Pessoa. Pág. 649.

***“Há várias maneiras de sonhar. Uma é abandonar-se aos sonhos, sem procurar torná-los nítidos, deixar-se ir no vago e no crepúsculo das suas sensações. É inferior e cansa, porque esse modo de sonhar é monótono, sempre o mesmo. Há o sonho nítido e dirigido, mas aí o esforço em dirigir o sonho trai o artifício demasiadamente. O artista supremo, o sonhador como eu o sou, tem só o esforço de querer que o sonho seja tal, que tome tais caprichos... e ele desenrola-se diante dele assim como ele o desejaria, mas não poderia conceber, se fatigaria de fazê-lo. Quero sonhar-me rei... Num ato brusco, quero-o. E eis-me súbito rei num país qualquer. Qual, de que espécie, o sonho mo dirá... Porque eu cheguei a esta vitória sobre o que sonho – que os meus sonhos trazem-me sempre inesperadamente o que eu quero. Muitas vezes aperfeiçoam, ao trazê-la nítida, a ideia cuja vaga ordem apenas receberam. Eu sou totalmente incapaz de idear conscientemente as Idades Médias de diversos espaços e de diversas Terras que tenho vivido em sonhos. Deslumbra-me o excesso de imaginação que desconhecia em mim e vou vendo. Deixo os sonhos ir... Tenho-***

***os tão puros que eles excedem sempre o que eu espero deles. São sempre mais belos do que eu quero. Mas isto só o sonhador aperfeiçoado pode esperar obter. Tenho levado anos a buscar sonhadoramente isto. Hoje consigo-o sem esforço.***” Livro do Desassossego. F. Pessoa. Pág. 444.

- Ao mesmo tempo em que se é o sujeito do sonho a ser sonhado, é, também, objeto sonhado do sonho que o sonha. Esse parágrafo poderia perfeitamente caber ao ator, que deve experimentar um intercâmbio entre aquilo que cria, e sofrer, igualmente, na posição de alvo das imagens criadas. No caminho intermediário a esses dois extremos habita a reflexão épica, o ver-se agindo enquanto agimos. Fernando Pessoa é um teórico de mão cheia do trabalho do ator. Despersonaliza o ego do artista enquanto o preenche de interioridades tão necessárias ao exercício da expressão. A dúvida de Fausto: como conhecer? Como saber quem sou? É a matéria prima irrespondível da qual o ator não necessita – e nem deve – se debruçar em desvendar. O mistério, é ele mesmo – o mistério -, o combustível da criação.

Começo com literatura e termino com literatura, juntando os extremos – início e fim – como imaginava Bento Santiago, ou, atando o épico ao dramático em um reviver o já transcorrido, ato de narrar a vida no instante que ela é colocada à prova, não como instante presente, mas memória de tempos pregressos:

***“Prólogo à eternidade:***

***Tudo foi escrito, tudo foi dito, tudo foi feito, Deus ouviu que lhe diziam e ainda não havia criado o mundo, então não havia nada. Isso também já me disseram, replicou talvez do velho e rachado Nada. E começou. Uma romena cantou um trecho de música do povo e depois encontrei dez vezes o trecho em diferentes obras e autores dos últimos quatrocentos anos. É indubitável que as coisas não começam; ou não começam quando são inventadas. Ou o mundo foi inventado antigo.***” Macedônio Fernández. Cap. 4.

Machado de Assis e Shakespeare são poetas do intercurso, da metade do caminho já em andamento. Ambos percebem a enrascada emblemática que é advogar autoria em meio a um mundo cíclico de histórias há tanto contadas e recontadas. Os temas já foram todos esgotados, os conteúdos já sorvidos. Sua força narrativa, então, está na re-encenação daquilo que já é conhecido, Bentinho feito Otelo, Brás Cubas feito Hamlet, Romeu e Julieta como o casal que existiu na oralidade de fábulas italianas anteriores àquela impressa no papel pelo autor inglês. Bacamarte é o Cândido de Voltaire, que é também o médico da *enfermaria número 6* de Tchekhov. É na falta de originalidade que jaz o que é retumbantemente original em termos de estilo: o proposital descompromisso com a integridade da narrativa para além do seu conteúdo. A forma tratada como forma, a máscara escancarada diante do leitor/espectador como proposta de composição da personagem, tão falha de psicologia elaborada quanto de identidade própria. É por isso que o ator é o símbolo das proposições ficcionais desses autores, porque o ator é representativo dessa qualidade imediata que concentra na sua figura o lado positivo da história sendo (re)vivida (dramático), e também do negativo oposto, do desmoronamento da ideia de realidade em favor das engrenagens produtoras dessa mesma e falível realidade (épico): fluxo contínuo entre revelar e suprimir, ser e não ser, mostrar-se e esconder-se, ambas as dinâmicas convergindo para uma espécie de prisão libertária, um diálogo constante entre as forças épicas e dramáticas, Jekyll em compadrio com Hyde: por um lado o acréscimo de molduras vivas que parecem tecer um tempo de realidade atual, por outro a voz ativa de quem desmonta o estado das coisas para revelar o teatro em seu caráter de farsa construída. Quem melhor redigiu a biografia de Shakespeare foi Borges, três páginas que traduzem o paradoxo de uma existência contestada, e, por esta precisa razão, repleta de certezas sobre sua verificabilidade: *A história acrescenta que, antes ou depois de morrer, soube-se (Shakespeare) diante de Deus e lhe disse: “Eu, que tantos homens fui em vão, quero ser um e eu”. A voz de Deus lhe respondeu, num torvelinho: “Eu tampouco o sou; sonhei o mundo como sonhastes tua obra, meu Shakespeare, e entre as formas de meu sonho estás tu, que como eu és muitos e ninguém”....*” Último parágrafo em caráter de epítáfio que tão bem combina com

os dizeres de José Gil sobre os procedimentos criativos de Fernando Pessoa, e que se coaduna igualmente bem ao repertório de tarefas exigidas ao ator em seu ofício:

***“(...) As forças emitidas por mim ator em estado de individualidade amorfa vão buscar ao outro não o conteúdo das suas emoções, mas a sua forma. Quer dizer, o seu ritmo, a sua vibração, a sua intensidade, etc. Essas características formais podem manifestar-se em signos ou gestos, a que Fernando Pessoa chama CASCAS das individualidades. São estas CASCAS, ou formas, da sensação que Bernardo Soares habita tornando suas. Vive <entre aspas vive>, por que é entre aspas? Porque o viver não é senão um segmento mínimo do que o atravessa.”*** Gil. Revista do Lume. Pág. 8.

## **7. – Referências bibliográficas.**

- ARISTÓTELES. *Coleção Os Pensadores*. São Paulo : Editora Nova Cultural, 1999  
----- *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Lisboa: Guimarães, s. d. Coleção Textos Universitários.
- ABREU, LUÍS ALBERTO DE. *Um teatro de pesquisa*. São Paulo. Editora Perspectiva. 2011.
- ARTAUD, ANTONIN. *Escritos de Antonin Artaud*. Seleção e notas de Claudio Wille; vol. 5. São Paulo: L&PM, 1986. Coleção Rebeldes Malditos.  
  
----- *Linguagem e Vida*. São Paulo : Perspectiva, 1995.  
  
----- *O Teatro e seu Duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- ASSIS, MACHADO. *Papéis Avulsos*. Penguin & Cia das Letras. São Paulo. 2011.  
  
----- *Obra Completa, Volumes 1, 2, 3 e 4*. Editora Nova Aguilar. São Paulo. 2016.
- BACHELARD, GASTON. *A poética do espaço*. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. Editora: Martins Fontes. São Paulo. 2018.
- BAKTIN, MIKHAIL. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução: Paulo Bezerra. Editora Forense Universitária. 2015.
- BALL, DAVID. *Para trás e para frente*. Tradução: Leila Coury. Editora Perspectiva. São Paulo. 1999.

- BARBA, E. *Além das ilhas flutuantes*. São Paulo: HUCITEC; Campinas: Editora da Unicamp, 1991.
  
- *A canoa de papel - tTratado de antropologia teatral*. Trad: Patrícia Alves. São Paulo:HUCITEC, 1994.
  
- BARBA, E. e SAVARESE, N. *A arte secreta do ator*. Trad. Luís Otávio Burnier. Campinas: Editora da Unicamp e Hucitec, 1995.
  
- BARCA, CALDERÓN DE LA. *O grande teatro do mundo*. Tradução: Maria de Lourdes Martini. Editora Francisco Alvez. Rio de Janeiro. 1988.
- ----- *A vida é sonho*. Tradução: Newton Cunha. Editora Perspectiva. São Paulo. 2012.
- BENJAMIN, WALTER. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. Editora Brasiliense. São Paulo. 2016.
- *Ensaio sobre Brecht*. Tradução: Claudia Abeling. Editora Boitempo. São Paulo. 2017.
  
- BERLIN, ISAIAH. *As raízes do romantismo*. Tradução: Isa Mara Lando. Editora Três Estrelas. São Paulo. 2015.
  
- BLOOM, HAROLD. *Hamlet, poema ilimitado*. Rio de Janeiro. Editora Objetiva. 2004.
  
- BORGES, JORGE LUÍS. *Antologia Pessoal*. Cia das Letras. 2008.
  
- BOSI, ALFREDO. *O Enigma do Olhar*. Editora Martins Fontes, 2007
  
- BRECHT, BERTOLT. *Estudos sobre teatro*. Trad. Fiamma Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
  
- BECKETT, SAMUEL. *Dias Felizes*. Tradução: Fábio de Souza Andrade. Editora CosacNaify. São Paulo. 2010.

- BROOK, PETER. *El espacio vacio: Arte e Tecnica del Teatro*. Rad. Ramon Gil Novales. Barcelona : Península, 1973
  
- *O Ponto de Mudança: Quarenta anos de Experiências Teatrais*. Trad. Antonio Mercado e Elena Gaidano. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1994.
  
- *A Porta Aberta: Reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Tradução: Antonio Mercado – 2ª Ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000 (1)
  
- BRUNSCHVICG, LÉON. *Estudos sobre Spinoza*. Organização César Benjamin. Editora Contraponto. Rio de Janeiro. 2014
  
- CALDERONI, GIOVANI. *As origens no mundo grego e romano – A Arte Mágica de Amleto e Donato Sartori*. Tradução: Maria de Lourdes Rabetti. Editora É Realizações. São Paulo. 2013.
  
- CALDWELL, HELEN. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*. Tradução: Fábio Fonseca de Melo. Ateliê Editorial. São Paulo. 2008.
  
- CARONE, MODESTO. *Lição de Kafka*. Cia das Letras. São Paulo. 2009.
  
- CARVALHO, LUIZ FERNANDO. *Diálogo com o diretor*. Editora Casa da Palavra. Rio de Janeiro. 2008.
  
- CERVANTES, MIGUEL DE. *Dom Quixote – Volume 1*. Tradução: Ernani Ssó. Editora Penguin Companhia. São Paulo. 2012.
  
- CHAUI, MARILENA. *A Nervura do Real volumes I e II*. Cia das Letras. São Paulo. 2016.
  
- COSTA, LIGIANA. *O Corego*. Editora EDUSP. São Paulo. 2018
  
- CRAIG, GORDON. *O ator e o uber-marionette*. Tradução: Almir Ribeiro. Editora Giostri. São Paulo. 2016.

- DIDEROT, DENIS. *Obras II – Estética, Poética e Contos*. Trad. Jacó Guinsburg. Editora Perspectiva, 2000.
- DOBLIN, ALFRED. *A Construção da Obra Épica e Outros Ensaios*. Tradução: Celeste Ribeiro de Sousa e Alceu João Gregory. Editora UFSC. Florianópolis. 2017.
- DUBATTI, JORGE. *O Teatro dos Mortos*. Tradução: Sérgio Molina. Editora SESC. São Paulo. 2016.
- DUPONT, FLORENCE. *Aristóteles ou o vampiro do teatro ocidental*. Tradução: Joseane Prezotto, Marcelo Bourscheid, Rodrigo Tadeu Gonçalves, Roosevelt Rocha, Sergio Maciel. Editora Cultura e Barbárie. Florianópolis. 2017.
- FERNÁNDEZ, MACEDÔNIO. *Museu do romance da eterna*. Tradução: Gênese Andrade. Editora Cosac & Naify. São Paulo. 2010.
- FERRACINI, R. *A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator*. Campinas: Editora da Unicamp, Imprensa Oficial do Estado S.A. – IMESP, 2001
- . *Café com Queijo: Corpos em Criação*. São Paulo: Hucitec, 2006.
- FILIPPO, EDUARDO DE. *A grande magia, A arte da comédia, As vozes cá de dentro*. Tradução: José Colaço Barreiros. Lisboa. Editora Cotovia. 2012.
- FISCHER, KUNO; LAND, J; VAUGHAN, CHARLES EDWYN; BRUNSCHVICG, LÉON. *Estudos sobre Spinoza*. Organização: César Benjamin. Editora Contraponto. Rio de Janeiro. 2014.

- FRYE, NORTHROP, *Sobre Shakespeare*. Trad. Simone Lopes de Mello. Edusp, 1992.
- GLEDSON, FOHN. *Machado de Assis – Impostura e realismo*. Editora Cia das Letras. São Paulo. 2005.
- . *Por um novo Machado de Assis*. Cia das Letras. São Paulo. 2006.
- GROTOWSKI, J. *Em busca de um teatro pobre*. Trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- HAN, BYUNG-CHUL. *Sociedade da Transparência*. Tradução: Ênio Paulo Giachini. Editora Vozes. Petrópolis – RJ.2017.
- HEGEL, G.W.F. *O sistema das artes*. Tradução Álvaro Ribeiro. Editora Martins Fontes. São Paulo. 1997.
- . *O belo na arte*. Tradução: Orlando Vitorino. Editora Martins Fontes. São Paulo. 1996.
- HELIODORA, BÁRBARA. *O homem político em Shakespeare*. Editora Agir, 2005.
- HATZFELD, HELMUT. *Estudos sobre o barroco*. Tradução: Célia Berrettini. Editora Perspectiva. São Paulo. 2002.
- HUIZINGA, JOHAN. *Homo Ludens*. Tradução João Paulo Monteiro. 4ª edição. Editora Perspectiva. São Paulo. 1996.
- GIL, JOSÉ. *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*. Relógio D'Água. Lisboa. 1999.
- . *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Relógio D'Água. Lisboa.
- . *O Devir Eu*. Relógio D'Água. Lisboa. 2010.

- ISMENE LADA-RICHARDS. *A subjetividade na interpretação dramática grega – Atores Gregos e Romanos, organização de Pat Easterling e Edith Hall*. Tradução: Raul Fiker. Editora Odysseus. São Paulo. 2008
  - KAFKA, FRANZ. *Essencial*. Penguin & Cia das Letras. Tradução: Modesto Carone. São Paulo. 2011.
  - KANTOR, TADEUZ. *El teatro de la muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1984.
  - KLEIST, VON HEINRICH. *Sobre o teatro de marionetes*. Editora 7 letras. Rio de Janeiro. 2013.
  - KNEBEL, MARIA. *Análise-Ação. Práticas das Ideias teatrais de Stanislavski*. São Paulo. Editora 34. 2016.
  - KOT, JAN. *Shakespeare nosso contemporâneo*. São Paulo. Editora Cosac & Naify. 2003.
  - LAZZARATTO, MARCELO. *Campo de Visão – Exercício e linguagem cênica*. São Paulo: Escola Superior de Artes Célia Helena, 2011.
- . *Arqueologia do ator, personagens e heterônimos*. Tese de Doutorado-Unicamp. Campinas. 2008.
- LEHMANN, H.T. *Teatro Pós Dramático*. Trad: Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
  - MAMET, DAVID. *Teatro*. Tradução: Ana Carolina Mesquita. Editora Civilização Brasileira. Rio de Janeiro. 2014.
  - MÁRQUEZ, GABRIEL GARCÍA. *Cem anos de solidão*. Rio de Janeiro. Editora Record. 2014.

- MEYERHOLD, V. *O teatro de Meyerhold*. Tradução, apresentação e Organização de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1969  
 ----- *Teoria teatral*, 4ª ed. Trad. Augustin Barreno. Madri: Fundamentos, 1982.  
 ----- *Do Teatro*. Tradução: Diego Moschkovich. Editora Iluminuras. São Paulo. 2012
- MINOIS, GEORGES. *História do Riso e do Escárnio*. Tradução: Maria Elena O. Ortiz Assumção. Editora Unesp. São Paulo. 2003.
- NABOKOV, VLADIMIR. *Lições de literatura*. Tradução: Jorio Dauster. São Paulo. Editora 3 Estrelas. 2015.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH. *O nascimento da tragédia*. Tradução: Jacó Guinsburg. Editora Cia das Letras – 2ª edição. São Paulo. 2005.
- OIDA, YOSHI. *Um ator errante*. Trad. Marcelo Gomes. Editora Beca, 1999.  
 ----- *As Artimanhas do ator*. Trad. Marcelo Gomes. Editora Via Lettera. São Paulo. 2012.  
 ----- *O ator invisível*. Trad. Marcelo Gomes. Editora Beca. São Paulo. 2001.
- PASSOS, José Luiz. *Romance com pessoas, a imaginação em Machado de Assis*. Editora Alfabeta. 2014  
 ----- *O ator invisível*. Trad. Marcelo Gomes. Editora Beca, 2001.
- ORTEGA, FRANCISCO. *Por uma ética e política da amizade*. Artigo.
- PAVIS, PATRICE. *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*. Tradução: Jacó Guinsburg. Editora Perspectiva. São Paulo. 2017.

- PESSOA, FERNANDO. *Livro do Desassossego*. Cia das Letras. São Paulo. 2012.
- . *Obra poética e em prosa – Volumes 1, 2 e 3*. Lello Editores. Porto. 1986.
- PIRANDELLO, LUIGI. *Pirandello – do teatro no teatro*. Tradução: Roberta Barni e Jacó Guinsburg. Editora Perspectiva. São Paulo. 1999.
- PIZA, DANIEL. *Machado de Assis, um gênio brasileiro*. Imprensa Oficial. São Paulo. 2006.
- RIBEIRO, ALMIR. *Gordon Craig, a pedagogia do uber-marionette*. Editora Giostri. São Paulo. 2016.
- ROCHA, JOSÉ CEZAR DE CASTRO. *Machado de Assis: por uma poética da emulação*. Editora Civilização Brasileira. Rio de Janeiro. 2013.
- RODRIGUES, NELSON. *O óbvio ululante – as primeiras confissões*. Editora Agir. Rio de Janeiro. 2007.
- ROSENFELD, ANATOL. *O teatro épico*. Editora Perspectiva – 3ª edição. São Paulo. 1997.
- SARTORI, AMLETO E DONATO. *A arte mágica*. Trad. Maria de Lourdes Rabetti. Campinas: Editora É Realizações, 2013.
- SILVA, AUGUSTO SANTOS. *Será que as redes sociais estão substituindo os intelectuais?* Artigo – Folha de São Paulo. 18 de fevereiro de 2018.
- SCHILLER, FRIEDRICH. *Poesia ingênua e sentimental*. Tradução: Márcio Suzuki. Editora Iluminuras. São Paulo. 1991.
- SCHULZ, BRUNO. *Ficção completa*. São Paulo. Cosac & Naify.
- SHAKESPEARE, WILLIAM. *Obra completa – Volumes 1, 2 e 3*. Nova Aguilar. Rio de Janeiro. 1995.
- . *Hamlet*. Tradução: Millôr Fernandes. Editora: Peixoto Neto. São Paulo. 2004.

------. *Hamlet*. Tradução: Harold Bloom / José Roberto O’Shea. Editora Objetiva. Rio de Janeiro. 2004.

- SOEIRO, RICARDO GIL. *Da vida das marionetes*. Editora Húmus. Famalicão – Portugal. 2012.
- SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Tradução: Geir Campos. Editora Abril. São Paulo. 1976
- SPINOZA, BENEDICTUS DE. *Obra completa, Volumes I, II, III, IV*. Tradução: J. Guinburg e Newton Cunha. Editora Perspectiva. São Paulo. 2014.
- STANISLAVSKI, CONSTANTIN. *A criação de um papel*. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- ----- *Mi vida en el arte*. Argentina: Quetzal, 1981.
- *A preparação do ator*. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1982.
- *A construção da personagem*. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1983.
- *Manual do Ator*. Trad. Jefferson Luís Camargo; Revisão João Azenha Jr – São Paulo : Martins Fontes, 1997.
- SZYMBORSKA, WISLAWA. *Poemas*. Cia das Letras. São Paulo. 2011.

- VOLTAIRE. *Cândido ou o otimismo – prefácio de Ítalo Calvino*. Editora 34. São Paulo. 2013.
- WILLIAMS, RAYMOND. *Tragédia moderna*. Tradução: Betina Bischof. Editora Cosac & Naif. São Paulo. 2002.
- WOOD, JAMES. *A coisa mais próxima da vida*. Tradução: Célia Euvaldo. Editora SESC. São Paulo. 2017

## 8. Apêndices – Dramaturgias.

Segue abaixo a sequência de três textos dramaturgicos de criação própria e que deram origem a três espetáculos teatrais também dirigidos por mim e estreados na cidade de São Paulo em períodos diversos. Todo esse material, incluindo a apresentação pública dos espetáculos, foi elaborado durante o período de redação da presente pesquisa de doutorado, portanto, creio eu, as conexões do pensamento e defesa da artificialidade do teatro estão presentes tanto na estrutura das dramaturgias quanto na linguagem das respectivas encenações. O exercício é também uma sistematização prática da ideia de que o ator poeticamente aprisionado em sua indumentaria é plenamente livre para dar asas a sua consciência épica, livre curso as suas potencialidades expressivas. O não-realismo é peça fundamental, princípio básico de início de jornada. Nesses casos, em específico, a personagem é despedaçada por repetições reiteradas de construções verbais e gestos coreografados. Tudo é artificial e desmontável ao mesmo tempo. Uma prisão ladeada por poucos ou quase nenhum signo. Um mundo propositadamente moldado em minúsculas escalas, mas que, acredito, alcança também um respiro de profunda inquietação sobre aquilo que somos, ou nos tornamos.

### TEXTOS:

1 – Pequena Ladainha Anti-Dramática Para o Episódio da Fuga do Leão do Circo e Outros Boatos Pouco ou Quase Nada Interessantes.

2 – Pequena Ladainha Anti-Dramática Para a Reunião de Emergência dos Catedráticos do Instituto Feitosa Bulhões, a Excelência do Ensino em Mais de Cinco Décadas de Funcionamento.

3 – O Convescote.

***“Não havia nenhum mistério no coração de um Buendía que fosse impenetrável para ela, porque um século de baralho e de experiência tinha ensinado que a história da família era uma engrenagem de repetições irreparáveis, uma roda giratória que teria continuado dando voltas até a eternidade, se não fosse o***

***desgaste progressivo e irremediável do eixo.”***

***“O mundo se reduziu à superfície de sua pele, e o interior ficou a salvo de qualquer amargura.”*** Cem Anos de Solidão. Gabriel García Márquez.

## **1. PEQUENA LADAINHA ANTI-DRAMÁTICA PARA O EPISÓDIO DA FUGA DO LEÃO DO CIRCO E OUTROS BOATOS POUCO OU QUASE NADA INTERESSANTES...**

*Espetáculo contemplado com o PROAC e que esteve em cartaz na cidade de São Paulo por três temporadas durante todo o ano de 2016*

### **PRÓLOGO – Primeira Narrativa**

A companhia aérea Air-Cracóvia tinha como hábito sortear um passageiro nas suas viagens transcontinentais.

Ele era ejetado da aeronave durante o voo.

Quando o avião já estava em altitude cruzeiro, a aeromoça chefe-de-cabine da Air Cracóvia aparecia segurando uma urna cheia de papezinhos picotados.

O sorteio então tinha seguimento.

O contemplado era gentilmente conduzido até uma poltrona especialmente preparada para o evento. Sentava-se nela. Afivelava os cintos. E depois de uma prece qualquer o botão vermelho era acionado.

E todos comemoravam.

Ocorre que tudo isso acontecia na classe econômica da Air Cracóvia.

E como os passageiros da classe executiva percebiam a alegria e entusiasmo dos vizinhos da classe econômica, eles também – os da classe executiva – solicitaram um sorteio semelhante do qual pudessem participar.

Pois logo após a catapultagem do passageiro da classe econômica, a aeromoça chefe-de-cabine da Air Cracóvia aparecia segurando uma urna cheia de papezinhos picotados.

O sorteio então tinha seguimento.

E todos comemoravam.

Ocorre que os passageiros da classe premium, enciumados com a alegria dos vizinhos da classe executiva e originais invejosos pela sorte daqueles da classe econômica, passaram a exigir, então, os mesmos direitos.

Logo após a catapultagem do passageiro da classe econômica seguido pela catapultagem do passageiro da classe executiva, a aeromoça chefe-de-cabine da Air Cracóvia aparecia segurando uma urna cheia de papezinhos picotados.

O sorteio então tinha seguimento.

E todos comemoravam.

A companhia Air-Cracóvia foi à bancarrota. Não suportou a concorrência com recente inauguração da autoestrada que liga as cidades de Krimiev e Krushov,

e que anualmente abate cerca de 500 motoristas bêbados ou distraídos. Ou nem tão bêbados e nem tão distraídos. Enfim.

### **MANFRED & FRIDA: DIÁLOGO # 1**

**FRIDA:** Manfred? (*nada*) Ei, Manfred? (*nada*) Man-fred?!

**MANFRED:** Hum?

**FRIDA:** Parece que o leão acaba de fugir do circo...

**MANFRED:** Acaba de fugir do circo! Acaba de fugir, ou fugiu de fato?

**FRIDA:** Qual é a importância, Manfred? Fugiu ou acaba de fugir, nos dois casos o leão está solto.

**MANFRED:** O leão está solto! Mas aí temos uma terceira informação!

**FRIDA:** Manfred! Eu disse que o leão acaba de fugir do circo!

**MANFRED:** E eu sugeri se o leão já não havia fugido de fato. Uma conjectura apenas!

**FRIDA:** Mas o que importa! Se o leão fugiu ou acaba de fugir, não importa! O fato é que o leão está solto!

**MANFRED:** Coisas bastante distintas, Frida! Duas alternativas que em nada convergem para a conclusão: o leão está solto. Ainda que, presumivelmente ele esteja, de fato, solto.

**FRIDA:** É o que eu acabo de dizer, Manfred!

**MANFRED:** Negativo, Frida! Agora você disse, ou acaba de dizer, tanto faz, que o leão está solto, coisa que não necessariamente implica numa fuga do animal.

**FRIDA:** Talvez seja melhor fecharmos as janelas...

**MANFRED:** Fecharmos as janelas.

**FRIDA:** Sim, definitivamente seria melhor fecharmos as janelas!

**MANFRED:** É uma possibilidade uma vez que uma soltura deliberada do leão tanto poderia significar um ato de compaixão para com o animal ou até mesmo

um crime. Haja vista que os leões de cativeiro não necessariamente sabem viver por sua própria conta e risco.

**FRIDA:** Talvez seja interessante trancar as portas...

**MANFRED:** E ainda mais soltos por aí nessa selva de animais bípedes. Estariam fadados certamente ao descaso. Possivelmente relegados à miséria. Talvez seja interessante trancar as portas.

**FRIDA:** Sim, definitivamente trancar as portas é algo a se fazer...

**MANFRED:** Pobres leões...

**FRIDA:** Pobres leões...

**MANFRED:** Pobres leões...

**FRIDA:** Santo Deus, Manfred!

**MANFRED:** O que foi, Frida?

**FRIDA:** A tartaruga está solta no quintal!

**(Primeiro serviço de chá)**

**FRIDA:** Será que os leões incluem tartarugas em sua dieta? Eu estou ficando com medo, Manfred!

**MANFRED:** Com medo? Então não há porque incorrer em desespero antecipado porque ficando com, não significa estar com – o que seria evidentemente pior e irreversível. Além do mais, a tartaruga sempre esteve solta no quintal. Tartaruga? Que tartaruga?

**FRIDA:** Ela é esperta o suficiente para se enfiar dentro no casco e esperar o perigo passar...

**(Primeiro desfile da banda da cidade)**

**MANFRED:** Tartaruga? Que tartaruga?

**FRIDA:** Ela é esperta o suficiente para se enfiar dentro no casco e esperar o perigo passar...

**MANFRED:** Mas isso é evidente! Haja vista que uma tartaruga só é tartaruga porque carrega consigo um casco, caso contrário não seria uma tartaruga.

**FRIDA:** Parece que agora mesmo eu ouvi alguma coisa.

**MANFRED:** Ouviu de fato ou só parece que ouviu?

**FRIDA:** Viu só? Um pequeno e quase indistinto cafungar...

**MANFRED:** De fato, Frida! Parece que algo está escondido do lado de fora, e parece que esse algo, talvez um leão, está, possivelmente, nos observando aqui dentro! Santo Deus, Frida!

**FRIDA:** O que foi, Manfred?

**MANFRED:** A tartaruga está solta no quintal!

**FRIDA:** Ouviu isso?

**MANFRED:** Um pequeno e quase indistinto cafungar...

**FRIDA:** Como se o focinho de um animal estivesse investigando a fresta da soleira da porta.

**MANFRED:** Será que os leões incluem tartarugas em sua dieta?

**FRIDA:** Eu estou ficando com medo.

**MANFRED:** Silêncio agora. Frida?

**FRIDA:** Sim?

**MANFRED:** De onde exatamente o leão fugiu ou acaba de fugir, Frida?

**FRIDA:** Do circo.

**MANFRED:** Exato. Pequenos antros de exploração da vida selvagem é o que eu acho desses locais encapotados por lonas coloridas. O que obviamente justifica uma possível fuga do animal, haja vista que é da natureza dos leões, animais dotados de quatro patas velozes, fugir de uma vez e para bem longe do local de onde mantinham cativo forçado, ou seja, do circo, galopando por instinto ancestral de volta para seu habitat natural...

**(O disjuntor geral é desligado – as figuras desmancham. Luz volta. Figuras se recompõem.)**

**FRIDA:** Andei pensando ultimamente, Manfred, e eu cheguei a seguinte conclusão:

**MANFRED:** De onde exatamente vem os leões, Frida?

**FRIDA:** Da África.

**MANFRED:** Exato. Desertos vastos e abarrotados de quadrúpedes assassinos a exemplo dos leões é isso o que são os desertos africanos. Qual conclusão?

**FRIDA:** A vizinhança anda muito perigosa. Lembra-se do mês passado quando pedaços de asteroides caíram sobre o teto dos BougMarten?

**MANFRED:** Foi material de capa do jornal do dia seguinte, Frida.

**FRIDA:** Sem contar a epidemia do vírus tailandês que dizimou os frangos da Sra. Abigail!

**MANFRED:** Nós nos alimentávamos daqueles frangos, Frida! Quantas não foram as noites em que passávamos nós dois chupando asinhas de galinha defronte à lareira crepitante?

**MANFRED:** O caderno de meteorologia prevê um verão chuvoso para essa região, Frida!

**FRIDA:** A enchente do ano anterior só não levou tudo o que tínhamos porque secou milagrosamente antes de chegar até nós. Temos que sair daqui! Vender tudo e sair daqui, Manfred!

**MANFRED:** Não é por outra razão que eu leio os jornais diariamente, Frida, para avaliar as promoções dos classificados de imóveis.

**FRIDA:** Você lê os obituários, Manfred, é só o que você lê.

**MANFRED:** A propósito, Frida, você se lembra do Sr. Hidalgo?

**FRIDA:** O salsicheiro Hidalgo?

**MANFRED:** Exatamente.

**FRIDA:** O que tem ele?

**MANFRED:** Tinha, não tem mais. Encontraram-no morto. Ou melhor, encontraram a sua cabeça, morta.

**FRIDA:** E quanto ao corpo?

**MANFRED:** Provavelmente morto também, mas completamente desaparecido.

**FRIDA:** Que mundo é esse! Ei, Manfred! Parece que agora mesmo eu ouvi alguma coisa... Como se o focinho de um animal estivesse investigando a fresta da soleira da porta.

**(Segundo serviço de chá)**

**MANFRED:**

Frida, andei pensando ultimamente, e eu cheguei a seguinte conclusão: Não há nenhum circo por aqui. Nunca houve um circo por aqui. E não havendo um circo, a não ser que eu esteja completamente equivocado, as chances de haver um leão que possa vir a fugir do circo são muito pequenas. Nulas até.

**(Primeira subida do termostato – faz calor)**

**MANFRED:** Frida? Ei Frida? Frida? Faz um calor insuportável. E só há uma sorveteria na cidade. E só há três sabores de sorvete oferecidos na única sorveteria da cidade: pistache, macadâmia e passas ao rum.

**FRIDA:** Ele disse que vai me ligar. Que eu esperasse aqui, exatamente aqui, que o telefone em algum momento vai tocar. Depois que a banda da cidade passasse era para eu não mais sair daqui. Porque em algum momento o telefone vai tocar e...

*(O telefone toca)*

#### A NARRATIVA DA VELHA

A nossa famosa orquestra sinfônica do Estado da Bratislava é conduzida pelas mãos do não menos famoso maestro ucraniano Svetlan Constantinovitch.

Pois durante a execução do quarto movimento da famosíssima sinfonia nº5 de Piotr Ilitch Tchaikovsky uma velha levantou da cadeira D2 localizada na plateia central acometida por uma vontade incontrolável de ir ao banheiro aliviar-se. Mas a velha só conseguia se movimentar com o auxílio de seu andador - uma peça de metal que fazia um barulho terrível toda vez em que era apoiada no chão.

A velha então escolheu o tempo forte do compasso do quarto movimento da famosa sinfonia de Tchaikovsky e lá foi ela - andando e ao mesmo tempo marcando o tempo da música.

Pois na semana seguinte a orquestra voltou a tocar.

E incrivelmente a mesma velha estava lá na cadeira D2 localizada na plateia central.

E já no quarto movimento da famosíssima sinfonia nº1 de Gustav Mahler a velha levantou acometida por uma vontade incontrolável de ir ao banheiro aliviar-se.

E lá foi ela.

Era uma velha estupenda.

E como tudo o que é estupendo e velho morre um dia

A velha também morreu.

Mas já nessa altura outras velhas haviam sido preparadas para substituir a velha original e dar continuidade à tradição hoje bastante aceita de se ter uma

velha na cadeira D2 localizada na plateia central marcando o ritmo das orquestras sinfônicas.

O maestro ucraniano Svetlan Constantinovitch não é mais o condutor da nossa famosa orquestra sinfônica do Estado da Bratislava.

Cumprimento na cadeia municipal.

Foi preso em flagrante.

Ao tentar esganar uma velha na rua.

A propósito.

O leão acaba de fugir do circo.

**(Transição 1 - dança)**

**\*\*\* O CINEMA \*\*\***

**(O disjuntor geral é desligado – as figuras desmancham. Luz volta. Figuras se recompõem.)**

**MANFRED & FRIDA: DIÁLOGO # 2**

**(O primeiro espasmo do filho – o braço é decepado. Morre.)**

**FRIDA:** Manfred? *(nada)* Ei, Manfred? *(nada)* Man-fred?!

**MANFRED:** Hum?

**FRIDA:** O seu filho acaba de chegar, Manfred.

**MANFRED:** Acaba de chegar, ou chegou de fato?

**FRIDA:** E parece que ele não está nada bem!

**MANFRED:** Parece que não está bem, ou não está bem de fato?

**FRIDA:** O que há com você, rapaz? De fato ele não está nada bem, santo Deus como ele não está nada bem! Há cheiro de sangue e carne por toda parte.

**MANFRED:** De fato, há cheiro de sangue e carne por toda parte.

**(O filho ressuscita. O segundo espasmo do filho – o braço é decepado. Morre.)**

**FRIDA:** Mas o que é isso? Parece que ele carrega alguma coisa...

**MANFRED:** O que ele carrega, Frida?

**FRIDA:** Com uma expressão de dor e de desespero ele de fato carrega alguma coisa! Sim, é alguma coisa!

**MANFRED:** Alguma coisa o quê, Frida? Seja mais precisa, santo Deus!

**FRIDA:** Eu estou ficando com medo, Manfred!

**MANFRED:** Então não há porque incorrer em desespero antecipado porque ficando com não significa estar com, o que seria pior e irreversível. Mas o que será que ele carrega, Frida? Vá descobrir! Eu estou me matando de curiosidade!

**FRIDA:** É o que eu farei agora, Manfred... Oh! É o seu braço que ele carrega, Manfred!

**MANFRED:** O meu braço?!?

**FRIDA:** Não o SEU braço, digo, não O braço de Manfred, mas o braço DELE, o braço esquerdo do filho de Manfred que está, santo Deus, descolado do corpo! Manfred! O seu filho perdeu um braço!

**MANFRED:** De novo? Aquela Maldita fera! Foi ela, não foi? Quantas vezes eu disse que esse emprego não era um emprego digno para o seu filho, Frida?

**FRIDA:** Ouça o que diz o seu pai, filho!

**MANFRED:** Quantas vezes, hã?

**FRIDA:** Quantas vezes, filho?

**MANFRED:** Hã?

**FRIDA:** Hã?

**MANFRED:** Q-u-a-n-t-a-s v-e-z-e-s!!!

**MANFRED e FRIDA:** Hã?!?!

**(O filho ressuscita. O terceiro espasmo do filho – o braço é decepado. Morre.)**

**MANFRED:** Agora olhe para o estado do seu filho, Frida!

**FRIDA:** Olhe para o seu pai quando ele fala com você, filho!

**MANFRED:** Tratador de feras circenses! Essas bestas não foram feitas para serem expostas como atrações espetaculares nessas arenas atulhadas de curiosos, Frida!

**FRIDA:** Não foram, filho!

**MANFRED:** Pequenos antros de exploração da vida selvagem, é o que eu acho desses locais encapotados por lonas coloridas. Não foram!

**FRIDA:** Não foram! Ei, Manfred?

**MANFRED E FRIDA:** Não foram!

**FRIDA:** Manfred?

**MANFRED:** Agora olhe para o estado do seu filho! Foi o braço hoje – qual deles? O esquerdo ou direito?

**FRIDA:** Esquerdo, Manfred!

**MANFRED:** Esquerdo, pois bem, eliminando um ainda há o outro para contar a história, mas e se fosse a cabeça, hein Frida?

**FRIDA:** Já pensou nisso, filho?! Parece que agora mesmo eu ouvi alguma coisa...

**(Segundo desfile da banda da cidade)**

**MANFRED:** Porque a cabeça é uma só, não há a possibilidade de perder a cabeça da esquerda e ainda assim contar com a cabeça da direita para continuar a história. Ouviu o que, Frida?

**FRIDA:** Mas isso é mais do que óbvio, não lhe parece filho?! Anda! Responda ao seu pai! A propósito você se lembra do senhor Hidalgo?

**MANFRED:** O salsicheiro Hidalgo?

**FRIDA:** Exatamente!

**MANFRED:** O que tem ele?

**FRIDA:** Tinha não tem mais. Encontram-no morto, ou melhor, encontraram a sua cabeça, e morta.

**MANFRED:** E quanto ao corpo?

**FRIDA:** Provavelmente morto também mas completamente desaparecido?

**MANFRED:** Que mundo é esse?

**(Pequeno entreato paraguaio – LA CUCARACHA)**

**MANFRED:** Porque é com o que está aqui dentro da cabeça que pensamos, Frida!

**FRIDA:** Aqui dentro, ó filho! Aqui ó! Aqui ó!

**MANFRED:** E dessa substância gelatinosa que está aqui dentro ó deveríamos fazer melhor uso!

**FRIDA:** Silêncio agora, filho!

**MANFRED:** Um pequeno e quase indistinto cafungar...

**FRIDA:** Como se o focinho de um animal estivesse investigando a fresta da soleira da porta.

**MANFRED:** Santo Deus! A tartaruga...

**FRIDA:** Entendeu, filho? É preciso que você entenda, filho, que tudo o que o seu pai diz ele diz para o seu bem. Entendeu, filho? Diga alguma coisa, filho!

**MANFRED:** Ela é esperta o suficiente para se enfiar dentro no casco e esperar o perigo passar...

**(Um trovão)**

**MANFRED:** O caderno de meteorologia prevê um verão chuvoso para essa região Frida.

**FRIDA:** Temos que nos mudar daqui.

**MANFRED:** Não é por outra razão que leio os jornais diariamente Frida, para avaliar as promoções dos classificados de imóveis.

**FRIDA:** Você lê os obituários Manfred. É só o que você lê.

**FRIDA:** Vou fechar as janelas. Definitivamente esse lugar está violento, violentíssimo.

Há tempos deixou de ser um lugar bom para se viver. Nada tranquilo esse lugar. Temos que ir embora daqui. Definitivamente é isso que devemos fazer. Ir embora. O quanto antes. Zarpar. Escafeder. Sumir. Botar tudo à venda. Afixar

uma faixa enorme na frente de casa anunciando: 'Família Vende Tudo'. Santo Deus! A tartaruga. Ela é esperta o suficiente para se enfiar dentro do casco.

**(Segunda subida do termostato – faz calor)**

**MANFRED:** Frida? Frida? Frida? Faz um calor insuportável hoje. E as abelhas estão à beira da extinção completa. E há somente três espécies de abelhas remanescentes: a abelha Mandaçaia, a abelha Mombucão, e a abelha Boca de Sapo.

**FRIDA:** Ele disse que vai me ligar. Que eu esperasse aqui, exatamente aqui, que o telefone em algum momento vai tocar. Depois que a banda da cidade passasse era para eu não mais sair daqui. Porque em algum momento o telefone vai tocar e...

*(o telefone toca)*

**A NARRATIVA DA FAMÍLIA CORREIA:**

A residência da família Correia que fica na rua dos Ipês nº15 amanheceu com uma enorme placa grudada no portão:

**- FAMÍLIA VENDE TUDO**

Quando o relógio bateu meio dia, o Sr. e a Sra. Correia foram ambos comprados por um casal de turistas australianos que passava no local e não pôde resistir a promoção: compre um, leve dois.

O avô Correia que já estava meio lelé da cuca foi arrematado pelo dono do circo e transformado em atração logo após o número dos poodles dançantes. Ele agora cospe fogo. E está apaixonado pela Conceição, a mulher barbada. O pequerrucho William Correia acabou sendo pivô de uma disputa que colocou de um lado uma viúva gorda e o dono do instituto de soros antiofídicos, o doutor Bougmarten.

A viúva gorda queria o pequerrucho William Correia por motivos sentimentais, para suprir a ausência do seu papagaio de estimação que foi comido pelo Silvester o gato caolho da vizinha, enquanto o doutor Bougmarten tinha intenções mais nobres: há tempos ele vinha procurando uma cobaia humana e jovem para testar antídotos contra a picada de uma nova espécie de cobra encontrada na ilha de Madagascar. Quem dá mais? Quem dá mais? Quem dá mais?

Venceu a dona Leocádia, a viúva gorda do papagaio morto comido pelo Silvester o gato caolho da vizinha.

A família Correia também tem um cachorro, o perdigueiro Roy Correia, que ainda não encontrou nenhum comprador.

Quem passar agora na rua dos Ipês nº 15 vai encontrar ele, o perdigueiro Roy Correia, único remanescente da família Correia, fumando o seu cachimbo e sentado numa poltrona dentro da biblioteca.

A propósito, o avião que levava o casal Correia para a Austrália sumiu. Escafedeu pelos ares. Ninguém nunca mais soube dele. E muito menos que fim levou o casal Correia.

#### A NARRATIVA DA BOMBA:

Quando o sol ainda não havia riscado o horizonte daquele 6 de agosto do ano de 1945, o coronel Paul Tibbets Junior decolou da ilha de Tinian com seu bombardeiro B-29 batizado com o nome de Enola Gay em homenagem a sua mãe. Seis horas e meia mais tarde, exatamente às oito horas e quinze minutos da manhã daquele 6 de agosto do ano de 1945, o artefato bélico carinhosamente apelidado de Little Boy foi lançado sob a cidade de Hiroshima e a 543 metros do ponto de mira – um posto de comando do exército imperial japonês. A bomba explodiu. Um único botão acionado pelo dedo indicador da mão esquerda do coronel Paul Tibbets Junior no painel de seu bombardeiro B-29 batizado com o nome de Enola Gay em homenagem a sua mãe, fez com que o artefato bélico carinhosamente apelidado de Little Boy fosse lançado sob a cidade de Hiroshima e explodisse a exatos 543 metros do ponto de mira – um posto de comando do exército imperial japonês. A detonação nuclear causou dezenas de milhares de mortes e transformou boa parte de Hiroshima – então com 250 mil habitantes – em um deserto de ruínas. Pouco ou quase nada do cheiro de morte pôde ser sentido lá de cima, pelas narinas do coronel Paul Tibbets Junior, que a essa altura já conduzi seu bombardeiro B-29 batizado com o nome de Enola Gay em homenagem a sua mãe, de volta à Ilha de Tinian, onde mais cedo, naquela madrugada daquele 6 de agosto do ano de 1945 havia decolado em direção à cidade de Hiroshima. Na verdade, era tudo muito bonito lá de cima. Um cogumelo gigantesco e iluminado que avançava sobre si mesmo feito piruetas de um dançarino de balé projetado na tela do cinema. Nesse exato instante, com o dedo indicador da sua mão direita, o coronel Paul Tibbets Junior acionava um outro botão localizado no painel de seu bombardeiro B-29, batizado com o nome de Enola Gay em homenagem a sua mãe.

#### (Transição 2 - dança)

#### MANFRED & FRIDA: DIÁLOGO # 3

**FRIDA:** Manfred? (*nada*) Ei, Manfred? (*nada*) Man-fred?!

**MANFRED:** Hum?

**FRIDA:** Vamos ao cinema!

**MANFRED:** Ao cinema?

**FRIDA:** Sim, Manfred! E se nós fôssemos ao cinema?

**MANFRED:** Você diz, sair de casa e irmos os dois ao cinema? Eu e você?

**FRIDA:** Por que não? Faz tanto tempo que nós dois não vamos ao cinema!

**MANFRED:** Você diz, ter o trabalho de trocar de roupa, escolher o filme dentre tantos filmes que há para serem escolhidos na sessão de cinema do jornal, apanhar as chaves do carro e botá-las na ignição do carro, ligar o carro, e aí sim, nós dois, Manfred e Frida, partir para o cinema qual seja ele o cinema que for, para lá dentro do cinema, sentarmo-nos naquelas poltronas de couro cor de vinho, esperar que a luz se apague e junto com ela o burburinho insuportável do enxame de gente que costuma empoleirar-se nessas casas de projeção fílmica, para, aí então, calar finalmente o bico, e assistir a um filme, ou melhor, ao filme que nós dois, em comum acordo, escolhemos, ou iríamos escolher agora, nesse exato instante posterior a sua excelente ideia de nós dois, Manfred e Frida, irmos ao cinema, é isso?

**FRIDA:** Sim, Manfred! E se nós fôssemos ao cinema?

**MANFRED:** Ao cinema?

**FRIDA:** Sim, Manfred! E se nós fôssemos ao cinema?

**MANFRED:** Por que não? Faz tanto tempo que nós dois não vamos ao cinema...

**FRIDA:** Nós poderíamos trocar de roupa agora mesmo, o que acha, Manfred?

**MANFRED:** Trocar de roupa?

**FRIDA:** Sim, Manfred! Que tal se trocássemos de roupa agora mesmo?

**MANFRED:** Por que não? Faz tanto tempo que não trocamos de roupa agora mesmo!

**FRIDA:** Poderíamos depois, ou antes de tudo, quem sabe, escolher o filme na sessão de cinema do jornal.

**MANFRED:** Esta é uma boa ideia, Frida...

**FRIDA:** E aí depois trocamos de roupa...

**MANFRED:** E quem sabe escolher um filme na sessão de cinema do jornal...

**FRIDA:** Apanhar as chaves do carro e botá-las na ignição do carro, ligar o carro...

**MANFRED:** E aí sim, nós dois, Manfred e Frida, partirmos para o cinema!

**FRIDA:** E lá dentro do cinema, sentarmo-nos naquelas poltronas de couro cor de vinho...

**MANFRED:** E esperar que a luz se apague...

**FRIDA:** E junto com ela o burburinho insuportável do enxame de gente que costuma empoleirar-se nessas casas de projeção filmica...

**MANFRED:** Para, aí então, calar finalmente o bico, e assistir a um filme!

**FRIDA:** Ou melhor, ao filme que nós dois, em comum acordo, escolhemos.

**MANFRED:** Ou iríamos escolher agora...

**FRIDA:** Nesse exato instante posterior a sua excelente ideia...

**MANFRED:** De nós dois...

**FRIDA:** Manfred e Frida...

**MANFRED:** Irmos ao cinema.

**FRIDA:** É  
isso?

**MANFRED:** Frida?

**FRIDA:** Sim?

**MANFRED:** Parece que agora mesmo eu ouvi alguma coisa, um pequeno e quase indistinto cafungar... Como se o focinho de um animal estivesse investigando a fresta da soleira da porta.

**\*\*\* A entrada da Velha \*\*\***

**(Terceiro desfile da banda da cidade)**

### **A narrativa dos decapitados:**

No país dos decapitados ganhava fama quem perdesse a cabeça por livre e espontânea vontade.

Aquele que quisesse virar símbolo nacional e aparecer em todas as manchetes dos jornais só precisava se dirigir a uma loja de ferramentas e lá comprar uma guilhotina portátil.

Depois de armada a guilhotina em casa – ela já vinha com um manual de instruções –, bastava colocar a cabeça no buraco reservado para as cabeças e por uma cordinha de náilon com uma bolotinha de acrílico na ponta o candidato ao reconhecimento público acionava ele mesmo o mecanismo que fazia a lâmina afiada despencar.

E pronto.

A cabeça rolava para uma cesta de vime trançada com palha seca, um lindo objeto que saía de graça com a compra da guilhotina.

Mas, para evitar fraudes no processo, o governo do país dos decapitados resolveu exigir que todos os aspirantes à decapitação gravassem em vídeo a cena da própria cabeça sendo guilhotinada.

E uma junta de especialistas nomeada pelo governo do país dos decapitados ficaria responsável por legitimar a decapitação como uma decapitação válida ou não uma decapitação não-válida.

Mas aí aconteceu um problema.

Como não havia quem desligasse a câmera depois da decapitação, o material gravado continha um único instante de clímax seguido de uma eternidade de vazio sem drama algum, no máximo um espichar de sangue monótono até que o corpo do decapitado virasse algo parecido com uma boia de piscina furada.

Foi aí, então, que resolveram o problema formando duplas: o aspirante à guilhotinação e o auxiliar de guilhotinagem. Enquanto um se guilhotinava o outro gravava e editava o vídeo.

Mas aí aconteceu um problema.

O auxiliar de guilhotinagem inevitavelmente encantava-se com o sucesso do guilhotinado e também ele acabava desejando guilhotinar-se, resolvendo esse problema ao chamar um terceiro elemento que pudesse, ele também, auxiliar na decapitação e captura do vídeo do segundo, e original auxiliar de guilhotinagem na decapitação do primeiro.

Mas aí aconteceu um problema.

O terceiro auxiliar de guilhotinagem encantava-se com tudo e por isso era necessário chamar um quarto elemento para que ele também, o terceiro, pudesse guilhotinar-se e se tornar famoso. E um quinto, um sexto, e assim por diante e etc.

O país dos guilhotinados guarda hoje em seu acervo de imagens uma videoteca gigantesca de decapitações.

E hoje já não é mais possível separar quem merece ser famoso por consequência de uma decapitação legítima de quem não merece a manchete dos jornais.

A junta de especialistas em decapitações do país dos decapitados já não existe mais. Também foi toda ela decapitada.

O governo já não existe mais.

Ele também perdeu a cabeça.

A propósito, são 400 mil horas, trinta e sete minutos e quarenta segundos o total da soma das decapitações, caso alguém resolvesse colocar tudo em ordem e transforar em filme.

### **MANFRED & FRIDA: DIÁLOGO # 3 – REPETIÇÃO COM INVERSÃO DAS FALAS**

**MANFRED:** Frida? (*nada*) Ei, Frida? (*nada*) Fri-da?!

**FRIDA:** Hum?

**MANFRED:** Vamos ao cinema!

**FRIDA:** Ao cinema?

**MANFRED:** Sim, Frida! E se nós fôssemos ao cinema?

**FRIDA:** Você diz, sair de casa e irmos os dois ao cinema? Eu e você?

**MANFRED:** Por que não? Faz tanto tempo que nós dois não vamos ao cinema!

**FRIDA:** Você diz, ter o trabalho de trocar de roupa, escolher o filme dentre tantos filmes que há para serem escolhidos na sessão de cinema do jornal, apanhar as chaves do carro e botá-las na ignição do carro, ligar o carro, e aí sim, nós dois, Manfred e Frida, partir para o cinema qual seja ele o cinema que for, para lá dentro do cinema, sentarmo-nos naquelas poltronas de couro cor de vinho, esperar que a luz se apague e junto com ela o burburinho insuportável do enxame de gente que costuma empoleirar-se nessas casas de projeção filmica, para, aí então, calar finalmente o bico, e assistir a um filme, ou melhor, ao filme que nós dois, em comum acordo, escolhermos, ou iríamos escolher agora, nesse exato instante posterior a sua excelente ideia de nós dois, Manfred e Frida, irmos ao cinema, é isso?

**MANFRED:** Sim, Frida! E se nós fôssemos ao cinema?

**FRIDA:** Ao cinema?

**MANFRED:** Sim, Frida! E se nós fôssemos ao cinema?

**FRIDA:** Por que não? Faz tanto tempo que nós dois não vamos ao cinema...

**MANFRED:** Nós poderíamos trocar de roupa agora mesmo, o que acha, Frida?

**FRIDA:** Trocar de roupa?

**MANFRED:** Sim, Frida! Que tal se trocássemos de roupa agora mesmo?

**FRIDA:** Por que não? Faz tanto tempo que não trocamos de roupa agora mesmo!

**MANFRED:** Poderíamos depois, ou antes de tudo, quem sabe, escolher o filme na sessão de cinema do jornal.

**FRIDA:** Esta é uma boa ideia, Manfred...

**MANFRED:** E aí depois trocamos de roupa...

**FRIDA:** E quem sabe escolher um filme na sessão de cinema do jornal...

**MANFRED:** Apanhar as chaves do carro e botá-las na ignição do carro, ligar o carro...

**FRIDA:** E aí sim, nós dois, Manfred e Frida, partirmos para o cinema!

**MANFRED:** E lá dentro do cinema, sentarmo-nos naquelas poltronas de couro cor de vinho...

**FRIDA:** E esperar que a luz se apague...

**MANFRED:** E junto com ela o burburinho insuportável do enxame de gente que costuma empoleirar-se nessas casas de projeção fílmica...

**FRIDA:** Para, aí então, calar finalmente o bico, e assistir a um filme!

**MANFRED:** Ou melhor, ao filme que nós dois, em comum acordo, escolhemos.

**FRIDA:** Ou iríamos escolher agora...

**MANFRED:** Nesse exato instante posterior a sua excelente ideia...

**FRIDA:** De nós dois...

**MANFRED:** Manfred e Frida...

**FRIDA:** Irmos ao cinema.

**MANFRED**  
:É isso?

**FRIDA:** Manfred?

**MANFRED:** Sim?

**FRIDA:** Parece que agora mesmo eu ouvi alguma coisa, um pequeno e quase indistinto cafungar... Como se o focinho de um animal estivesse investigando a fresta da soleira da porta.

**(Segundo entreato paraguaio – BEÇA-ME MUCHO)**

**(Transição 3 – dança)**

**(Terceira subida do termostato – faz calor)**

**(O disjuntor geral é desligado – as figuras desmancham)**

**MANFRED:** Faz um calor insuportável... E o telefone ainda não tocou nem uma única vez. Ele disse que vai me ligar. Que eu esperasse aqui, exatamente aqui, que ao meio dia em ponto, quando o calor estivesse insuportavelmente quente, o telefone vai tocar e....

*(o telefone toca)*

## **EPÍLOGO**

### **ALGUÉM:**

Está nevando? Nunca antes nevou por aqui... Na verdade, faz sete dias – uma semana inteira -, que neva sem parar. As calçadas que até pouco tempo ferviam banhadas pelo sol, agora estão invisíveis, debaixo de uma camada grossa de neve feito doce de suspiro fofinho.... E isso em toda parte, em cada esquina. Dizem até que se continuar assim, a cidade inteira pode desaparecer. Imagina? Um fim branco. Todos soterrados pela neve... Primeiro veio um vento gelado, depois uma chuva bem fina, e então, quando todo mundo já estranhava esse frio fora de propósito, o primeiro floco de neve, sem pedir licença, caiu... Tão perfeito em sua forma. Parece obra de algum arquiteto – ramificações pequeniníssimas feito galhos minúsculos e simétricos. E vieram os outros na sequência, e não pararam mais... Foi no quarto dia de neve que as pessoas começaram a sair de suas casas. Caminhavam com dificuldade até um ponto qualquer onde podiam simplesmente parar, apertar os olhos, e olhar para o céu.... De repente tudo e todos ficaram silenciosos.... A cidade toda foi engolida numa pausa.... As reclamações foram desaparecendo.... Não se ouviam mais interjeições de revolta.... O desejo de falar foi virando um soluço inaudível.... Ninguém mais falava.... Ninguém mais está falando agora.... Ninguém. Ninguém. Ninguém. Só se olha para o céu branco que aos poucos vai despejando sua camada igualmente silenciosa e branca, sobre todos nós...

**NEVA**

**(transição final)**

*F.I.M.*







Governo do Estado de São Paulo  
 Secretaria da Cultura e Cia. do Bife  
 apresentam

PEQUENA LADAINHA  
 ANTI-DRAMÁTICA  
 PARA O EPISÓDIO  
 DA FUGA DO LEÃO DO CIRCO  
 E OUTROS BOLOS  
 POUCO OU QUASE NADA  
 INTERESSANTES



de 24 de junho a 17 de julho

Sextas e Sábados às 21h \_ Domingos às 18h

CLUB NOIR

Rua Augusta, 331 \_ Consolação

Ingressos: R\$ 20 (inteira) \_ R\$ 10 (meia)

reservas\_ ladainhas2015@gmail.com

Cia do Bife apresenta:

**2. Pequena Ladainha Anti-Dramática para a reunião de emergência dos catedráticos do Instituto Feitosa Bulhões, a excelência do ensino em mais de cinco décadas de funcionamento.**

O professor Adalberto acaba de ser acusado perante a secretaria de educação por conduta antiprofissional no trato com a aluna Ludmilla Stefano. A diretora da instituição Feitosa Bulhões convocou para logo mais uma reunião em caráter de urgência. Estarão presentes o professor Adalberto, a auxiliar para assuntos pedagógicos, Srta. Eneida, a secretária adjunta da direção, Srta. Soraia, além da própria diretora geral, Srta. Neusa.

*Uma mesa de tampo retangular. Cadeiras dispostas ao redor. Há um enorme surdo, desses instrumentos de orquestra, ou mesmo bumbo de fanfarra, localizado atrás da cadeira onde se sentará o professor Adalberto Prachedes. As três mulheres estão sentadas uma ao lado da outra e frontalmente à plateia de modo a sublinhar a ideia de uma junta avaliadora. O professor Prachedes está na extremidade da mesa, de perfil à plateia. Quando a cortina se abre a cena já está pronta. Ninguém entra ou sai. Ninguém se levanta das cadeiras ou troca de posição. Tudo deve passar a impressão de que está como está há tempos, de que o tempo ele próprio foi coagulado nessa espécie de rigidez espacial. A luz é geral, chapada, sem qualquer recurso poético que não seja um banho intenso de luminosidade. Os figurinos são de uma moda há muito esquecida. Importante frisar que há toda uma dramaturgia silenciosa de ações e gestos, manuseio de objetos cênicos, pausas e acelerações, que deve necessariamente ser descoberta no exercício da elaboração da cena. As palavras que seguem são propositalmente cruas e sintéticas, indicativas de ritmos e melodias que as impulsionam, brecam, aceleram e desfalecem em possíveis engasgos e verborragias. Nada, absolutamente nada, é natural, mas é como se fosse. A artificialidade é a alma que conduz à vida essencial das figuras que habitam essa clausura de poesia repetitiva.*

**SAMBA**

**PAUSA LONGUÍSSIMA**

*Dona Neusa tamborila os DEDOS na mesa.*

**NEUSA** – Temos um problema

*(Pausa)*

**ADALBERTO** – Um problema?

*(Pausa)*

**SORAIA** – Um problema

*(Pausa)*

**ENEIDA** – É

*(PAUSA)*

**NEUSA** – Uma carta da prefeitura acaba de chegar

*(PAUSA)*

**SORAIA** – Uma carta da secretaria de educação do município

*(PAUSA)*

**ADALBERTO** – Uma carta?

*(PAUSA)*

**ENEIDA** – Pois é

*(PAUSA)*

**NEUSA** – Endereçada ao senhor, professor Adalberto

*(PAUSA)*

**ADALBERTO** – A mim?

*(PAUSA)*

**SORAIA** – Exatamente

*(PAUSA)*

**ENEIDA** – Ao senhor professor Adalberto Prachedes

*(PAUSA)*

**NEUSA:** D. Soraia

**SORAIA** – *(lendo)* Em resposta ao protocolo assinado pela denunciante na data do dia tal, e em cumprimento aos trâmites devidos, a secretaria de

educação do município toma por decisão de seus membros titulares advertir a Instituição Feitosa Bulhões em razão da conduta inadequada do senhor Adalberto Prachedes para com a aluna Ludmilla Stefanno no exercício pleno de sua atividade em sala de aula como professor

**ADALBERTO** – Uma acusação

**NEUSA** – Exatamente

**ENEIDA** – Protocolada pela aluna Ludmilla Stefanno

**ADALBERTO** – A aluna loira

**SORAIA** – De olhos esbugalhados

**NEUSA** – Magra como uma vara de marmelo

**ENEIDA** – Do terceiro termo C

**ADALBERTO** – Ludmilla Stefanno

**SORAIA** – Ludmilla Stefanno

**NEUSA** – A aluna loira de olhos esbugalhados magra como uma vara de marmelo do terceiro termo C

**ENEIDA** – Ela também sibila os ‘esses’... Não sempre, mas às vezes, sibila

**NEUSA** – Isso parece uma piada, professor Adalberto?

**SORAIA** – Um chiste

**ENEIDA** – Um trote da prefeitura

**ADALBERTO** – Ora vamos, isso não pode ser sério

**NEUSA** – Uma galhofada

**SORAIA** – Uma bambochata

**ENEIDA** – Uma trolagem

**ADALBERTO** – Uma bambochata?

**NEUSA** – Uma bambochata

**SORAIA** – Uma bambochata

**ENEIDA** – Bambochata: festa marcada por excessos. Orgia. Pândega. Patuscada. Uma bambochata.

**ADALBERTO**: Uma bambochata

**NEUSA** - Esta é a reunião de emergência dos catedráticos do Instituto Feitosa Bulhões, a excelência do ensino em mais de cinco décadas de funcionamento. Obrigada pela presença de todos.

**SORAIA** – Obrigada

**ENEIDA** – Na reunião de hoje estão presentes a diretora do Instituto Feitosa Bulhões, a doutora Neusa, a secretária adjunta da direção, doutora Soraia, o professor senhor Adalberto Prachedes, além da auxiliar para assuntos administrativos, dona Eneida. Obrigada pela presença senhor professor Adalberto Prachedes.

**ADALBERTO** – O prazer é todo meu

**NEUSA** – É nosso

**SORAIA** – Nós gostamos do senhor, professor Adalberto

**ENEIDA** - Muito

**ADALBERTO** - Obrigado

**SORAIA** – E se nós tomássemos um café?

**NEUSA** – Um café, dona Eneida

*(BURBURINHO LONGO)*

**ADALBERTO** – O meu com açúcar, por favor

**ENEIDA** – Nós não temos açúcar

**NEUSA** – Incomoda-se de tomar seu café sem açúcar?

**ADALBERTO** – Eu preferia com açúcar

**SORAIA** – Nós não temos açúcar

**ENEIDA** – Vai querer o seu café ou não vai querer o seu café?

*(PAUSA LONGA)*

**NEUSA** – Senhor Prachedes, o senhor está ciente de que há duas semanas uma comissão da secretaria de educação do município esteve aqui visitando as dependências do Instituto Feitosa Bulhões?

**SORAIA** – Uma comissão de membros avaliadores da secretaria de educação do município

**ADALBERTO** – Uma comissão?

**ENEIDA** – Uma comissão que empreendeu uma avaliação completa do Instituto Feitosa Bulhões

**NEUSA** – Das dependências físicas da Instituição

**SORAIA** – Quantidade e espaço das salas

**ENEIDA** – tamanho da largura dos corredores para o caso de uma fuga inesperada porém necessária

**ADALBERTO** – Uma fuga inesperada porém necessária?

**NEUSA** – Incêndios, inundações, queda brusca de energia ou até mesmo um abalo sísmico

**SORAIA** – Os equipamentos também foram todos fiscalizados, professor Adalberto

**ENEIDA** – Das mangueiras de água aos ralos das pias dos banheiros

**ADALBERTO** – E o resultado?

**NEUSA** – Positivo

**SORAIA** – Fomos muito bem avaliados, professor Adalberto

**ENEIDA** – Conquistamos o grau máximo

**ADALBERTO** – Fico feliz em saber

**NEUSA** – 5 estrelas no guia de educação do município

**SORAIA** – Nossos concorrentes tem apenas 4

**ENEIDA** – Um verdadeiro orgulho para todos nós

**ADALBERTO** – Para nós todos

**NEUSA** – Senhor Adalberto, o senhor está ciente de que houve também uma rigorosa avaliação do corpo docente da Instituição Feitosa Bulhões?

**SORAIA** – Uma análise detalhada dos currículos de cada professor do Instituto Feitosa Bulhões?

**ENEIDA** - Incluindo atividades extra-classe como participação em congressos, publicação de artigos, presença em eventos sociais, festas populares, comemoração de fim de ano, depoimentos aleatórios, enfim, assuntos de relevância acadêmica ou não

**ADALBERTO** – Ou não?

**ENEIDA** – *(lendo)* ‘Cresciam as maçãs e peras / Pairava a névoa sobre o rio / E surgia na margem, Katiusha / Na alta encosta da margem ela surgia cantando uma canção’... O senhor escreveu isso, senhor Prachedes?

**SORAIA** – É um belo verso

**NEUSA** – Com melodia, suponho

**ADALBERTO** – Com melodia, exatamente

**SORAIA** – Senhor Prachedes, nossos professores são o nosso maior e mais precioso patrimônio

**ENEIDA** – Uma excelência de mais de cinco décadas de funcionamento

**NEUSA** – Foi uma avaliação rigorosa, senhor Adalberto

**ADALBERTO** – E o resultado?

**NEUSA** – Positivo, 5 estrelas no guia de educação do município

**SORAIA** – Fomos muito bem avaliados, professor Adalberto

**ENEIDA** – Um verdadeiro orgulho para todos nós

**ADALBERTO** – Para nós todos

(PAUSA LONGA)

**NEUSA:** D. Soraia

**SORAIA** – (continuando a leitura) A referida aluna, senhorita Ludimilla Steffanno, acusa o senhor Adalberto Prachedes professor do Instituto Feitosa Bulhões de tamborilar com os dedos da mão esquerda nas suas costas durante um exame acadêmico de rotina enquanto a referida aluna se encontrava sentada de costas para o acusado que realizava sua ronda entre as fileiras da sala de aula o que impossibilitou que a vítima pudesse esboçar qualquer tipo de defesa ou reação preventiva ao ato de violência.

**ADALBERTO** – Ato de violência?

**NEUSA** – Ato de violência

**ENEIDA** – Pois é

**NEUSA** – O senhor estava caminhando entre as fileiras de carteiras da sala de aula, se deteve por um instante ao lado da aluna Ludmillha Steffanno numa posição em que ela não poderia enxergar o senhor, colocou a sua mão esquerda nas costas da referida aula que estava ocupada com o exame acadêmico de rotina, e, num ato simples e ligeiro que não deve ter durado mais do que alguns segundos, o senhor tamborilou com os dedos da mão esquerda nas costas da aluna Ludmilla Steffanno.

**ADALBERTO** – Tamborilei?

**SORAIA** – Tamborilou

**NEUSA:** Tamborilaste

**ENEIDA** – (*endo*) Tamborilar: Imitar o rufo do tambor, batendo com os dedos, ou com um objeto qualquer, sobre uma superfície; batucar: tamborilar sobre a mesa. Tamborilar.

**NEUSA** – Percebe em que pé estamos, senhor Adalberto?

**SORAIA** – Nós gostamos do senhor, professor Adalberto

**ENEIDA** - Muito

**ADALBERTO** – Um engano, provavelmente

**SORAIA** – Dificilmente

**NEUSA** – Estamos diante de algo sério, professor Adalberto

**ENEIDA** – Infelizmente

**ADALBERTO** – Mas eu não fiz nada

**NEUSA** – A situação não é fácil

**SORAIA** – Que mundo difícil

**ENEIDA** – Os tempos são difíceis

**ADALBERTO** - O café está excelente

**NEUSA** – Forte

**SORAIA** – Decididamente Forte

**ENEIDA** – Sem açúcar

**ADALBERTO** – Então eu estou sendo formalmente acusado?

**NEUSA** – Senhor Prachedes

**SORAIA** – Nós gostamos do senhor, senhor Prachedes

**ADALBERTO** – Fico feliz em saber

**ENEIDA** – Um dos melhores professores do quadro de professores do Instituto Feitosa Bulhões

**SORAIA** – Senhor Prachedes, ou professor Adalberto, como prefere ser chamado?

**ADALBERTO** – Tanto faz

**NEUSA** – Pode nos dizer que objeto é esse que está logo atrás do senhor, professor Adalberto?

**ENEIDA** – Esse objeto redondo que está logo atrás do senhor, senhor Prachedes

**SORAIA:** - Esse objeto redondo que está apoiado no chão e logo atrás do senhor, senhor professor Adalberto Prachedes

**NEUSA** - Pode nos dizer que objeto redondo é esse que está apoiado no chão e logo atrás do senhor, professor Adalberto ou senhor Prachedes, tanto faz?

**ENEIDA** – Dê uma olhada

**ADALBERTO** – Um surdo

**SORAIA** – Exatamente

**NEUSA** – Ou um tambor

**ADALBERTO** – Ou um bumbo

**ENEIDA** – Ou o bumbo de uma bateria de escola de samba? Tanto faz

*(PAUSA LONGA)*

**NEUSA** – Senhor Prachedes, nós gostaríamos que o senhor imaginasse a seguinte situação

**SORAIA** – Uma conjectura apenas

**ENEIDA** – Digamos que

**ADALBERTO** – E se nós abrissemos um pouco a janela?

**NEUSA** – Digamos que o senhor empreendesse um movimento ligeiro e repetido com os dedos da sua mão esquerda assim, aqui mesmo, nessa mesa.

**SORAIA** – Assim

**ADALBERTO** – Assim

**ENEIDA** – Percebe o barulhinho, professor Adalberto?

**NEUSA** – Uma simples ação econômica que poderia denotar impaciência ou tédio

**SORAIA** – Ou um enfado inesperado

**ENEIDA** – Ou uma Irritação repentina e contida, tanto faz

**ADALBERTO** - Compreendo

**NEUSA** – Agora vamos imaginar esse mesmo movimento dos dedos na superfície daquele surdo

**SORAIA** – Seria diferente

**ENEIDA** – Não seria, professor Adalberto?

**ADALBERTO** – Quero um copo d'água

**NEUSA** – Desta vez uma ação deliberada com o intuito de produzir música

**SORAIA** – O início de uma marcha

**ENEIDA** – Uma dança húngara, talvez

**ADALBERTO** – Uma balalaica, quem sabe?

**NEUSA** – O senhor gostaria de um copo d'água, professor Adalberto?

**ADALBERTO** – Um copo d'água com açúcar, talvez

**ENEIDA** – Nós não temos açúcar

**SORAIA** – Infelizmente nós não temos açúcar, professor Adalberto

**NEUSA** – Senhor Adalberto

**SORAIA** – Ou professor Prachedes, tanto faz

**ENEIDA** – Por que o senhor tamborilou nas costas da aluna Ludmilla Stefano?

**ADALBERTO** – Uma acusação

**NEUSA** – Com que intuito, razão ou objetivo

**SORAIA** – Senhor Prachedes

**ENEIDA** – Professor Adalberto

**ADALBERTO** - A minha vizinha de porta é uma criminosa.

*(PAUSA LONGA)*

**NEUSA** – Como?

**SORAIA** – Como é que é?

**ADALBERTO** - Todas as noites quando o relógio marca exatamente nove horas da noite a minha vizinha de porta tenta matar a filha de cinco anos de idade

**ENEIDA** – Ai

**NEUSA** – Tome nota

**SORAIA** – Um pecado

**ADALBERTO** - Já desliguei os relógios. Normalmente eu vou tomar banho quando o relógio marca nove horas da noite. Mas hoje eu faço diferente.

Quando a minha vizinha de porta tenta matar a filha de cinco anos de idade eu me levanto calmamente do meu sofá de estofado vermelho e preto, bocejo uma ou duas vezes, arranco as roupas e vou até o banheiro abrir a ducha para tomar banho

**ENEIDA** - Ui

**NEUSA** – Ele toma banho

**SORAIA** – Um banho

**ADALBERTO** - Quando os ponteiros do relógio marcam exatamente duas horas da madrugada, a minha vizinha de porta tenta matar o marido.

**ENEIDA** – Ai

**NEUSA** – Tome nota

**ADALBERTO** - Então eu fecho calmamente o meu livro de cabeceira, desligo a luz do abajur, rezo um pai nosso e me deito para dormir

**SORAIA** – Ele dorme

**ENEIDA** – Santo Deus

**ADALBERTO** - A minha vizinha de porta tem um pintassilgo que mora numa gaiola

**NEUSA** – Um pintassilgo

**ENEIDA** – A minha avó tinha um pintassilgo

**SORAIA** – Tome nota

**ADALBERTO** - Faz tempo que não ouço o pintassilgo cantar

**NEUSA** – Também, num ambiente desses

**SORAIA** – Péssimo para um passarinho

**ENEIDA** – Ainda mais para um pintassilgo numa gaiola

**NEUSA** – Como?

**SORAIA** – Como é que é?

**ENEIDA** – Os pintassilgos são passarinhos especialmente sensíveis, ainda mais se forem pintassilgos de gaiola. Qualquer coisa que atrapalhe a normalidade do ambiente, um grito, um estampido, o repique de um bumbo, faz com que os pintassilgos fiquem estressados. E então eles ficam mudos. E depois inertes. Mudos e inertes feito pintassilgos empalhados numa vitrine

**ADALBERTO** – E se nós abríssemos um pouco a janela

**NEUSA** – Ele quer abrir a janela, tome nota

**SORAIA** – Senhor Adalberto, o senhor está bem?

**ENEIDA** – Abrir a janela

**ADALBERTO** – Eu só preciso de um pouco de ar

**NEUSA** – O café está forte

**ENEIDA** – Decididamente forte

**SORAIA** – Eu gosto de café

**ENEIDA** – O café é uma necessidade, dona Soraia

**SORAIA** - Eu não vejo por esse lado

**NEUSA** – Qual lado?

**SORAIA** – Esse que diz que o café é uma necessidade

**ENEIDA** – A senhora acabou de dizer que gosta de café

**NEUSA** – Isso é verdade, dona Soraia

**SORAIA** – E daí?

**NEUSA** – E daí que isso já diz muita coisa

**ENEIDA** – Não necessariamente

**NEUSA** – Como?

**ENEIDA** – Ela só disse que gosta de café, foi o que ela disse

**SORAIA** – Exatamente

**ENEIDA** – E eu digo que tomar um bom café é uma coisa essencial, só isso

**SORAIA** – Uma necessidade, você disse

**NEUSA** – Isso é verdade, dona Eneida

**ENEIDA** – Concordo

**SORAIA** – Eu concordaria que o café é uma necessidade se o café viesse acompanhado de um bolinho

**NEUSA** – Um bolinho?

**ENEIDA** – Um bolinho

**SORAIA** – Um bolinho, desses bolinhos recheados com creme de baunilha

**NEUSA** – Desses pequeninhos?

**ENEIDA** – Com um pingo de chocolate em cima

**SORAIA** – Exatamente

**NEUSA** – E por que não dois?

**SORAIA** – Dois o que?

**NEUSA** – Dois pinguinhos de chocolate em cima

**ENEIDA** - Um bolinho, desses bolinhos recheados com creme de baunilha com dois pinguinhos de chocolate em cima

**SORAIA** – Exatamente

**ENEIDA** – Eu concordaria com esse bolinho se essa fosse uma reunião de rotina

**NEUSA** – Como?

**SORAIA** – Uma reunião de rotina

**ENEIDA** – Não servimos café acompanhado de qualquer coisa – quanto mais acompanhado de um bolinho – em reuniões que não sejam reuniões de rotina, essa é uma praxe do Instituto Feitosa Bulhões, e esta não é uma reunião de rotina

**NEUSA** – Isso é verdade

**ENEIDA** – Portanto o bolinho é um assunto encerrado

**NEUSA** – Encerrado, concordo

**SORAIA** – Eu só queria levantar uma possibilidade, apenas isso

**NEUSA** – Esse não é o melhor momento para que possibilidades sejam levantadas, dona Soraia

**ENEIDA** – Concordo

**SORAIA** - Enfim

**NEUSA** - Esta é a reunião de emergência dos catedráticos do Instituto Feitosa Bulhões, a excelência do ensino em mais de cinco décadas de funcionamento. Obrigada pela presença de todos

**ENEIDA** – Obrigada

**SORAIA** - Obrigada

**ADALBERTO** – O café está amargo

**SORAIA** – Amargo

**ENEIDA** – Decididamente amargo

**NEUSA** – Açúcar ou adoçante, professor Adalberto?

**ADALBERTO** – Açúcar, por favor

**ENEIDA** – Açúcar

**NEUSA** – Por favor, açúcar, dona Soraia

**SORAIA** – Açúcar

*(BURBURINHO)*

SAMBA

PAUSA

**NEUSA:** D. Soraia

**SORAIA** – (*lendo*) Eu, professor Adalberto Prachedes, membro titular da equipe de docentes da Instituição Feitosa Bulhões, venho por meio desta, na data tal do dia tal, assumir que tamborilei com essa minha mão esquerda nas costas da aluna Ludmilla Steffanno enquanto a referida aluna se encontrava sentada de costas para mim durante um exame acadêmico de rotina, ocasião em que eu, professor Adalberto Prachedes, passava em ronda entre as fileiras da sala de aula no intuito de certificar-me do comportamento adequado dos estudantes, e que, portanto, por haver sim tamborilado, assumo, peço as devidas vênias aos senhores funcionários pedagógicos da secretaria municipal de educação, assim como para a própria referida aluna e vítima do ocorrido, para me desculpar de todo e qualquer mal entendido ou possíveis ofensas involuntárias que, por ventura, possa vir a ter cometido. Em respeito à vossa atenção e paciência, grato: Professor Adalberto Prachedes.

**ADALBERTO** – Uma carta de retratação?

**ENEIDA** – É

**SORAIA** – Timbrada pelo Instituto Feitosa Bulhões

**NEUSA** – Exatamente

**NEUSA** – Assinada pelo senhor, Adalberto Prachedes

**ADALBERTO** – Mas eu não fiz nada

**SORAIA** - Exatamente

**ENEIDA** – Pois é

**ADALBERTO** – Assinada por mim?

**NEUSA** – Por quem mais?

**SORAIA** – É só uma assinatura

**ENEIDA** – Um rabisco

**ADALBERTO** – E se eu considerar não assinar?

**SORAIA** – E se amanhã nevasse no deserto do Saara?

**ENEIDA** – E se o papa fizesse malabarismos com laranjas?

**NEUSA** – E se as capivaras aprendessem o idioma etrusco?

**NEUSA** – E se

**SORAIA** – E se

**ENEIDA** – E se

**ADALBERTO** – Isso é grave, presumo?

**NEUSA** – Gravíssimo

**ENEIDA** – (*lendo*) ‘Oh tu, canção de uma garota / voa atrás do brilhante sol / E ao lutador, na distante fronteira / De Katiusha manda saudações...’ É um belo verso, senhor Adalberto

**ADALBERTO** – Falta a melodia

**SORAIA** - Exatamente

**NEUSA** – Um verso melodioso, é o que parece, definitivamente

**ENEIDA** – Uma canção folclórica, ao que parece, provavelmente

**ADALBERTO** – Uma canção folclórica russa

**SORAIA** – Uma balalaica?

**NEUSA** – O que a balalaica tem a ver com isso Soraia?

**ADALBERTO** (*cantando*) – Otchitcórnia, Spaciba, Vernitchenko

(*PAUSA LONGA*)

**ENEIDA** – O senhor está cantando, senhor Adalberto?

**SORAIA** – Ele canta

**NEUSA** – Nós não sabíamos que o senhor professor além de ser um professor também é um professor que canta, senhor Prachedes

**ENEIDA** – Esta é uma grata surpresa para todos nós, não é mesmo?

**ADALBERTO** – Um mero passatempo, apenas

**SORAIA** – Falta-lhe o diafragma

**ADALBERTO** – O quê?

**NEUSA** – Como?

**ENEIDA** – Como é que é?

**SORAIA** – Tive um tio que era barítono e que sempre dizia: cuspa as palavras, elas não importam, o segredo do canto está no diafragma, enfim.

**NEUSA** – Enfim

**ENEIDA** – Enfim

**ADALBERTO** - Enfim

**SORAIA** – Enfim, senhor Adalberto, há uma dúvida aqui pairando no ar e que insiste em fazer rondas em ziguezague diante dos meus olhos

**ADALBERTO** – Uma dúvida em ziguezague?

**ENEIDA** – Qual dúvida?

**NEUSA** – Uma dúvida ziguezagueando, dona Soraia?

**SORAIA** – Permite-me esclarecê-la, professor Prachedes?

**ADALBERTO** – Evidentemente

**ENEIDA** – Vamos a ela

**NEUSA** – Por favor, dona Soraia

**SORAIA** – Senhor Prachedes, uma vez que é de conhecimento de todos que esta sala em que nós estamos agora neste momento é uma sala de reuniões... concorda?

**ADALBERTO** – Perfeitamente

**NEUSA** – Não há dúvidas sobre isso, há senhora Eneida?

**ENEIDA** – Absolutamente

**SORAIA** – Pois então

**SORAIA** – E sabendo também que toda sala de reuniões pressupõe que haja reuniões em seus domínios, correto?

**ENEIDA** – O senhor seria capaz de negar isso, professor Prachedes?

**ADALBERTO** - Absolutamente

**NEUSA** – Prossiga, senhora Soraia

**SORAIA** – Pois então. E que, portanto, para que haja reuniões numa sala de reuniões é fundamental a presença de uma mesa com cadeiras dispostas de forma a compor uma provável audiência sentada ao redor de um tampo de madeira devidamente ignifugado como este.

**NEUSA**: Ignifugado?

**ENEIDA**: Ignifugado...

**NEUSA** – Devidamente ignifugado como este, senhora Eneida

**ENEIDA** – Como este, senhor Adalberto

**ADALBERTO** – Prossiga, senhora Soraia

**SORAIA** – Então, o que faz um surdo logo atrás do senhor?

**ADALBERTO** – Eu não faço a menor ideia

**NEUSA** – A senhora se deu conta de que há um surdo na sala, dona Eneida?

**ENEIDA** – Foi a primeira coisa de que me dei conta, doutora Neusa

**NEUSA** – E a senhora não tomou qualquer providência com relação a isso?

**ENEIDA** – Qual providencia eu poderia ter tomado?

**SORAIA** – O que importa é que não há qualquer dúvidas a esse respeito: há um surdo entre nós

**ADALBERTO** – O que por si só configura um fato esquisito

**NEUSA** – Esquisitíssimo. E esquisito por esquisito, porque um surdo e não uma tuba?

**ENEIDA** – Uma tuba?

**ADALBERTO** – Dessas tubas enormes e de metal prateado?

**SORAIA** – Que fazem FOM-FOM-FOM-FOM quando são assopradas?

**NEUSA** – Exatamente

*(PAUSA LONGA)*

**SORAIA** – Enfim

**ENEIDA** – Enfim

**ADALBERTO** - Enfim

**ADALBERTO** – Eu preciso de uma caneta

**NEUSA** – Ele quer uma caneta

**SORAIA** – Uma caneta, sim

**ENEIDA** – Uma caneta com tinteiro azul ou preto?

**NEUSA** – Tanto faz

**ADALBERTO** – Preto

**ENEIDA** – Nós não temos tinteiros da cor preta

**SORAIA** – Somente azul

**SORAIA** – Certo?

**NEUSA** – Certo

**ENEIDA** – Certíssimo

**ADALBERTO** – Que horas são?

**NEUSA** – Alguém tem horas, por favor?

**SORAIA** – Já se passaram exatos dezessete minutos e alguns segundos desde que começamos

**ADALBERTO** – Tudo isso?

**ENEIDA** – As reuniões de emergência do Instituto Feitosa Bulhões em regra duram o dobro disso

**NEUSA** - Esta é a reunião de emergência dos catedráticos do Instituto Feitosa Bulhões, a excelência do ensino em mais de cinco décadas de funcionamento. Obrigada pela presença de todos

**SORAIA** – Obrigada

**ENEIDA** - Obrigada

**ADALBERTO** - Obrigado

**NEUSA** – Senhor Adalberto o senhor está ciente de que por muito menos do que o que senhor está sendo acusado neste instante o professor Olinto Mostaco do Instituto Alcântara Figeroa acabou enxovalhado do quadro de professores do município?

**ADALBERTO** – Enxovalhado?

**SORAIA** – É

**ENEIDA** – Pois é

**SORAIA** – Escorraçado

**NEUSA** – Catapultado para longe

**ADALBERTO** – Enxovalhado

**ENEIDA** – Enxovalhado

**SORAIA** – Enxovalhado

**NEUSA** – Enxovalhado

**ADALBERTO** – Enxovalhado

**ENEIDA** – Enxovalhado: aquele se enxovalhou, manchado, sujo, enodado, amarrotado, amarfanhado

**NEUSA** – Merda

**ADALBERTO** – O que?

**SORAIA** – Foi assim que o professor Olinto Mostaco iniciou sua aula naquele dia, dizendo merda

**ENEIDA** – Um palavrão, professor Prachedes

**ENEIDA** – Uma palavra de baixo calão, senhor Adalberto

**SORAIA** – Um insulto dos mais vulgares

**ADALBERTO** – Merda

**NEUSA** – Exatamente. Mal entrou na sala de aula, fechou a porta, colocou o seu material em cima da mesa e, diante dos alunos, abriu a boca e a primeira coisa que disse foi merda

**ADALBERTO** – Sem mais nem menos

**ENEIDA** – Sem mais nem menos disse merda

**SORAIA** – Pode imaginar o impacto dessa palavra na cabecinha dos alunos, professor Prachedes?

**NEUSA** – São cabecinhas em formação Sr. Prachedes

**SORAIA** – Puras

**ENEIDA** – Ainda não contaminadas

**ADALBERTO** - Merda

**ADALBERTO** – Isso é grave, presumo?

**NEUSA** – Gravíssimo

**SORAIA** – Falar um palavrão em sala de aula é motivo mais do que suficiente para uma denúncia, senhor Prachedes

**ENEIDA** – Ainda mais um palavrão dessa qualidade

**ADALBERTO** – Compreendo

**NEUSA** – Compreende a gravidade de uma palavra mal empregada, professor Adalberto?

**SORAIA** – Um palavrão

**ENEIDA** – Merda

**NEUSA** – O professor Olinto Mostaco ainda tentou dissuadir a junta avaliadora da secretaria de educação do município alegando que é do caráter da sua

disciplina em particular permitir um arroubo desses – ele era professor da cadeira de ciências da atualidade -, e que dizer merda diante dos alunos não poderia, portanto, ferir o código de ética do corpo docente das instituições de ensino do município

**SORAIA** – O que é evidentemente um absurdo

**ENEIDA** – Um absurdo evidentemente

**ADALBERTO** – Mas eu não fiz nada

**NEUSA** – Uma vez que o mundo está uma grande merda, pensou o professor Olinto Mostaco, não haveria violência alguma em começar uma aula dizendo merda

**SORAIA** – Talvez fosse inclusive uma atitude pedagógica

**ENEIDA** – Foi o que pensou o professor Olinto Mostaco

**ADALBERTO** – Mas que merda

**NEUSA** – O senhor acredita que o mundo está uma grande merda, professor Adalberto?

**ADALBERTO** – Aparentemente sim

**SORAIA** – Aparentemente?

**ENEIDA** – Apenas aparentemente sim

**NEUSA** – O mundo está uma grande merda sim, senhor Prachedes, há que se ter coragem para admitir uma coisa dessas

**ENEIDA** – Coragem é a palavra

**SORAIA** – O senhor é corajoso, senhor Adalberto?

**ADALBERTO** – Aparentemente sim

**NEUSA** – Pois então diga

**SORAIA** – Prove

**ENEIDA** – Não nos decepcione

*(PAUSA)*

**ADALBERTO** – O mundo está uma grande merda

**NEUSA** – Exatamente. Esta é a reunião de emergência dos catedráticos da Instituição Feitosa Bulhões, a excelência do ensino em mais de cinco décadas de funcionamento.

**SORAIA** – Obrigada. Dali a dois dias O Instituto Alcântara Figeroa foi oficialmente notificado

**ENEIDA** – Obrigada. Com uma carta enviada pela secretaria de educação do município.

**ADALBERTO** – Obrigada. Uma carta

**ENEIDA** – Pois é

**SORAIA** – Uma carta da secretaria de educação do município acaba de chegar

**ADALBERTO** – Uma carta?

**NEUSA** – Pois é

**ADALBERTO** – Isso é grave, presumo

**ENEIDA** – Gravíssimo, certo?

**SORAIA** – Certo

**NEUSA** – Certíssimo

**NEUSA** – Enfim, o professor Olinto Mostaco acabou destituído de suas funções como professor de ciências da atualidade do Instituto Alcântara Figueroa

**ENEIDA** – E mais tarde se descobriu que ele disse merda por um motivo irrisório: derrubou um pouco de café na camisa logo após fechar a porta da sala de aula e disse merda

**SORAIA** – Um desabafo raivoso pela distração

**ADALBERTO** – Mas que merda

**NEUSA** – Senhor Adalberto, ou professor Prachedes... O senhor toca surdo?

**SORAIA** – Ou bumbo

**ENEIDA** – Ou tambor, tanto faz

**ADALBERTO** – O que?

**NEUSA** – Percebe em que pé estamos, professor Prachedes?

**SORAIA** – Nós gostamos do senhor, professor Adalberto

**ENEIDA** – Muito

**ADALBERTO** – Já não está na hora da pausa para o café?

**ENEIDA** – Ainda não

**SORAIA** – Daqui a pouco

**ADALBERTO** – Entendo

**NEUSA** - Senhor Prachedes, nós gostaríamos que o senhor imaginasse a seguinte situação

**SORAIA** – Uma conjectura apenas

**ENEIDA** – Digamos que

**NEUSA** – Digamos que o senhor fosse um professor de surdo acústico.

**ADALBERTO** – Certo

**NEUSA** – Então, sendo assim, haveria uma razão plausível em ter presente nessa reunião, além de nós quatro, um surdo acústico de proporções enormes logo atrás do senhor, não concorda professor Adalberto?

**SORAIA** – Uma coisa viria em decorrência da outra

**ENEIDA** – Chama-se lógica

**ADALBERTO** – Já chegou a hora da pausa para o café?

**NEUSA** – Quase

**SORAIA** – Ainda não

**ENEIDA** – Por que o senhor tamborilou nas costas da aluna Ludmilla Stefano?

**NEUSA**: O senhor gostaria de um copo d'água professor Adalberto.

**ADALBERTO**: Um copo d'água com açúcar.

**ENEIDA**: Nós não temos açúcar.

**SORAIA**: Infelizmente nós não temos açúcar senhor Adalberto.

**NEUSA**: Senhor Adalberto

**SORAIA**: Ou senhor Prechedes, tanto faz.

**ENEIDA**: Por que o senhor tamborilou nas costas da aluna Ludmila Stefano

**ADALBERTO**: Uma acusação?

**NEUSA**: Com que intuito, razão ou objetivo?

**SORAIA**: Senhor Prachedes?

**ENEIDA**: Professor Adalberto?

**ADALBERTO** – A minha vizinha de porta também tem um cachorro

*(PAUSA)*

**SORAIA** – Como?

**NEUSA** – Tome nota

**ENEIDA** – Um cachorro de orelhas longas

**ADALBERTO** – De madrugada, exatamente às três horas da manhã, logo depois da minha vizinha tentar enforcar o marido e arremessar a filhinha janela abaixo, o cachorro começa a uivar

**NEUSA** – O cachorro uiva

**SORAIA** – Um uivo

**ENEIDA** – Um uivo é sinal de que há algo de perigoso nos arredores

**ADALBERTO** – Um uivo rouco pedindo socorro

**ENEIDA** – Não disse?

**NEUSA** – Não o interrompa

**SORAIA** – Tome nota

**ADALBERTO** – Então, a minha vizinha de porta apanha a coleira do cachorro com a guia, destranca a porta, e sai

**ENEIDA** – E o pintassilgo?

**SORAIA** – Assassinado, provavelmente

**NEUSA** – Prossiga, senhor Adalberto

**ADALBERTO** – Com a saída da minha vizinha de porta para levar o cachorro para passear o apartamento ao lado mergulha em um silêncio mortal

**SORAIA** – Todos mortos

**NEUSA** - Assassinados

**ENEIDA** – Ai

**NEUSA** – Como ele sabe que ela sai para levar o cachorro para passear?

**SORAIA** – Talvez ela queira abandonar o cachorro numa encruzilhada escura

**ENEIDA** – Ou estripar o bicho debaixo de uma ponte abandonada e vender a carne para um restaurante de comidas típicas

**ADALBERTO** – Então eu aproveito esse pequeno intervalo de paz e vou até o fogão ferver água para fazer um chá de camomila

**SORAIA** – Ele toma chá ao lado da cena do crime

**NEUSA:** Tome nota

**ENEIDA** – Chá de camomila

**ADALBERTO** – A chaleira começa a assoviar, eu conto até dez, e logo depois o pintassilgo responde do outro lado: pio

**ENEIDA** – Vivo

**SORAIA** – Pio

**NEUSA** – Um sobrevivente

**ADALBERTO** – Um único pio

**NEUSA** – O estertor de um pintassilgo

**SORAIA** – Estertor?

**ENEIDA** – Estertor: respiração ruidosa, conturbada, agonia, indício de fim iminente, morte anunciada

**ADALBERTO** – Eu tomo o chá de camomila, lavo a xícara na pia, e quando o relógio marca três horas e trinta e cinco e eu já estou novamente deitado na minha cama a minha vizinha de porta retorna do passeio com o cachorro. A filhinha recebe a mãe na porta e ganha uma mamadeira de leite. Leite com estricnina, provavelmente. O marido grunhe algumas palavras, talvez sob o efeito de algum outro narcótico administrado pela mulher. O cachorro uiva uma última vez e se cala. Do pintassilgo já não sabemos mais nada. Quando amanhece, exatamente quando o relógio marca cinco horas e meia, a minha vizinha de porta ameaça se suicidar E se abrissemos a janela agora?

**SORAIA** – O café está forte

**NEUSA** – Decididamente forte

**ENEIDA** – Fortíssimo

**NEUSA** – A senhora não deveria tomar tanto café, dona Soraia

**SORAIA** – E por que não?

**ENEIDA** – A senhora Neusa tem razão, Soraia

**SORAIA** – E por que?

**NEUSA** – Porque faz mal, tudo em quantidades excessivas faz mal

**ENEIDA** – Concordo

**NEUSA** – Além de significar um escape, uma forma de escape

**ENEIDA** – Um escape?

**SORAIA** - Que tipo de escape?

**NEUSA** – Na falta de fazer qualquer outra coisa se faz sempre a mesma e repetida coisa, ou seja, no seu caso, tomar café

**ENEIDA** – A senhora Neusa tem razão, Soraia

**SORAIA** – Eu acho isso uma forma de perseguição

**NEUSA** – Perseguição Soraia?

**SORAIA** – Eu tomo café porque está na hora de se tomar café, e isso é algo perfeitamente previsto no cerimonial de reuniões: chega uma hora em que tudo se interrompe para que se tome café

**ENEIDA** – A senhora Soraia tem razão, senhora Neusa

**NEUSA** – Ainda se fosse tomar café acompanhado de um palitinho de baunilha

**SORAIA** – Um palitinho de baunilha?

**ENEIDA** – Um palitinho de baunilha com a ponta encapada com uma camada de chocolate

**NEUSA** – Um palitinho de baunilha com a ponta encapada com uma camada de chocolate, ou morango

**ENEIDA** – Eu preferiria a ponta encapada com caramelo

**SORAIA** – Por que caramelo?

**ENEIDA** – Porque entre morango, chocolate e caramelo eu prefiro caramelo, evidentemente

**NEUSA** – São escolhas gustativas, senhora Soraia, gosto, paladar

**SORAIA** – A questão não é essa

**ENEIDA** – E qual é então?

**SORAIA** – De regimento

**NEUSA** – Regimento?

**SORAIA** – De acordo com o regimento não está previsto que palitinhos de baunilha sejam servidos junto ao café nos intervalos de reuniões

**NEUSA** – Confere essa informação, senhora Eneida?

**ENEIDA** – De fato o regimento não inclui palitinhos de baunilha junto ao café, sejam eles encapados na ponta com chocolate, morango ou caramelo

**NEUSA** – Obrigado por esclarecer esse fato, senhora Eneida, e peço desculpas a senhora, senhora Soraia

**ENEIDA** – Disponha

**SORAIA** – Um brinde

**NEUSA** – Só me parecia menos doentio revezar tantas xícaras de café na sequência com algumas poucas mordiscadas em palitinhos de baunilha, só isso

**SORAIA** – Não é o momento de separar o que é doentio do que não é doentio, senhora Neusa

**ENEIDA** – O café está forte

**SORAIA** – Decididamente forte

**NEUSA** – Forte

**ENEIDA** – Fortíssimo

**NEUSA:** Esta é a reunião de emergência dos catedráticos da Instituição Feitosa Bulhões, a excelência do ensino em mais de cinco décadas de funcionamento. Obrigada pela presença de todos.

**ADALBERTO** – Eu preciso de uma caneta

**NEUSA** – Uma caneta?

**SORAIA** – Tinteiro azul ou preto?

**ENEIDA** – Nós não temos tinteiros da cor preta

**ADALBERTO** – Cor azul, por favor

**SORAIA** – Azul

**NEUSA** – Tinteiro da cor azul, dona Eneida

**ENEIDA** - Azul

*(PAUSA)*

**ENEIDA** – Senhor Prachedes, o senhor é fluente no idioma russo?

**ADALBERTO** – Russo?

**ENEIDA** – Há indícios de que o senhor tem frequentado a língua russa, ou a tradição russa, tanto faz

**SORAIA** – Ou a temática das coisas russas, tanto faz

**NEUSA** – A história de uma velha usurária russa assassinada por um jovem estudante russo é familiar ao senhor, senhor Adalberto?

**ADALBERTO** – Crime e Castigo

**NEUSA** – Exato

**SORAIA** – A famosa história russa sobre a culpa russa

**ENEIDA** – Que por coincidência se passa numa famosa cidade russa

**NEUSA** – Dostoiévski, o autor russo em questão, foi encontrado na cabeceira da cama do senhor, senhor Prachedes

**ENEIDA** – O que não soaria nada estranho caso não viesse ao nosso conhecimento o fato de que o senhor é assinante de uma série de concertos sinfônicos da orquestra sinfônica do município e que, coincidentemente, todos os programas escolhidos pelo senhor contemplam compositores russos ou bielorrussos, tanto faz

**SORAIA** – Tchaikovski, Stravinski, Shostakovitch, Rachmaninov e Richard Strauss

**ADALBERTO** – Richard Strauss não é russo

**NEUSA** – Polonês?

**ENEIDA** – Eslavo?

**SORAIA** – Eslovaco?

**ADALBERTO** – Alemão

*(PAUSA)*

**NEUSA** – Tanto faz

**ENEIDA** – Senhor professor Prachedes, este surdo que está logo atrás do senhor não seria justamente o surdo do naipe de percussão da orquestra sinfônica do município?

**SORAIA** – Foi roubado

**ADALBERTO** – Oh meu Deus

**ENEIDA** – E talvez não seja necessário advertir o senhor, professor Prachedes, que o surdo é um instrumento essencial na execução das peças sinfônicas, especialmente em se tratando das peças sinfônicas russas.

**NEUSA** – Manchete de hoje (lendo o jornal): Apresentação da famosa e festejada Abertura 1812 de Piotr Ilitch Tchaikovsky é cancelada em virtude do sumiço repentino do surdo da orquestra. Buscam-se culpados

**SORAIA** – Percebe em que pé estamos, senhor Adalberto?

**ADALBERTO** – Mas eu não fiz nada

**NEUSA** – Senhor Adalberto, o senhor está ciente de que o Instituto Feitosa Bulhões conta com um exame médico semestral levado a cabo pelo conceituado médico clínico geral, o doutor Massato Fukushima?

**SORAIA** – E que é dever contratual do corpo docente do Instituto Feitosa Bulhões comparecer ao exame de saúde semestral previamente agendado pela direção do Instituto Feitosa Bulhões?

**ENEIDA** – Onde o senhor esteve no dia dezessete do mês passado às quinze para às duas da tarde, senhor Adalberto Prachedes?

**ADALBERTO** – Eu não me lembro

**ENEIDA** – Pois nós nos lembramos perfeitamente: o senhor não esteve neste dia e horário nas dependências do Instituto Feitosa Bulhões para a realização do seu exame médico regular e semestral previamente agendado e levado a cabo pelo conceituado médico clínico geral, o doutor Massato Fukushima

**ADALBERTO** – E isso é grave, presumo

**NEUSA** – Gravíssimo, a saúde vem sempre em primeiro lugar, professor Prachedes

**SORAIA** – Os nossos professores são o nosso melhor e maior patrimônio, professor Adalberto

**NEUSA** – O senhor está bem, senhor Prachedes?

**SORAIA** – Batimentos cardíacos em ordem?

**ENEIDA** – Digestão e intestinos funcionando regularmente?

**ADALBERTO** – Me sinto perfeitamente bem

**NEUSA** – É mesmo?

**SORAIA** – Será?

**ENEIDA** – U-hum?

**ADALBERTO** – Perfeitamente bem

**NEUSA** – O senhor está ciente de que a professora Norma Lúcia do quadro de professores do Instituto Feitosa Bulhões, colega nossa, teve uma síncope repentina durante a chamada dos alunos, caiu para trás e bateu a cabeça na quina da mesa?

**ADALBERTO** – Morreu?

**SORAIA** – Hospitalizada, mas já está em casa

**ENEIDA** – Respirando por aparelhos. Completamente lelé. Não junta lé com cré

**NEUSA** – Isso parece uma piada, professor Adalberto?

**SORAIA** – Uma chalaça?

**ENEIDA** – Uma caçoada?

**ADALBERTO** – Ora vamos, isso não pode ser sério

**NEUSA** – Uma laracha?

**SORAIA** – Uma laracha?

**ENEIDA** – Uma laracha

**ADALBERTO** – Uma laracha?

**ENEIDA** – Laracha: Dito ou feito espirituoso, zombeteiro, motejo, troça

**SORAIA** – O assunto é grave, senhor Adalberto

**NEUSA** – Gravíssimo

**ADALBERTO** – Eu não tenho dúvidas disso

**NEUSA** – Ainda bem, porque o professor Hildebrando Caxias, colega nosso, outro dia sentiu uma fisgada nas costas e achou que fosse coisa pouca

**ENEIDA** – Os rins pararam de funcionar, os dois: esquerdo e direito

**SORAIA** – Fila do transplante

**ADALBERTO** – Coitado

**NEUSA**: Além de uma infecção aguda no baço.

**SORAIA**: Baço?

**ENEIDA**: Baço?

**ADALBERTO**: Aonde fica o baço?

*(PAUSA)*

**ENEIDA**: Há uma sanfona na sala.

**NEUSA**: Tanto faz.

**NEUSA** – Isso sem contar a assistente de serviços gerais Wanda Lurdes que ficou cega repentinamente e rolou escada abaixo

**SORAIA** – E o jardineiro Onofre que depois de espirrar convulsivamente ceifou a própria mão

**ENEIDA** – Ou a chefe do almoxarifado Esther Matoso que cheirou inadvertidamente um produto de limpeza e hoje não consegue distinguir a alfazema do enxofre: toma café como se fosse água tônica e água tônica como se fosse café

**ADALBERTO** – Oh meu Deus

**ADALBERTO** – Mas a minha saúde está ótima

**NEUSA** – É mesmo?

**SORAIA** – Será

**ENEIDA** – U-hum?

**ENEIDA** – (*lendo*) ‘Que ele se lembre da humilde moça / Que ele ouça como ela canta / Que ele possa a terra conservar / Assim como Katiusha o amor conservará...’, versos bonitos, professor Prachedes

**NEUSA**: Falta a tal da melodia, suponho.

**SORAIA** – Enfim! Quem é essa tal de Katiusha, professor Prachedes?

**ADALBERTO** – Eu não sei

**NEUSA** – Nome russo

**ENEIDA** – Assim como Ludimilla Stefanno

**SORAIA** – Stefanno é italiano, mas Ludmilla continua sendo russo, ou russa, tanto faz

**ENEIDA** – Senhor Prachedes, vamos supor que, uma conjectura apenas, imagine o desastre que seria a apoteose da Abertura 1812 interpretada pela orquestra sinfônica do município sem a presença do surdo no naipe da percussão

**NEUSA** – Não existem apoteoses sem surdo, professor Adalberto

**SORAIA** – Ainda mais uma apoteose russa sem surdo

**ADALBERTO** – Ou bumbo, tanto faz

**NEUSA** – Há uma doença, senhor Prachedes, que implica no embaralhamento das sinapses, e, como consequência disso, o músculo se comporta de forma aleatória e independente ao comando do cérebro, quase como se houvesse duas pessoas dentro de uma só: uma que age sem pensar, e a outra que pensa sem poder agir, praticamente um boneco ausente de alma, uma marionete oca de consciência, ou tão consciente que o excesso de pensamentos inibe qualquer tipo de ação...Percebe em que pé estamos, professor Adalberto?

**SORAIA** – Isso poderia ter sido diagnosticado pelo clínico geral doutor Massato Fukushima, senhor Adalberto

**ENEIDA** – Furtar um surdo de uma orquestra é coisa grave, senhor Adalberto

**ADALBERTO** – Eu não furtei nada

**SORAIA** – Ainda se fosse um sininho qualquer

**NEUSA** – Um reco-reco

**ENEIDA** – Um chocalho de alpiste

**ADALBERTO** – Um chimbau

**NEUSA** – Um carrilhão

**SORAIA** – Um ganzá

**ADALBERTO** – Um  
xequerê

**ENEIDA** – Um xequerê

**SORAIA** – Xequerê?

**NEUSA** – Xequerê?

**ENEIDA** – Xequerê: instrumento de percussão da África. Consiste de uma cabaça seca cortada em uma das extremidades e envolta por uma rede de contas

**ADALBERTO** – Mas eu sou inocente

*(PAUSA LONGA)*

*TOM GRAVE*

**SORAIA** – Inocente?

**NEUSA** – Ele disse inocente?

**SORAIA** – Há uma sanfona na  
sala

*(LUZ)*

**NEUSA:** Que todas as desavenças sumam para que nós possamos nos unir cada mais em nossos objetivos comuns e que estes objetivos comuns sejam fortes o suficiente para poder nos manter unidos.

**ADALBERTO** – Inocente

**ENEIDA** – Inocente, foi isso o que ele disse

**NEUSA** – Mas quem disse que o senhor é culpado de qualquer coisa, senhor Adalberto, alguém aqui disse isso?

**SORAIA** – Não

**ENEIDA** – Não

**ADALBERTO** – Eu não disse isso

**NEUSA:** O senhor toca sanfona, professor Adalberto?

**ADALBERTO:** Sanfona?

**SORAIA:** Sanfona

**ENEIDA:** Sanfona

**NEUSA** – O senhor está nos acusando de acusá-lo de algo, professor Prachedes?

**SORAIA** – Professor prachedes nós gostamos do senhor

**ENEIDA** - Muito

**ADALBERTO** – Eu só queria um copo d'água

**SORAIA** – Um copo d'água

**NEUSA** – Um copo d'água

**ENEIDA** - Um copo d'água

**ADALBERTO** – Obrigado

**NEUSA** – De nada.

*(PAUSA)*

*VOLTA TOM ANTERIOR*

**NEUSA** – Eu fico realmente sensibilizada com essa suspeita do senhor de que nós estamos de alguma forma o intimidando, professor Adalberto

**SORAIA** – O motivo dessa reunião, inclusive, é proteger o senhor

**ENEIDA** – Com açúcar ou sem açúcar

**ADALBERTO** – Com açúcar, por favor

**NEUSA** – Esta é a reunião de emergência dos catedráticos do Instituto Feitosa Bulhões, a excelência do ensino em mais de cinco décadas de funcionamento. Obrigada pela presença de todos

**SORAIA** – Obrigada

**ADALBERTO** – Obrigado

**ENEIDA** - Obrigada

**ENEIDA** – Infelizmente nós não temos açúcar

**ADALBERTO** – Como?

**NEUSA** – Açúcar, nós não temos açúcar

**SORAIA** – Mas por que essa falta recorrente de açúcar?

**NEUSA** – Pois é preciso que se compre açúcar, tome nota: comprar açúcar

**ENEIDA** – Comprar açúcar

**SORAIA** – O intuito nosso era o de estar ao lado do senhor, professor Adalberto

**ADALBERTO** – E se nós abrissemos a janela só um pouco?

**NEUSA** – Um pouco? Só um pouco? ora essa, por que não escancaramos a janela de uma vez, hein, professor Adalberto Prachedes?

**SORAIA** – O senhor foi injusto nesse seu julgamento precipitado, professor Adalberto

**ENIEDA** – Vai querer o seu copo d'água ou não vai querer o seu copo d'água?

**ADALBERTO** – Eu preferia com açúcar

**NEUSA** – Nós não temos açúcar, o senhor é surdo ou o quê, senhor professor Prachedes?

**SORAIA** – Doutora Neusa a senhora está se exaltando

**ENEIDA** – A doutora Soraia tem razão, Dona Neusa

**NEUSA** – Eu queria um chá, um chá de camomila ou de capim limão para acalmar os nervos

**SORAIA** – Nós não temos chá, seja de erva cidreira, erva doce, capim limão ou camomila

**ENEIDA** – Esta é uma reunião de emergência e só servimos café nas pausas para o café, doutora Neusa

**NEUSA** – Pois esta é a bendita reunião de emergência dos catedráticos do Instituto Feitosa Bulhões, a excelência do ensino em mais de cinco séculos de funcionamento. Obrigadíssima pela presença de todos

**SORAIA** – Esta é a bendita reunião de emergência dos catedráticos da Instituição Feitosa Bulhões e há um surdo e uma sanfona na sala.

**SORAIA** – A senhora está chorando, Dona Eneida

**ENEIDA** – Estou me sentindo intimidada

**NEUSA** – Intimidada?

**SORAIA** – É o que ela disse: intimidada

**ENEIDA** – Um nó apertado aqui no peito, sabe?

**NEUSA** – Ora essa, dona Eneida, que o mundo está um gigantesco monte de merda, que as coisas por aí não andam nada fáceis e que não faltam pelas esquinas lobos flanando em pele de cordeiro no afã de abocanhar as nossas jugulares, isso é fato, mas não há necessidade dessa cena toda, ora vamos, somos adultos e adultos responsáveis por um instituto educacional cuja tradição remonta anos a fio

**SORAIA** – Aceita um copo d'água com açúcar?

**ENEIDA** – Eu me sinto tão sozinha

**NEUSA** – A vida é um eterno remar solitário por ondas turbulentas, dona Eneida, se ela lhe der um bambu, faça uma jangada

**SORAIA** – Aqui está

**ENEIDA** - Acho que eu estou virando um pintassilgo preso numa gaiola

**NEUSA** – Ora essa, era só o que nos faltava, a Dona Eneida desequilibrou-se emocionalmente

**SORAIA** – Quer um lenço, dona Eneida?

**ENEIDA** – U-hum

**NEUSA** – E tudo isso por conta de uma atitude precipitada e irritadiça do nosso querido professor Adalberto Prachedes

**SORAIA** – Aqui está o lenço, dona Eneida

**ENEIDA** – Obrigada

**NEUSA** – Sou inocente, ora veja essa, é evidente que o senhor é inocente, eu sou inocente, a doutora Soraia é inocente, a dona Eneida é inocente, todos são inocentes perante a lei, concorda dona Soraia?

**SORAIA** – Quer mais um copo d'água? Concordo

**ENEIDA** – U-hum... com açúcar, por favor

**NEUSA** – Ou seria culpa, hein senhor Adalberto? Uma reação explosiva porque há alguma coisa corroendo o senhor por dentro, um remorso incontido por um fato ainda não revelado e que eclode como um grito de suposta inocência feito a lava borbulhante de um vulcão adormecido, Há?

**SORAIA** – Não se exalte, doutora Neusa

**NEUSA** – E justamente nesse instante em que uma carta acaba de chegar

**SORAIA** – Uma carta?

**NEUSA** – Vítimas! Vítimas! Todos querem ser vítimas! Não importa o que lhes façamos, estão todos dispostos a galgar o calvário!

**SORAIA** – Uma carta da secretaria de saúde psiquiátrica do município

**NEUSA** – Pois que tranquem as portas! Ninguém sai dessa sala até que as coisas sejam esclarecidas tim-tim por tim-tim

**SORAIA** – Um laudo sobre o estado mental da aluna Ludmilla Stefanno

**NEUSA** – Porque se há alguma coisa de que não podem nos acusar é de não termos tentado de tudo para resolver essa situação da maneira mais discreta possível

**SORAIA** – Eu, doutora Mirtes Colegatto, venho por meio desta atestar que a aluna Ludmilla Stefanno do terceiro termo C padece de problemas neuro-cognitivos de gravidade 3

**NEUSA** – Mas como diz o ditado: Allia quando terunt retinent mortaria gustum: O pilão conserva o odor do alho socado

**SORAIA** – Louca?

**NEUSA** – Eu tomei as minhas precauções, afinal de contas é preciso investigar todos os lados da história

**SORAIA** – Ludimilla Stefanno é louca?

**NEUSA** – Louca, completamente louca

**SORAIA** – (*lendo*) Alucinações, carência afetiva aguda, mania de perseguição, rompantes de emoção incontida e catatonia

**NEUSA** – Vê o que não existe, inventa o que não aconteceu, repete sistematicamente pequenos gestos e palavras e às vezes congela de repente feito um pintassilgo de vitrine

**SORAIA** – Catatônica?

**NEUSA** – Catatônica

**SORAIA** – Catatônica

*(Em meio ao último diálogo entre as três mulheres o professor Adalberto levanta-se lentamente, observa o enorme surdo, veste calmamente as cintas que fazem agarrar o instrumento ao corpo, apanha a baqueta do instrumento e dirige-se ao centro da cena sob os olhares estupefatos das acadêmicas. Diz o texto a seguir de forma corrente e por vezes violenta, interrompendo ora ou outra a velocidade da narrativa com um martelar oco e seco do instrumento)*

**ADALBERTO** - A minha vizinha de porta é uma criminosa.

Todas as noites quando o relógio marca exatamente nove horas da noite a minha vizinha de porta tenta matar a filha de cinco anos de idade

Já desliguei os relógios. Normalmente eu vou tomar banho quando o relógio marca nove horas da noite. Mas hoje eu faço diferente. Quando a minha vizinha de porta tenta matar a filha de cinco anos de idade eu me levanto calmamente do meu sofá de estofado vermelho e preto, bocejo uma ou duas vezes, arranco as roupas e vou até o banheiro abrir a ducha para tomar banho

Quando os ponteiros do relógio marcam exatamente duas horas da madrugada, a minha vizinha de porta tenta matar o marido.

Então eu fecho calmamente o meu livro de cabeceira, desligo a luz do abajur, rezo um pai nosso e me deito para dormir

A minha vizinha de porta tem um pintassilgo que mora numa gaiola  
Faz tempo que não ouço o pintassilgo cantar

E se nós abrissemos um pouco a janela  
Eu só preciso de um pouco de ar

A minha vizinha de porta também tem um cachorro

De madrugada, exatamente às três horas da manhã, logo depois da minha vizinha tentar enforcar o marido e arremessar a filhinha janela abaixo, o cachorro começa a uivar

Um uivo rouco pedindo socorro

Então, a minha vizinha de porta apanha a coleira do cachorro com a guia, destranca a porta, e sai

Com a saída da minha vizinha de porta para levar o cachorro para passear o apartamento ao lado mergulha em um silêncio mortal

Então eu aproveito esse pequeno intervalo de paz e vou até o fogão ferver água para fazer um chá de camomila

A chaleira começa a assoviar, eu conto até dez, e logo depois o pintassilgo responde do outro lado: pio

Um único pio

Eu tomo o chá de camomila, lavo a xícara na pia, e quando o relógio marca três horas e trinta e cinco e eu já estou novamente deitado na minha cama a minha vizinha de porta retorna do passeio com o cachorro. A filhinha recebe a mãe na porta e ganha uma mamadeira de leite. Leite com estircnina, provavelmente. O marido grunhe algumas palavras, talvez sob o efeito de algum outro narcótico administrado pela mulher. O cachorro uiva uma última vez e se cala. Do pintassilgo já não sabemos mais nada. Quando amanhece, exatamente quando o relógio marca cinco horas e meia, a minha vizinha de porta ameaça se suicidar, e é quando eu abro a janela do meu quarto, me espreguiço uma ou duas vezes e vou até a cafeteira de café para fazer um café. Faz uns dois dias que encontrei a minha vizinha no elevador do prédio Ela vai se mudar com a família

É uma pena. Seria muito penoso ter que voltar a recorrer ao relógio para organizar a minha vida.

(Durante a narrativa, a cada martelar oco e seco do surdo, as mulheres, uma por vez, levantam-se e vão até os bastidores apanhar um novo instrumento musical. Ao final, todos perfilados feito uma banda de fanfarra tocam a melodia da famosa canção folclórica russa KATIUSHA. Após a melodia, silêncio. Sobra o professor Adalberto, que canta sem acompanhamento nenhum, e em russo, a letra da referida canção):

*Катюша (Katyusha)*

Rastsvetali yabloni I grushi  
Poplyli tumany nad rekoi  
Vyhodila na byereg Katyusha  
Na vysoki, byereg na krutoi

Vyhodila, pesnyu zavodila  
Pro stepnogo, sizogo orla Pro  
togo, kotorogo lyubila Pro  
togo, tchi pisma beregla

Oi, ty, pesnya, pesenka devitchya  
Ty lyeti za yasnym solntsem vslyed  
I boitsu, na dalnem pogranchiche  
Ot Katyushi, peredai privyet

Pust on vspomnit devushku prostuyu  
 Pust uslyshit kak ona poyot  
 Pust on zemlyu berezhyot rodnuyu  
 A lyubov Katyusha sberezhyot

Rastsvetali yabloni I grushi  
 Poplyli tumany nad rekoi  
 Vyhodila na byereg Katyusha  
 Na vysoki, byereg na krutoi

Rastsvetali yabloni I grushi  
 Poplyli tumany nad rekoi  
 Vyhodila na byereg Katyusha  
 Na vysoki, byereg na krutoi  
 Katyusha

(Tradução)

Cresciam as maçãs e peras  
 Pairava a névoa sobre o rio  
 E surgia na margem, Katyusha  
 Na alta encosta da margem  
 Ela surgia, cantando uma canção  
 Sobre a cinzenta águia das  
 estepes Sobre aquele, que  
 amava  
 Sobre aquele, cujas cartas guardava

Oh, tu, canção de uma  
 garota Voa atrás do  
 brilhante sol  
 E ao lutador, na distante fronteira  
 De Katyusha manda saudações

Que ele se lembre da humilde  
 moça Que ele ouça, como ela  
 canta  
 Que ele possa a terra conservar  
 Assim como Katyusha o amor conservará

Cresciam as maçãs e  
 peras Pairava a névoa  
 sobre o rio  
 E surgia na margem  
 Katyusha Na margem alta e  
 íngreme

Cresciam as maçãs e  
peras Pairava a névoa  
sobre o rio  
E surgia na margem,  
Katyusha Na alta encosta da  
margem

*BLACK-OUT.*

*FIM*







### **3. O CONVESCOTE**

#### *Atores / Personagens*

Alice Cervera é Consuelo Cortajaca  
 Amanda Simão é Clotilde Terroso  
 Artur Volpi é Timotio Bigolinus  
 Augusto Costa é Décio Cortina  
 Breno Manfredini é Parmênides da Silva  
 Caio Menck é Clóvis Toledo  
 Camila Carneiro é Verônica Inconstanza  
 Cristina Rioto é Cleonice Alcântara  
 Fernanda Meirelles é Domitila Zanha  
 Gabriela Fernanda é Holanda Holofote  
 Gabriela Almeida é Malvina Marvel  
 Iza Mariana é Laurentina das Acácias  
 Julia Nogueira é Cacildinha Jah  
 Lorena Zamberlan é Esmirna Desmaio  
 Luara Oliveira é Embucete Froxti  
 Lucas Milano é Eustáquio das Candongas  
 Maria Eduarda Balestero é Brígida de Lara  
 Paulo Frater é Pablito Bulhões de Paula  
 Pedro Lutz é Isnépio Chéte  
 Rafael Costa é Astolfo Miranda  
 Rayssa Zago é Bibi Bituda

Thais Castro é Margot de Albuquerque  
 Valentina Jarjura é Isadora Lavati  
 Victória Angueira é Rosângela Feira  
 Vitor Pires é Narciso Plateia

*Cenário: Um quadrado de fita crepe no chão reproduz a sala de jantar de O.F., o anfitrião. Ao fundo há uma parede sustentando a moldura de uma porta, localizada à esquerda. A porta está fechada. No canto oposto ao da porta Isadora Lavati está sentada em um banquinho. Ela segura um guarda-chuva e vez ou outra cai no sono para depois acordar num solavanco. Após o público se acomodar, as seguintes projeções são direcionadas à parede ao fundo:*

TOC, TOC, TOC / (alguém bate na porta)

HISTÓRIA 1: Velhas que caem:

Por Excesso de curiosidade uma velha meteu-se para fora da janela, caiu e espatifou-se. Outra velha apareceu na janela e começou a olhar para a espatifada, mas por excesso de curiosidade também se meteu para fora da janela, caiu e se espatifou no chão. Depois caiu uma terceira velha da janela, depois uma quarta, e depois uma quinta. Mas, quando caiu uma sexta velha, eu fiquei entediada e fui à feira da esquina onde ouvi dizer que um cego ganhou um guarda-chuva cor de rosa em formato de flamingo.

TOC, TOC, TOC / (alguém batendo naquela porta)

HISTÓRIA 2: A Barata que se chamava Gregor Samsa

Era uma vez uma barata chamada Gregor Samsa, que sonhava que era uma barata chamada Franz Kafka, que sonhava que era um escritor que escrevia sobre um empregado chamado Gregor Samsa, que sonhava que era uma barata.

TOC, TOC, TOC / (novamente as batidas na porta)

HISTÓRIA 3: Epitáfios

Certa vez Clóvis Toledo se empanturrou de ervilha esmigalhada e morreu...E Cleonice Alcântara, ao tomar conhecimento disso, também morreu. E Laurentina das Acácias morreu por si só. E Embuceti Froxti largou de se pentear e apanhou uma sarna. E Isadora Lavati saiu para passear com o seu cãozinho que se chamava Charlotte com dois 'Ts'. Charlotte com dois 'Ts' morreu tragicamente. E alguém farejou no ar: cheiro de pipoca. Tudo gente boa que não sabe fincar o pé no chão.

TOC, TOC, TOC (Bendita porta que não me deixa dormir!)

#### HISTÓRIA 4: A Ovelha Negra...

Em um país distante existiu faz muitos anos uma Ovelha negra... Foi fuzilada. Um século depois, o rebanho arrependido lhe levantou uma estátua equestre que ficou muito bem no parque. Assim, sucessivamente, cada vez que apareciam ovelhas negras eram rapidamente passadas pelas armas... Só para que as futuras gerações de ovelhas comuns e vulgares pudessem se exercitar também na arte da escultura.

TOC, TOC, TOC (HUNF!)

*A porta se abre. Como numa aparição mágica, entra Parmênides da Silva, o Mordomo. Ele dirige-se à plateia:*

*Prólogo – O mordomo com um guarda-chuva.*

Parmênides, o Mordomo:

Uma cena de mistério.

Um pouco de fumaça, uma luz difusa, um pizzicato de cordas...

O enredo é aquele de sempre, algo banal: um punhado de convidados reunidos numa sala de jantar.

Ninguém conhece um ao outro, natural. O anfitrião? Iguamente desconhecido por todos:

“É com imenso prazer que convido o cavalheiro X e a mademoiselle Y para um encontro esta noite em minha residência, ocasião em que será servida um refeição frugal.”

Era o que estava escrito no bilhete colocado dentro de um envelope soprado para debaixo da porta. Mas o que fagou a todos não foi a chance de satisfazer o estômago, e sim uma oferta profissional:

“Gostaria de consultá-lo ou consultá-la sobre a possibilidade de emprestar o vosso renomado talento dramático para protagonizar minha mais nova produção, o espetáculo A Renúncia do Amor Perdido.” Assinado: O.F.

Ah, já ia me esquecendo: de que vale uma cena de mistério sem um crime? Um assassinato é o truque fatal, a cereja do bolo, o tempero secreto, aquela pitada de sal...

E se fossem dois crimes, ou três, quem sabe mais... não seria sensacional?

Parmênides da Silva, o mordomo, muito prazer.

Eu sou aquele que quase sempre recebe a culpa no final

Mas silêncio! Aí vem os atores... em uma entrada teatral.

*Cena 1 – A entrada dos atores – valsa - Lá em cima há um homem flutuando, pendurado pelas canelas, içado por 3 balões coloridos.*

Malvina / Cacildinha / Bibi / Esmirna / Cleonice / Consuelo / Laurentina:

Há um homem lá em cima içado por balões cheios de ar. São três balões que puxam o homem para o alto: um verde, outro vermelho, e o terceiro é azul.

Há um urubu enorme pousado no topo do balão verde. Ele está bicando o balão. Um bicho asqueroso que come carniça e alcança as alturas. Pobre homem.

Cena 2 – As boas vindas.

Parmênides, o Mordomo:

Senhoras e senhores, sejam bem-vindos.

O anfitrião da noite está atrasado para o nosso jantar e pede as mais sinceras desculpas por esse inconveniente.

Fiquem à vontade e aproveitem a noite espetacular.

E não se esqueçam do guarda-chuva, a previsão diz que pode chover a qualquer momento.

E meus pêsames pela morte prematura do senhor Clóvis Toledo, tristemente engasgado com um caroço de azeitona.

Cena 3 – A morte encenada de Clóvis Toledo.

Timotio Bigolinus:

Alguém aqui chama-se Clóvis Toledo?

Clóvis Toledo:

Eu

*(Clóvis Toledo morre. Assombro geral. Clóvis Toledo ressuscita)*

Clóvis Toledo:

Clóvis Toledo, muito prazer: aquele que sempre morre no meio do espetáculo.

Bibi Bituda:

Que espécie de brincadeira é essa?

Esmirna Desmaio:

Onde é que está o senhor... como é que é o nome do nosso anfitrião?

Cacildinha Jah:

Está atrasado, não ouviu o mordomo dizer?

Laurentina das Acácias:

Eu vou-me embora

Consuelo Cortajaca:

Tarde demais, não deveríamos ter vindo

Timotio Bigolinus:

Quanto drama! Nem bem começamos, senhores!

Laurentina das Acácias:

O que há para se começar depois dessa encenação patética?

Timotio Bigolinus:

Vamos, um pouco de humor, foi uma piada

Bibi Bituda:  
Um chiste de muito mal gosto.

Malvina Marvel:  
Chiste?

Esmirna Desmaio:  
Uma farsa idiota

Bibi Bituda:  
Ainda mais vindo de um desconhecido

Consuelo Cortajaca:  
Um desconhecido de nome esquisitíssimo... como é mesmo o nome do senhor?

Clóvis Toledo:  
Clóvis Toledo, muito prazer

Cleonice Alcântara:  
E se algum de nós tivesse problema nos nervos?

Bibi Bituda:  
Concordo. Uma cena dessas, ainda que fingida, poderia ser fatal

Esmirna Desmaio:  
Eu, por exemplo, tenho problema no sistema nervoso central... vejam como eu estou nervosa!

Consuelo Cortajaca:  
Respire fundo que passa, minha senhora...

Timotio Bigolinus:  
Uma morte durante um jantar, quem nunca sonhou em participar de uma cena dessas?

Esmirna Desmaio:  
Eu tenho válvulas no coração, a sorte é que eu sou diagnosticada e medicada

Cleonice Alcântara:  
Não era problema nos nervos?

Esmirna Desmaio:  
Uma coisa vem em decorrência da outra

Malvina Marvel:  
Lamentável

Cacildinha Jah:  
E o que faremos agora?

Malvina Marvel:  
Eu não sabia que o evento seria assim... populoso

Bibi Bituda:  
Muito menos eu, se soubesse eu não teria vindo

Consuelo Cortajaca:  
Nem eu

Laurentina das Acácias:  
Eu vou-me embora

Timotio Bigolinus:  
Acho que merecemos fazer um brinde, o que há para beber, senhor Prachedes?

Parmênides, o Mordomo:  
Parmênides, senhor

Esmirna Desmaio:  
Acho que um brinde é uma coisa bastante inapropriada para o momento

Cacildinha Jah:  
Concordo

Malvina Marvel:  
Eu também

Consuelo Cortajaca:  
Que tipo de gente esquisita se chama Parmênides?

Cleonice Alcântara:  
Tipos esquisitos, no mínimo

Consuelo Cortajaca:  
O meu avô chamava-se Archimedes, com 'ch'

Cacildinha Jah:  
Com 'ch'?

Cleonice Alcântara:  
Bastante esquisito também

Timotio Bigolinus:  
O que há para beber, senhor.... como é mesmo o nome do senhor?

Parmênides, o Mordomo:  
Champanhe, senhor

Timotio Bigolinus:  
Que seja Champanhe então, senhores

Malvina Marvel:  
Eu aceito

Cacildinha Jah:  
Eu também

Laurentina das Acácias:  
Eu só vou beber um tiquinho porque estou nervosa, mas depois eu vou-me embora, ah se vou

Esmirna Desmaio:  
Eu estou passando mal

Consuelo Cortajaca:  
Respira que passa, minha senhora! Isso! Mas não respira muito fundo não porque aposto a minha cabeça que daqui por diante a coisa só vai piorar

Cacildinha Jah:  
Se piorar, que seja pior, mas com champanhe

Cleonice Alcântara:  
Ao cidadão ali que quase nos convenceu com sua farsa encenada

Bibi Bituda:  
Saúde a todos

*(brinde)*

*Cena 4 – O embate de Cortajaca versus Cléo Candinha.*

Timotio Bigolinus:  
Agora que já quebramos o gelo, que tal se nos apresentássemos?

Consuelo Cortajaca:  
Acho uma péssima ideia... Esse tipo de exposição não é lá muito saudável

Cleonice Alcântara:  
Que tipo de exposição?

Consuelo Cortajaca:

Essa que obriga a gente a ter de conviver com estranhos

Cleonice Alcântara:

Uma simples troca de nomes não me parece coisa tão nociva assim

Consuelo Cortajaca:

Uma coisa leva a outra

Cleonice Alcântara:

Que coisa leva a outra coisa?

Consuelo Cortajaca:

Primeiro apresentam-se nomes, depois os signos do zodíaco, cor preferida e preferências culinárias... tempo passa e tempo vem e já estamos todos abraçados uns aos outros como irmãos de sangue numa festa de fim de ano trocando presentes desagradáveis e fingindo que amamos uns aos outros

Cleonice Alcântara:

Suponho que a senhora seja uma dessas senhoras que preza pela discrição

Consuelo Cortajaca:

Eu prefiro a sombra! A sombra é menos cínica que os holofotes. Além do mais, a luz artificial em excesso ofusca os olhos e queima as bochechas

Cleonice Alcântara:

Cleonice Alcântara. Mas pode me chamar de Cléo Candinha. Eu era gaga. Sempre fui gaga. Eu sou um erro completo. Agora que tudo terminou para mim, que todas as minhas chances de dar certo no mercado de trabalho minguaram, a minha gagueira parece ter sumido junto comigo. Parece gozação, não? Mas é a mais pura verdade: eu me curei no fracasso e hoje sou uma fracassada curada. Uma perdida. O que se poderia chamar de uma figurante com poucas falas. Muito prazer.

Consuelo Cortajaca:

Consuelo Cortajaca, ou só Cortajaca, muito prazer. Caí nesse mundo por puro descuido ou falta de atenção. Gostaria de ser verídica, sincera, verdadeira, mas, como já bem disse o poeta cujo nome me falha a memória: todo homem maduro mente. Não sou quem digo ser, mas conto com a credulidade dos senhores para fingir que acreditam no que digo. Enfim, se coubesse a mim, viveria numa colina como os bichos, balindo feito uma ovelha desgarrada sem precisar convencer a ninguém de que pitanga não é a mesma coisa que amora. Fim. Adeus!

Cleonice Alcântara:

Morreu?

Consuelo Cortajaca:  
Percebe a arapuca em que fomos jogados? Quem se apresenta, morre!

Cleonice Alcântara:  
São mortes falsas, minha senhora

Consuelo Cortajaca:  
É preciso fingir para não morrer de verdade, ah que tragédia!

Cleonice Alcântara:  
Melhor morrer de mentira do que de verdade, não?

Consuelo Cortajaca:  
Um morto verdadeiro é muito mais inofensivo que um morto mentiroso...  
Esses sim, os mentirosos, é que são os tipos mais perigosos

Cena 5 – Clóvis Toledo e suas explicações.

Laurentina das Acácias:  
Vamos logo com isso porque eu pretendo ir embora logo, logo

Bibi Bituda:  
Mas antes de qualquer coisa acho que o nosso colega suicida poderia explicar a razão disso tudo

Clóvis Toledo:  
Disso o quê?

Bibi Bituda:  
Dessa cena toda do engasgo da azeitona

Clóvis Toledo:  
Oh, eu também achei a cena bastante engraçada, confesso que um tanto inusitada para o meu gosto particular

Cleonice Alcântara:  
Por quê?

Clóvis Toledo:  
Porque eu nunca morri dessa forma

Malvina Marvel:  
E o senhor morre de outras formas?

Clóvis Toledo:  
Ah de muitas outras: enforcamentos, venenos variados, vou da estricnina ao cianureto – isso quando o veneno é em pó e normalmente vai dentro do

açucareiro para fingir que é açúcar – mas também já morri atingido por uma zarabatana com uma seta embebida numa espécie de poção viscosa capaz de derrubar um leão africano. E há também eletrocutamentos, afogamentos, quedas e disparos de armas de fogo, que já é mais habitual e portanto não tão dramático

Timotio Bigolinus:  
Vejam só, um suicida com método

Esmirna Desmaio:  
Já me sinto desfalecer

Consuelo Cortajaca:  
Respira, minha senhora!... E tudo isso em jantares como esse?

Clóvis Toledo:  
Já morri em jantares também. Em praças públicas, bibliotecas, hospitais, residências e até no banheiro do Sr Smith escorregando dentro da banheira e batendo com a cabeça na torneira da água quente. Mas tudo depende do espetáculo e principalmente do diretor.

Laurentina das Acácias:  
Do diretor?

Clóvis Toledo:  
Sim. Normalmente os diretores me matam antes do terceiro ato. Mas há os que me permitem chegar até o fim... Quando eu morro também, evidentemente... e junto com os outros... e aí fica mais fácil de ressuscitar para os aplausos finais.

Cleonice Alcântara:  
O senhor é ator?

Clóvis Toledo:  
Clóvis Toledo, muito prazer

Timotio Bigolinus:  
Eu também sou ator

Consuelo Cortajaca:  
Ora que coincidência, eu sou atriz

Malvina Marvel:  
Eu também sou atriz

Cacildinha Jah:  
Eu também

Laurentina das Acácias:  
Eu também sou

Bibi Bituda:  
Eu também sou

Esmirna Desmaio:  
Eu também

Cleonice Alcântara:  
Espere um instante, quem mais é ator ou atriz aqui?

*(Todos que já haviam se manifestado levantam as mãos)*

Timotio Bigolinus:  
Somos todos atores

*Cena 6 – Somos todos atores!*

Bibi Bituda:  
Lastimável, muito pior que um jantar populoso é um jantar populoso com atores reunidos. Onde é que está o anfitrião?

Consuelo Cortajaca:  
Está vendo por que eu não achava nada interessante essa coisa de apresentações, minha senhora? Agora sabemos quem somos: todos farsantes

Cleonice Alcântara:  
E de que adiantaria não saber que somos o que de fato somos, minha senhora?

Consuelo Cortajaca:  
Ah de muita coisa. A mentira não assumida é menos perigosa

Cleonice Alcântara:  
Ou quem sabe mais perigosa?

Laurentina das Acácias:  
Eu vou-me embora

Consuelo Cortajaca:  
Infelizmente já passou do tempo em que ir embora era uma alternativa, minha senhora

Timotio Bigolinus:

Vinte e cinco atores reunidos num jantar, não é coincidência demais?

Esmirna Desmaio:  
Ou uma tragédia sinistra

Malvina Marvel:  
Só pode ser um equívoco

Cacildinha Jah:  
E de muito mal gosto

Cleonice Alcântara:  
Onde é que está o anfitrião desse jantar, senhor Péricles?

Parmênides, o Mordomo:  
Está atrasado, minha senhora

Timotio Bigolinus:  
Espere um instante, há alguma coisa de muito esquisita aqui. Os senhores receberam um convite em casa?

Malvina Marvel:  
Eu recebi

Cacildinha Jah:  
Eu também

Timotio Bigolinus:  
Um bilhete dentro de um envelope soprado para debaixo da porta?

Cleonice Alcântara:  
Exatamente

Timotio Bigolinus:  
Tenho o prazer de convocar o cavalheiro X e a mademoiselle Y para um encontro esta noite em minha residência...

Bibi Bituda:  
Exatamente

Timotio Bigolinus:  
Ocasão em que será servida um refeição frugal composta por uma entrada, um prato principal e uma sobremesa...

Consuelo Cortajaca:  
Uma tortinha de morango com creme de confeitiro...

Timotio Bigolinus:

Assinado: O.F.

Malvina Marvel:  
Com creme de confeitiro?

Esmirna Desmaio:  
Eu tenho alergia a creme de confeitiro! Estou passando mal, vejam! É uma crise da sístole e da diástole cardíaca

Consuelo Cortajaca:  
Respira minha senhora

Cacildinha Jah:  
Um convite para um jantar... e para tratar de assuntos profissionais.

Timotio Bigolinus:  
Que tipo de assuntos profissionais?

Bibi Bituda:  
Aparentemente uma proposta para protagonizar A Renúncia do Amor Perdido

Laurentina das Acácias:  
A senhora também?

Clóvis Toledo:  
O protagonista sou eu

Cleonice Alcântara:  
Que eu saiba a protagonista é uma mulher

Laurentina das Acácias:  
Que sou eu, evidentemente

Bibi Bituda:  
A senhora não pode ser

Laurentina das Acácias:  
E por que não?

Bibi Bituda:  
A senhora não tem o physique-du-role da personagem

Cena 7 – O Currículo de Laurentina Das Acácias, a Fúria dos Ventos.

Laurentina das Acácias:

Laurentina Das Acácias, nome artístico Fúria dos Ventos. Navegava da tragédia clássica aos dramas modernos com o mesmo furor a insuflar as velas dramáticas. Já foi Jocasta e Cleópatra, Antígona e Medeia. Se era capaz de derrubar uma plateia inteira com um único Ai de Mim grego, por outro lado sabia como ninguém acariciar as faces da audiência com um sussurro mudo e subjetivo de uma Nora sofredora. Foi um furacão e uma brisa cálida, um maremoto e uma marola, um abacaxi pontudo e um pêssego de pele delicada. Senhoras e senhores, Laurentina das Acácias, a Fúria dos Ventos, é Belarmina em... A Renúncia Do Amor Perdido.

*(Burburinho, confusão)*

Cena 8 – A Primeira Conclusão.

Timotio Bigolinus:

Um instante, por favor! O fato é que nós homens, também fomos convencidos de que o protagonista soberano de A Renúncia do Amor Perdido era um personagem masculino, certo?

Clóvis Toledo:

O senhor Guilhermino, é o que eu pensei...

Timotio Bigolinus:

Eu também. E foi vendido a nós que o senhor Guilhermino caberia a quem recebesse a carta escrita por esse tal de O.F., correto?

Clóvis Toledo:

Perfeitamente

Cleonice Alcântara:

Que tipo de gente assinaria só com as iniciais: O.F.?

Timotio Bigolinus:

Recebemos todos o mesmo convite, e com a mesma promessa profissional. E assinado pelo nosso anfitrião cujas iniciais são O.F.

Cleonice Alcântara:

Que desrespeito

Bibi Bituda:

Lastimável!

Malvina Marvel:

Uma falácia!

Cacildinha Jah:

Falácia?

Esmirna Desmaio:  
Um chiste!

Consuelo Cortajaca:  
Não deveríamos ter vindo...

Timotio Bigolinus:  
Senhoras e senhores, um brinde: fomos todos enganados!

*(Trovão. Chove)*

*Cena 9 – Transição – Chuva - Da explicação do enredo de A Renúncia do Amor Perdido.*

Isadora Lavati:  
Era uma vez dois casais apaixonados, o sr. e a sra. Belarmino e o sr. e a sra. Guilhermino.  
Ocorre que o mistério das coisas é caprichoso e quis que dois pombinhos, um de cada lado, sumissem do mapa, batendo asas para sabe-se lá qual recanto velado.  
Como num passe de mágica e sem qualquer explicação, sobraram sozinhos dois corações tristes, enlutados, órfãos daquela antiga paixão.  
Um secando as lágrimas do outro e eis que um novo casal se formou.  
Mas como a saudade dos ausentes era coisa de atormentar, em dias revezados, um por vez, resolveu se disfarçar.  
Assim, travestido do parceiro sumido, cada um teve parte do antigo desejo ressarcido.  
Foi então que pensaram em tornar o teatro completo, afinal, por que mentir pela metade se ambos poderiam fantasiar-se ao mesmo tempo?  
Um sendo o personagem do outro resolveria tudo de uma vez, e a contento.  
Dito e feito.  
Mas quando se olharam cara a cara pela primeira vez, o assombro foi tanto, duas máscaras se encarando, que já não mais sabiam quem haviam sido ou quem eram agora, fugindo os dois para bem longe e sem demora.  
Dizem que tudo não passou de boato, que nenhum dos casais existiu de fato.  
É história.  
Mas isso também já pouco importa.  
Quem nessa vida pode cravar o que é verdade ou mentira?

O que fica é o palco das cenas narradas.  
As imagens dele brotadas.  
A memória.

*Cena 10 – Transição – Uma valsa - Lá em cima há um homem flutuando, pendurado pelas canelas, içado por 2 balões coloridos.*

Brígida / Verônica / Domitila:

Agora são dois balões que puxam o homem para o alto: um azul e o outro vermelho. O urubu enorme agora está pousado no topo do balão azul. Ele está bicando o balão. Um bicho asqueroso que come carniça e alcança as alturas. Pobre homem.

Cena 11 – Um verso.

Parmênides, o Mordomo:  
Dois atores começaram a brincar  
Um trava-línguas foi o motivo da competição  
Quem com ferro fere com ferro será ferido  
Acabaram, vejam só! - combalidos  
Enforcados pelo verbo, e mortos  
Estirados ao chão

Cena 12 – Agitação crescente.

Décio Cortina:  
Que espécie de brincadeira é essa?

Verônica Inconstanza:  
Exigimos uma resposta

Brígida de Lara:  
Onde é que está o responsável por tudo isso?

Domitila Zanha:  
Eu estou ficando com fome, quando fico nervosa o meu estômago apita

Eustáquio das Candongas:  
Que tipo de sujeito se chama Parmênides?

Pablito Bulhões de Paula:  
Quem é esse?

Astolfo Miranda:  
O mordomo

Eustáquio das Candongas:  
Tipos esquisitos, no mínimo

Astolfo Miranda:  
O meu tio tinha exatamente o mesmo nariz desse mordomo, quando ele virava de perfil o que se via era o seu nariz... só o nariz... parecia que o meu tio era um enorme e proeminente nariz.

Domitila Zanha:

Parmênides me lembra parmegiana... um belo de um filé à parmegiana

Décio Cortina:  
Diga alguma coisa, senhor Parmênides!

Parmênides, o Mordomo:  
Eu não sei de nada! Dizer o quê?

Décio Cortina:  
Alguma coisa que explique essa situação patética

Pablito Bulhões de Paula:  
Acha que somos tolos, senhor Prachedes?

Domitila Zanha:  
A que horas sai o jantar?

Verônica Inconstanza:  
Essa é a desgraça da nossa vida... sempre acham que nós somos tolos, e vivem nos fazendo passar por tolos!

Brígida de Lara:  
Mas há sempre alguém que se presta a fazer esse papel

Pablito Bulhões de Paula:  
A senhora está me chamando de tolo?

Brígida de Lara:  
Olha a carapuça

Domitila Zanha:  
Tolo por tolo, é melhor ser um tolo com a barriga cheia do que um tolo desnutrido

Décio Cortina:  
Saindo daqui eu irei prestar uma queixa na delegacia, denunciar essa farsa e publicar uma matéria no jornal

Verônica Inconstanza:  
Uma matéria no jornal?

Eustáquio das Candongas:  
Isso mesmo!

Brígida de Lara:  
Bravo!

Pablito Bulhões de Paula:  
Eu apoio

Astolfo Miranda:  
Apoiado

Domitila Zanha:  
Eu também

Décio Cortina:  
Eu igualmente

Verônica Inconstanza:  
E eu

Brígida de Lara:  
Contem comigo

Eustáquio das Candongas:  
É isso aí

Décio Cortina:  
Esperem um instante! Quem mais concorda em mover a imprensa e botar a boca no trombone?

*(todos que já haviam se manifestado levantam as mãos novamente)*

Cena 13 – Das intercorrências de se botar a boca no trombone.

Verônica Inconstanza:  
Botar a boca no trombone?

Brígida de Lara:  
Botar a boca no trombone

Domitila Zanha:  
Melhor seria botar a boca num guisado, num assado, num bife mal passado...

Verônica Inconstanza:  
Que expressão mais esquisita essa: botar a boca no trombone

Brígida de Lara:  
E por que esquisita, ora essa?

Verônica Inconstanza:  
Porque trombone é um treco esquisito, e esquisita é também a palavra trombone: trom-bo-ne

Todos:  
Trom-bo-ne

Brígida de Lara:  
A senhora está exagerando

Verônica Inconstanza:  
E ainda mais esquisito é o som do trombone quando se resolve colocar a boca no trombone, evidentemente

Brígida de Lara:  
Minha senhora, é uma metáfora, a senhora não compreende o valor de uma metáfora?

Todos:  
Metáfora?

Verônica Inconstanza:  
Mas existem metáforas e metáforas! E por que não escolher outras metáforas que não sejam tão esquisitas assim e que possam vir em nosso auxílio nesse momento tão delicado? Ainda se fosse algo como rasgar o cavaco, raspar o reco-reco, beliscar o berimbau, cutucar o xilofone... Ah bendito mundo esse que exige de nós encontrar uma metáfora adequada para separar tudo aquilo que é daquilo que não é...

Brígida de Lara:  
A senhora disse cutucar o xilofone?

Pablito Bulhões de Paula:  
Foi uma metáfora, a senhora não compreende o valor de uma metáfora?

Domitila Zanha:  
Um saco cheio de metáforas não para em pé. Se ao menos soubéssemos a que horas o jantar será servido

Eustáquio das Candongas:  
A senhora só pensa em comer?

Domitila Zanha:  
Que culpa tenho eu se a nossa sina é sempre passar fome?

*Cena 14 – Décio Cortina põe ordem e acusa o mordomo.*

Astolfo Miranda:  
Ai que vontade de cantar, me deu agora uma vontade louca de cantar

Eustáquio das Candongas:  
Cantar? Que tipo de gente cantaria alguma coisa nesse momento?

Pablito Bulhões de Paula:

Minha avó era cantora lírica. Despencou do cenário no finalzinho da ária da Casta Diva do Bellini. Morreu ovacionada. Pobrezinha.

Décio Cortina:

Um momento, senhores! Não vamos perder o foco da ação! É preciso lembrar que todos fomos enganados. Que o nosso anfitrião, o senhor O.F. nos prometeu um jantar individual...

Domitila Zanha:

Composto de uma entrada, um prato principal e uma sobremesa – uma tortinha de morango com creme de confeitiro

Décio Cortina:

Que o papel de protagonista dramático do melodrama A Renúncia do Amor Perdido seria reservado a cada um de nós. E que - acompanhem o meu raciocínio! - ao chegar aqui, havia esse sujeito com um guarda-chuva na mão dizendo que o senhor O.F. estava atrasado, que logo estaria entre nós, mas até agora nada. O saldo de tudo isso é uma confusão danada, uma morte prematura de um dos nossos e... por favor, um minuto de silêncio em memória à curta existência de Clóvis Toledo...

*(Todos respeitam o pedido e fazem uma breve pausa na cena)*

Décio Cortina:

Muito bem, retomando... Portanto e finalmente, há somente e tão somente uma explicação para tudo isso: o culpado é o mordomo!

Parmênides da Silva, o Mordomo:

Eu?

Pablito Bulhões de Paula:

O senhor não é o mordomo?

Parmênides da Silva, o Mordomo:

Sou. Sou? Quero dizer, não sou... ou melhor, pediram que eu fosse

Pablito Bulhões de Paula:

Como assim?

Parmênides da Silva, o Mordomo:

Eu recebi instruções

Pablito Bulhões de Paula:

Instruções?

Parmênides da Silva, o Mordomo:

De um tal O.F.

Pablito Bulhões de Paula:  
Como de um tal O.F.? O senhor não conhece O.F., o anfitrião?

Parmênides da Silva, o Mordomo:  
Eu não faço a menor ideia de quem seja O.F., o anfitrião. Eu respondi a um anúncio de jornal que oferecia uma vaga de ator para representar o papel de um mordomo num jantar...

Domitila Zanha:  
O jantar é de mentira?

Brígida de Lara:  
Um anúncio de jornal?

Verônica Inconstanza:  
O senhor também é ator?

Parmênides da Silva, o Mordomo:  
Sou

Eustáquio das Candongas:  
Espere um instante! Há alguém aqui nessa sala que não seja um farsante?

*(Ninguém se manifesta)*

Astolfo Miranda:  
E o senhor não conhece O.F., o anfitrião?

Parmênides da Silva, o Mordomo:  
Quando eu cheguei aqui o meu figurino já estava pendurado num mancebo, e junto com ele algumas instruções que diziam quantos passos eu tinha que dar até chegar ao centro da sala, parar com o guarda-chuva assim, e repetir o texto que eu já deveria ter decorado em casa e...

Verônica Inconstanza:  
Uma encenação!

Astolfo Miranda:  
Uma comédia barata

Brígida de Lara:  
Um chiste

Domitila Zanha:  
Chiste?

Pablito Bulhões de Paula:

Eu confesso que eu também não faço a menor ideia de quem seja esse tal de O.F., o anfitrião

Décio Cortina:  
Também não?

Pablito Bulhões de Paula:  
Nunca o vi na vida

Eustáquio das Candongas:  
Nem eu

Astolfo Miranda:  
Tampouco eu

Domitila Zanha:  
Eu também não

Brígida de Lara:  
Nem eu

Verônica Inconstanza:  
Nunca vi mais gordo

Décio Cortina:  
Espere um instante! Quem mais aqui nunca viu pela frente um tal de O.F., o anfitrião?

*(todos que já haviam se manifestado levantam as mãos novamente)*

Décio Cortina:  
Senhoras e senhores! O.F. é uma personagem inventada! Fomos redondamente enganados!

Cena 15 – Vítimas de um teste.

Pablito Bulhões de Paula:  
Saindo daqui eu vou direto para a delegacia

Verônica Inconstanza:  
Botar a boca no trombone

Brígida de Lara:  
E por que não vai agora mesmo?

Verônica Inconstanza:  
Agora o quê?

Brígida de Lara:  
Agora! Por que não vai agora mesmo na delegacia botar a boca no trombone?

Verônica Inconstanza:  
Porque agora não é o momento oportuno

Brígida de Lara:  
Muito inteligente da sua parte

Verônica Inconstanza  
Como?

Brígida de Lara:  
Senhores, não percebem em que pé estamos? Estamos sendo submetidos a um teste!

Todos:  
Teste?

Brígida de Lara:  
Estamos agora, nesse exato instante, sendo testados!

Eustáquio das Candongas:  
Mas que espécie de teste?

Brígida de Lara:  
Alguém nos reuniu nessa sala com um motivo bastante claro: testar a nossa paciência e o nosso comportamento para, ao fim, aos mais bravos e resistentes oferecer os papéis protagonistas de A Renúncia do Amor Perdido.

Astolfo Miranda:  
O que quer dizer com isso?

Brígida de Lara:  
Quero dizer que a porta está aberta. Quem quiser sair que saia...

Pablito Bulhões de Paula:  
Mas isso é um absurdo!

Eustáquio das Candongas:  
Há alguém nos vigiando, então?

Brígida de Lara:  
Muito provavelmente... Deve haver algumas câmeras escondidas por aqui...

Eustáquio das Candongas:

Mas por que alguém teria o trabalho de armar esse circo todo? Não seria mais fácil convocar um teste de casting?

Pablito Bulhões de Paula:

Mas foi justamente isso que fizeram. Só que já não se fazem mais testes de casting como antes, o que pedem agora é uma certa experiência de convivência. Como hoje qualquer um é ator, a prova maior é identificar em qualquer um aquilo que serve para encaixar no perfil da personagem que procuram, e como já não há mais personagem nenhuma, digo dessas personagens que são compostas como personagens, a coisa se resume a isso mesmo: a explorar o quanto cada um de nós consegue ser espontâneo naquilo que é e sempre foi, compreendeu?

Astolfo Miranda:

Então temos que ser espontâneos?

Pablito Bulhões de Paula:

É só não exagerar

Astolfo Miranda:

Eu não estou exagerando

Pablito Bulhões de Paula:

É só não levantar demais o tom

Astolfo Miranda:

Que tom?

Pablito Bulhões de Paula:

Haja naturalmente como se nada estivesse acontecendo de fato

### Cena 16 – O Epitáfio de Pablito Bulhões de Paula.

Pablito Bulhões de Paula, Bulhões por parte de mãe, de Paula por parte de pai. Nasceu na época errada mas morreu antes da catástrofe geral. Porque era no passado que deveria ter vindo ao mundo, no antes, no era uma vez, no houve um tempo em que, três pontinhos... Ah que desperdício - tantos talentos iguais ao seu e que não pôde conhecer por um capricho trágico do destino: eles lá atrás, e ele aqui! Oh ruína que o quis agora. Se foi. Mas antes hoje do que mais tarde, quando tudo há de piorar. Imagine com os grandes ter podido contracenar? Ai de mim que nasci assim: um descolado no meio de figurantes de bigode encaracolado. Ser ou não ser, eu respondo a questão: não sou! Fui! Evoé, Amém.

### Cena 17 – O trava-línguas.

Eustáquio das Candongas:

O que sei é que o protagonista cabe a mim

Astolfo Miranda:  
Eu sou o mais preparado para o papel

Eustáquio das Candongas:  
Vocês todos, no máximo, poderiam representar um elenco de apoio

Astolfo Miranda:  
O senhor é vaidoso, não?

Eustáquio das Candongas:  
Eu sou uma unanimidade

*(Alguém abre o jornal e lê a notícia de destaque)*

Pablito Bulhões de Paula:  
Senhores! Vejam só isso

Décio Cortina:  
O rato roeu a roupa do Rei de Roma?

Verônica Inconstanza:  
Um campeonato de trava-línguas acabou em morte no jantar do renomado produtor teatral, o senhor O.F...

Domitila Zanha:  
Dois atores começaram a disputa que terminou em tragédia

*(A disputa começa)*

Astolfo Miranda:  
Um ninho de mafagafos  
Cheio de mafagafinhos  
Quem desmafagafar o ninho de mafagafos  
Bom desmafagafador será

Eustáquio das Candongas:  
A aranha arranha o jarro de vidro...

Astolfo Miranda:  
Eu tagarelarei, tu tagarelarás, ele tagarelará, nós tagarelaremos, vós tagarelareis, eles tagarelarão...

Eustáquio das Candongas:  
Um prato de trigo para um tigre triste no trilho do trem, dois pratos de trigo para dois tigres tristes no trilho do trem...

Astolfo Miranda:  
Casa suja, chão sujo...

*(os dois atores morrem)*

Cena 18 – Epitáfio de Eustáquio das Candongas.

Eustáquio das Candongas:  
Este foi Eustáquio das Candongas, vulgo Kikito Candongueiro. Desde pequeno impressionava a audiência com sua articulação verbal impecável, principalmente quando pronunciava expressões de origem latina, como *batattinni quandum nasceoum, choum sparramaddi pelo. Patter filli spiritti santti amem*. Por isso mesmo, pelas dificuldades do ofício, fazia bicos como padre na paróquia da Nossa Senhora dos Aflitos. Morreu numa missa, e de joelhos, depois de lamber o cálice dourado de vinho.

Cena 19 – Epitáfio de Astolfo Miranda.

Astolfo Miranda:  
Astolfo Miranda, conhecido por Totó do Beijo. Foi o maior de todos os beijos das ribaltas. Entrou para a história por sua versão adaptada do Cirano de Bergerac, substituindo o nariz batatado pelos beijo de tigela. Na sua lápide quis imprimir a seguinte mensagem: Beijudo é a vovozinha!

Cena 20 – A Segunda conclusão.

Domitila Zanha:  
Senhores! O jornal!

Verônica Inconstanza:  
O que há com o jornal?

Décio Cortina:  
Vejam a data do jornal!

Brígida de Lara:  
É de ontem!

Décio Cortina:  
Exatamente!

Domitila Zanha:  
Isso é realmente esquisito!

Verônica Inconstanza:  
O jantar de O.F. foi ontem... E nós estamos aqui agora fazendo o quê?

Décio Cortina:  
Brincando

Pablito Bulhões de Paula:  
Como brincando?

Décio Cortina:  
Alguém está brincando conosco

Pablito Bulhões de Paula:  
Quem?

Décio Cortina:  
Algum sádico que quer ver cada um de nós como peças indefesas de um jogo fatal

Pablito Bulhões de Paula:  
Reproduzindo um roteiro já escrito

Décio Cortina:  
E inventado

Verônica Inconstanza:  
Alguém está nos fazendo passar por tolos

Brígida de Lara:  
Há sempre alguém que veste a carapuça de tolo

Décio Cortina:  
E digo mais... Esse alguém só pode estar aqui

Domitila Zanha:  
Aqui?

Décio Cortina:  
É tudo encaixado demais para ser uma enganação à distância... Senhoras e senhores, O.F. é um de nós.

*(Trovão. Chove)*

*Cena 21 - Transição – Chuva – As Três Velhas.*

Norma:

Essa é a Noêmia e essa é a Nonô. Diga 'oi', Noêmia. Diga 'olá', Nonô. Eu sou a Norma, como vai muito prazer. Noêmia, Nonô e Norma, as três velhas curiosas, muito prazer como vai. Nós três sentamos sempre aqui em cima. Daqui de cima fica mais fácil mirar o que acontece lá embaixo. Sentamos nas mesmas poltronas: A Noêmia lá, a Nonô aqui e eu no centro. É claro que seria mais seguro sentar lá embaixo, mas nós preferimos sentar aqui em cima. É só não chegar muito próximo da beirada que não há perigo algum. Somos as três velhas curiosas e corajosas: Noêmia, Nonô e Norma, como vai muito prazer. E aqui estamos nós mais uma vez. Nós fazemos questão de vir todos os dias. Porque além de curiosas também gostamos do rigor dos hábitos. Porque é importante que as coisas saiam na mais perfeita ordem. O que está combinado está combinado. Não admitimos os solavancos. Se uma coisa é uma coisa no princípio, é essa coisa que a coisa tem que ser até o final. E se alguma coisa foge dos trilhos a gente se enfurece. Concorda, Noêmia? Concorda Nonô? Sentamos sempre aqui em cima e é aqui em cima que continuaremos a sentar. Hoje, amanhã e depois. Nas mesmas poltronas. A Noêmia lá, a Nonô aqui e eu no centro. A visão daqui de cima é muito melhor. Não que a nossa vista seja aquela mesma vista de quando tínhamos nossas trinta primaveras... A Noêmia, por exemplo, é completamente cega, não é mesmo Noêmia? Diga 'sim, Norma!' E também daqui de cima a acústica é um pouco melhor do que lá embaixo... Não que os nossos ouvidos sejam aqueles ouvidos de quando ainda podíamos desfilar de maiô na beira da praia e ouvir os assovios dos rapazes... A Nonô, por exemplo, é completamente surda do ouvido esquerdo, não é mesmo Nonô? Diga, 'como é que é, Norma?' Somos três velhas muito curiosas, ah se somos... Mas curiosas até aquele ponto em que a curiosidade não se transforme em ebulição e todas as estruturas sejam demolidas por causa disso, ah isso não. Por isso é que gostamos de sentar aqui em cima, porque daqui de cima há uma certa distância da cena. Daqui de cima fica mais fácil mirar o que acontece lá embaixo. Um lugar ideal para avaliar o que está dando certo e o que está dando errado. E se alguma coisa sai do roteiro a gente se enfurece e tenta corrigir. Na medida do possível, é claro. As três velhas curiosas: Noêmia, Nonô e Norma, muito prazer como vai. Mas nós não podemos alongar muito essa conversa porque logo logo a cortina vai se abrir. E quando a cortina se abre é preciso fazer silêncio porque já chegou a hora de começar. Mas antes de começar a luz da sala enfraquece e também tocam uma sineta por três vezes seguidas. São protocolos que devem ser respeitados. E nós gostamos muito de protocolos. Somos as três velhas curiosas e que gostam de protocolos, como vai muito prazer. Eu tentei dizer para a Noêmia não se debruçar no parapeito, mas ela não me obedeceu. Espatifou-se no meio do palco. A sorte é que Noêmia foi imediatamente incorporada ao espetáculo. Era uma peça em que se morria muito e ninguém suspeitou de que aquela morta espatifada era a Noêmia. Não é mesmo, Noêmia? O caso da Nonô foi puro descuido mesmo, ou excesso de curiosidade, tanto faz. Incomodada com uma deixa aparentemente errada de um ator ela gritou lá para baixo 'Como é que é?' e se projetou para o alambrado para tentar escutar melhor. Caiu. A sorte é que Nonô não pôde ouvir o barulho dela mesma se espatifando no centro do palco... Roubou a cena. Foi horroroso. Mas, fazer o quê? A Nonô sempre foi muito rigorosa com

as deixas dos atores... Se suspeitava de algum improviso no lugar da fala correta ela virava uma onça, não é mesmo, Nonô? Diga 'Como é que é, Norma?' Enfim. Não sinto tanta falta assim da Noêmia e da Nonô. O trabalho pesado sempre coube a mim mesmo, a Norma, a velha do centro. Shhhhhhh. Vai começar.

*(NORMA apanha um rifle, desses rifles de guerra, enormes, e aponta a mira para baixo. Ao fundo do palco, por detrás da parede branca, surge uma enorme ovelha negra.)*

Cena 22 – Prólogo ao epílogo.

*(Tiros. Confusão. Sobra o Mordomo)*

Parmênides da Silva, o Mordomo:  
 Não me olhem assim  
 Sou apenas mais um no meio dessa cena  
 Fisgado pelo anzol da enganação e feito de bobo  
 Eis-me aqui, prisioneiro desse drama trágico e sinistro  
 Ou tragédia dramática  
 Ou comédia-trágica,  
 Ou melodrama tragicômico-sinistro, sei lá, vai saber.  
 Se O.F. é um de nós, então é bom desconfiar  
 Qualquer um feito personagem fingido  
 Pode nos enganar – Ser e não ser, eis a questão!  
 Não me olhem assim  
 Triste sina essa a de ser mordomo  
 Sempre acusado de um crime não cometido  
 Mas até que seria divertido uma vez na vida  
 Fazer o bandido  
 Enfim, chegamos ao ato final  
 Quando tudo se resolve para o bem  
 Ou para o mal  
 Não me olhem assim, já disse!  
 Ah, pediram-me para dizer isso:  
 “Cuidado com a luz ofuscante  
 Há nela o poder de iluminar  
 De dar vida e revelar  
 Mas igualmente e não obstante  
 Aos incautos e distraídos  
 Cega... e faz matar.”

Cena 23 – O Conluio.

Parmênides da Silva:  
 Ah bendita coragem que me falta! Acho que chegou a hora de ir embora

Narciso Plateia:  
 Tarde demais, é impossível voltar atrás

Parmênides da Silva:  
O que quer dizer com isso?

Holanda Holofote:  
Não se faça de desentendido, senhor Heráclito!

Parmênides da Silva:  
Parmênides, minha senhora!

Clotilde Terroso:  
Pois a porta está aberta. Quem quiser sair que saia...

Parmênides da Silva:  
Com licença... *(sai)*

Embucete Froxti:  
Fugiu?

Margot de Albuquerque:  
Mas isso é um absurdo!

Isadora Lavati:  
Por que é que fomos aceitar essa situação?

Embucete Froxti:  
Compramos gato por lebre

Rosângela Feira:  
Eu sempre carrego comigo um pé de coelho

Isnépio Chéte:  
Para dar sorte?

Margot de Albuquerque:  
Há alguém nos vigiando, então?

Clotilde Terroso:  
Muito provavelmente

Holanda Holofote:  
Um de nós

Narciso Plateia:  
Ou quem sabe mais de um

*(Um tiro. Alguém morre)*

Isadora Lavati:  
Morreu?

Embucete Froxti:  
Parece que sim. Morreu de pé e com o guarda-chuva aberto

Isadora Lavati:  
Que tipo de gente morre de pé e com o guarda-chuva aberto?

Rosângela Feira;  
Tipos esquisitos, naturalmente

*(Os exércitos marcham)*

Narciso Plateia:  
Certa vez li uma história de mistério em que um crime era cometido dentro de um trem luxuoso que cortava a Europa em direção ao Oriente Médio. Um detetive a bordo iniciou as investigações. Com as evidências à luz do dia, a conclusão a que chegou foi simples: o assassino não poderia ser pessoa única. Armaram uma emboscada. Todos do vagão mataram a infeliz vítima.

Margot de Albuquerque:  
Eu vou desmaiar

Clotilde Terroso:  
Respira que passa, minha senhora!

Holanda Holofote:  
Que cheiro é esse?

Margot de Albuquerque:  
Parece pipoca

Clotilde Terroso:  
E o que o senhor quer insinuar com essa história de assassinato no trem?

Narciso Plateia:  
Que é bastante provável que todos aqui estejam fingindo, exceto uma pessoa. E essa pessoa, portanto, é a única vítima de uma patética encenação.

Holanda Holofote:  
E quem poderia ser essa pessoa?

Narciso Plateia:  
Eu, naturalmente

Margot de Albuquerque:  
O senhor é a vítima e nós os algozes?

Cena 24 – O epitáfio de Narciso Plateia.

Narciso Plateia:

Narciso Plateia, ou, Bizo dos Confetes. Nasceu aclamado, cresceu aclamado... e morreu aclamado. Dono de uma prateleira de troféus, foi desde cedo invejado. Herdeiro imediato de João Caetano, primo distante de Sir. Laurence Olivier, sobrinho-neto de Eleonora Duse, foi ele, Bizo dos Confetes, o único ator do nosso tempo a figurar no memorial dos trágicos eternos. Vítima de uma armação sinistra, saiu de cena de pé, no centro do palco enraizado. Bravo!

*(Narciso Plateia morre de pé, com o guarda-chuva aberto)*

Cena 25 – Acusações.

Isadora Lavati:

Morreu?

Embucete Froxti:

Parece que sim. Morreu de pé e com o guarda-chuva aberto

Isadora Lavati:

Que tipo de gente morre de pé e com o guarda-chuva aberto?

Rosângela Feira;

Tipos esquisitos, naturalmente

Isadora Lavati:

O sujeito está louco

Rosângela Feira:

Louco e morto

Isadora Lavati:

Perdeu o juízo e morreu

Rosângela Feira:

Ou finge-se de doido varrido para fazer-se passar por morto

Embucete Froxti:

Um stratagema desesperado para livrar-se da culpa: senhoras e senhores, Bizo dos Confetes acaba de assinar sua confissão: é ele O.F.

*(Bizo dos Confetes ressuscita)*

Narciso Plateia:

Ou quem sabe a senhora que me acusa de ser o salafrário é justamente a autora dessa comédia toda

Holanda Holofote:

O.F. é personagem de gênero masculino, meu senhor

Margot de Albuquerque:

Será? Não há plano mais sublime do que emprestar uma máscara propositalmente forjada para não se encaixar no rosto do seu dono, enquanto, com um pouco de atenção, é o desajuste que é o disfarce perfeito, a camuflagem ideal. Senhoras e senhores, O.F. é uma mulher!

*(Alguém morre)*

Isadora Lavati:

Morreu?

Embucete Froxti:

Parece que sim. Morreu sentada e com o guarda-chuva aberto

Isadora Lavati: Que tipo de gente morre sentada e com o guarda-chuva aberto?

Rosângela Feira:

Tipos esquisitos, naturalmente

Isnépio Chéte:

Mas que absurdo

Rosângela Feira:

Sim... parece pipoca, ou pelo menos cheira a pipoca

Isadora Lavati:

Sim... pipoca

Clotilde Terroso:

Eu não devia ter vindo... Esse lugar não é um lugar saudável!

Isnépio Chéte:

A porta está aberta, minha senhora, se quiser sair, saia!

Clotilde Terroso:

Eu jamais me permitiria uma fuga numa hora dessas, justamente nesse momento em que algumas verdades devem ser ditas

Isnépio Chéte:

Então até este presente momento a senhora esteve mentindo? Muito interessante

Clotilde Terroso:  
Eu me recuso a sair

Isnépio Chéte:  
Porque se saísse a senhora estaria assumindo quem de fato é

Clotilde Terroso:  
E quem de fato sou eu?

Isnépio Chéte:  
A senhora quem o diga!

Cena 26 – O epitáfio de Clotilde Terroso

Clotilde Terroso:  
Clotilde Terroso, mais conhecida como Clô Hortência. Adepta do teatro pobre, apresentava-se sempre num palco nu debaixo de um teto cheio de vigas e vestida com o mínimo de figurinos para emprestar o fôlego aos textos de agitação política. Convidada à candidatar-se vereadora, terminou seus dias no púlpito, vaiada por uma plateia de adversários engravatados que não temia atrapalhar o espetáculo.

Cena 27 – A história de Charlotte com dois Ts junto com o cheiro de pipoca.

Rosângela Feira:  
Senhoras e senhores, o voto de humildade é o mais perfeito recurso dos fingidores. Dentre todos os exibidos profissionais dessa vida, senhores, desconfiem dos tímidos! Todos eles são falsos! Abaixam-se para receber os aplausos simulando reverência, mas é quando conseguem, escondido dos olhares alheios, babar veneno e exigir dos idiotas que o adulam mais e mais aplausos! Senhoras e senhores, Clô Hortência é a charlatã que tanto procuramos!

Embucete Froxti:  
Charlatã?

Isadora Lavati:  
Eu tinha um cachorro que se chamava Charlotte, com dois 'Ts'

Embucete Froxti:  
O que?

Isadora Lavati:  
Com dois 'Ts', Charlotte era o nome do cachorro

Embucete Froxti:  
Uma cachorra, a senhora quis dizer

Isadora Lavati:  
Um cachorro, eu disse

Embucete Froxti:  
Mas se chamava Charlotte com dois 'Ts', então era uma cachorra

Isadora Lavati:  
Nunca soubemos se era cachorro ou cachorra com dois 'Ts', o que sabíamos é que o bicho se chamava Charlotte com dois 'Ts'...

Embucete Froxti:  
A senhora nunca se deu ao trabalho de conferir... lá atrás?

Isadora Lavati:  
Era peludo demais... ou peluda, tanto faz

Embucete Froxti:  
Entendo

Isadora Lavati:  
Charlotte, com dois 'Ts'... Pobre Charlotte com dois 'Ts', morreu atropelada debaixo do caminhão de gás... Atriz, cantora, dançarina, malabarista, modelo e manequim, morreu nos palcos numa performance explosiva. Pegou fogo. Combustão espontânea. Aqui jaz Isadora Lavati. Com um T.

Embucete Froxti:  
Embucete Froxti, a Rainha do Tombo. Teve os melhores tombos que o teatro já viu. Fez Julieta, e na cena do balcão, caiu. Morreu enforcada após enganchar o cachecol no vão da escada rolante do shopping. Nos seus últimos suspiros, disse ao mundo que ninguém era mais poderoso do que Deus e ela.

Isadora Lavati:  
Morreu?

Embucete Froxti:  
Percebe a arapuca em que fomos jogados? Quem se apresenta, morre!

Isadora Lavati:  
São mortes falsas, minha senhora

Embucete Froxti:  
É preciso fingir para não morrer de verdade, ah que tragédia!

Isadora Lavati:  
Melhor morrer de mentira do que de verdade, não?

Embucete Froxti:

Um morto verdadeiro é muito mais inofensivo que um morto mentiroso...  
Esses sim, os mentirosos, é que são os tipos mais perigosos

Isadora Lavati:  
Que cheiro é esse?

Margot de Albuquerque:  
Pipoca, definitivamente é pipoca

Holanda Holofote:  
É pipoca sim

Rosângela Feira:  
E tem das doces e das salgadas

Margot de Albuquerque:  
Doce também?

Clotilde Terroso:  
Não percebem um leve aroma agridoce junto com o cheiro habitual da pipoca estourada no óleo?

Narciso Plateia:  
Me parece pipoca sim, mas estourada no azeite

Isadora Lavati:  
No azeite ou no óleo, é pipoca

Margot de Albuquerque:  
Sem dúvida

Rosângela Feira:  
Eu concordo com o aroma agridoce, e eu diria ainda mais: é canela!

Isnépio Chéte:  
Canela?

Holanda Holofote:  
Não se bota canela na pipoca!

Margot de Albuquerque:  
E onde é que está escrito que é proibido botar canela na pipoca?

Narciso Plateia:  
Esperem um instante, senhores! Quem concorda que é pipoca?

*(todos levantam as mãos)*

Narciso Plateia:

Muito bem.... E agora quem concorda que há também um aroma agridoce de pipoca puxada na canela?

Margot de Albuquerque:

Puxada na canela?

Holanda Holofote:

Sim, puxada na canela...

Margot de Albuquerque:

Mas que expressão esquisita de se dizer: puxada na canela... Ainda se fosse marinada no caramelo

Holanda Holofote:

Marinada no caramelo?

Margot de Albuquerque:

Foi só uma expressão, minha senhora, ainda que seja, de fato, aroma de canela, por acaso a senhora não entende o valor de uma expressão?

*(toca uma campainha)*

Cena 28 – A Campainha que toca.

Margot de Albuquerque:

Minha terra tem palmeiras onde canta o sabiá  
As aves que aqui gorjeiam não gorjeiam como lá  
Nosso céu tem mais estrelas  
Nossas nuvens mais vapores  
Quando chove eu abro o guarda-chuva  
Para acalmar os meus humores

Isadora Lavati:

O que foi isso?

Margot de Albuquerque:

Uma campainha

*(Um tiro. Alguém morre)*

Isadora Lavati:

Morreu?

Embucete Froxti:

Parece que sim. Morreu de pé e com o guarda-chuva aberto

Isadora Lavati:  
Que tipo de gente morre de pé e com o guarda-chuva aberto?

Rosângela Feira;  
Tipos esquisitos, naturalmente

Isadora Lavati:  
Alguém soou uma campainha?

Margot de Albuquerque:  
E parece que foi bem perto de nós... Alguém aqui de dentro soou uma campainha?

Isadora Lavati:  
Não fui eu!

Margot de Albuquerque:  
E o que isso significa?

Isadora Lavati:  
Será que é o aviso dizendo que o jantar será servido em breve?

Margot de Albuquerque:  
Minha senhora, a senhora ainda não compreendeu que essa história de jantar é um blefe?

Isadora Lavati:  
Ou um chiste

Margot de Albuquerque:  
Chiste?

Isadora Lavati:  
Coisa boa não deve ser

Clotilde Terroso:  
Desde que chegamos aqui nada de bom aconteceu... Este não é um lugar saudável! Ah, bendito lugar que suga tudo o que nós temos de bom e não devolve nada de nada em troca!

Isnépio Chéte:  
Pois a porta está aberta, minha senhora, se quiser sair que saia

Clotilde Terroso:

É aqui mesmo que eu fico, e até que tudo seja esclarecido tim tim por tim tim...

Narciso Plateia:

Uma atitude resoluta! Coisa típica dos mentirosos contumazes

Embucete Froxti:

Eu reitero que isso daqui é um teste. Quem resistir abocanhará o protagonista de A Renúncia do Amor Perdido

*(Alguém morre)*

Isadora Lavati:

Morreu?

Embucete Froxti:

Parece que sim. Morreu de pé e com o guarda-chuva aberto

Isadora Lavati:

Que tipo de gente morre de pé e com o guarda-chuva aberto?

Embucete Froxti:

Tipos esquisitos, naturalmente

Rosângela Feira:

Eu queria ter um bigode

Isnépio Chéte:

Um bigode?

Rosângela Feira:

Sim, um bigode...

Clotilde Terroso:

Mas minha senhora... um bigode?

Rosângela Feira:

Sim, oras... um bigode! Eu não sei por quê, mas eu sinto essa necessidade de ter um bigode, e agora...

Holanda Holofote:

Desses bigodões que fazem curva nas pontas?

Rosângela Feira:

Sim! Exatamente!

Embucete Froxti:

Desses bigodões que fazem curva nas pontas!

Narciso Plateia:

Desses bigodões que fazem curva nas pontas e que a gente pode confiar quando tiver algum pensamento sagaz?

Rosângela Feira:

Exatamente! Desses bigodões sagazes!

Margot de Albuquerque:

Senhoras e senhores, e se todos nós estivermos loucos?

Clotilde Terroso:

Vê-se que lhe falta o bigode, esse não foi um pensamento nada sagaz

Isadora Lavati:

Isso é impossível. Nenhum louco cogitaria estar louco diante de outros loucos, isso seria uma loucura

Clotilde Terroso:

Exato! A loucura é condição individual, cada louco cria para si a sua própria loucura. Se fôssemos todos loucos não estaríamos aqui reunidos, um compartilhando da loucura do outro, assim, naturalmente...

Narciso Plateia:

A não ser que essa casa seja uma...

Embucete Froxti:

Casa de loucos?

*(toca a campainha duas vezes)*

Cena 29 – Novamente o Jornal.

Clotilde Terroso:

Era uma vez uma barata chamada Gregor Samsa, que sonhava que era uma barata chamada Franz Kafka, que sonhava que era um escritor que escrevia sobre um empregado chamado Gregor Samsa, que sonhava que era uma barata.

Embucete Froxti:

Senhores, acho que eu vou morrer

Isadora Lavati:

Se vai morrer, antes abra o seu guarda-chuva

Clotilde Terroso:  
Que tipo de gente abre o guarda-chuva para morrer?

Rosângela Feira:  
Tipos esquisitos, naturalmente

Margot de Albuquerque:  
Senhores! O jornal!

Holanda Holofote:  
O que há com o jornal?

Margot de Albuquerque:  
Vejam a data do jornal!

Isadora Lavati:  
É de amanhã!

Margot de Albuquerque:  
Exatamente!

Isnépio Chéte:  
Isso é realmente esquisito!

Clotilde Terroso:  
O jantar de O.F. está marcado para amanhã?! E nós estamos aqui agora fazendo o quê?

Margot de Albuquerque:  
Merda

Holanda Holofote:  
O quê?

Isadora Lavati:  
Ela falou merda?

Embucete Froxti:  
Parece que sim. Falou merda com o guarda-chuva aberto e usando um bigode

Isadora Lavati:  
Que tipo de gente fala merda com o guarda-chuva aberto e usando um bigode?

Rosângela Feira:  
Tipos esquisitos, naturalmente

Margot de Albuquerque:  
Me deu uma vontade de dizer merda

Narciso Plateia:  
Merda

Isadora Lavati:  
Merda

Rosângela Feira:  
Merda

Clotilde Terroso:  
Merda

Embucete Froxti:  
Merda

Isnépio Chéte:  
Merda

Holanda Holofote:  
Merda

*(Soa a campainha três vezes. O elenco toma a cena para o réquiem dos Moribundos.)*

*Cena 30 – O réquiem dos moribundos.*

Décio Cortina:  
Era um espetáculo de rotina  
Versos decorados  
Ao sabor da rima  
Despencou o cenário em sua cabeça e...  
És pó, em latim Pulvis Ést  
Fechou-se o pano. Finiti!  
Pobre Décio Cortina.

Verônica Inconstanza:  
 Foi empurrada para a cena  
 Tocadora de trombone é o que sonhava em ser  
 Ou de xilofone, vai saber  
 Um dia vestiu uma máscara de macaco – mas que esquisito!  
 Atravessou o palco  
 E teve um faniquito  
 Morreu assim:  
 Travestida de mico  
 Verônica Inconstanza, Fim!

Domitila Zanha:  
 Entrou para o teatro porque diziam que a cena alimentava  
 Mentira  
 Morreu vazia, desnutrida de recheio  
 Mas ao menos teve o que merecia  
 Saiu de espírito gordo  
 Ainda que saudosa  
 Duma ambrosia  
 Domitila Zanha, vá em paz.

Holanda Holofote:  
 No centro do palco havia um buraco  
 Um buraco havia no centro do palco  
 Se parte do cenário ou não  
 Caiu... E fundo  
 Indo se emborrachar ao porão  
 Que pena, se uma cena fosse  
 Ia ser linda  
 Holanda Holofote, uma atriz finda.

Malvina Marvel:  
 Pediram a ela que representasse a estátua de uma heroína  
 E ela assim o fez - e com muita galhardia  
 Na hora dos aplausos ainda não se mexia  
 Pobrezinha!  
 Ficará para sempre na nossa memória  
 Como aquela que melhor soube  
 Entregar-se à história  
 Malvina Marvel, em sua honra e glória.

Cacildinha Jah:  
 Ela já se ia embora  
 Mas ficou, de curiosa  
 Teatro é coisa séria, ou só saborosa?  
 Não houve tempo para responder  
 Pensou que o veneno do vidrinho da Julieta era falso

E tomou  
 Indo para os lados do Dionísio se esconder  
 Cacildinha Jah se foi... Mas já?

Esmirna Desmaio:  
 Só passava mal diante de muita gente  
 Até que passou dessa para melhor  
 E para sempre  
 Morreu numa tremedeira desmilinguida  
 Mas foi tão bonito que o público aplaudiu como comédia  
 Essa que hoje é conhecida como a mais bem acabada  
 Tragédia  
 Esmirna Desmaio, foi ela.

Brígida de Lara:  
 Raios e trovões  
 Assovios e arrepios  
 Crepúsculo dos dias  
 Alvoradas sinistras  
 Essa foi Brígida de Lara  
 Única atriz que morreu rimando  
 Nada com nada.

Isnépio Chéte:  
 Foi-se embora  
 Sem saber se havia chegado  
 Quando pensavam que tinha vindo  
 Lá estava ele, saindo  
 E saiu, á francesa  
 E para o nunca mais  
 Que tristeza  
 Isnépio Chéte.

Bibi Bituda:  
 Entrava em cena e ria  
 E isso bastava para compor  
 Toda a fantasia  
 Mas eis que um dia  
 Deu uma risada na hora errada  
 Matando o espetáculo  
 E morrendo  
 Afogada em lágrimas que não sabia  
 Bibi Bituda.

Margot de Albuquerque:  
 Atriz francesa mas que perdeu o sotaque  
 Teve um ataque  
 Foi num Vaudeville francês  
 Foi só soar a campainha da porta  
 Que imaginou o que por detrás dela não havia

Tadinha  
Orrevoá, ó pombinha  
Margot de Albuquerque.

Rosângela Feira:  
Quis ser tanta coisa  
Mas não foi nada  
E é só por isso que chegou onde estava  
No auge dum espetáculo  
Em que era ela  
A estrela admirada  
Saiu de cena  
Mas talvez seja o contrário disso  
Um novo espetáculo  
Uma nova chamada  
Rosângela Feira, era uma vez.

Cena 31 – A oração de Timotio Bigolinus.

Timotio Bigolinus:  
Agora que nós todos fomos redondamente enganados, que tal se nos  
apresentássemos?  
E sabendo que todos os senhores gastaram um tempo precioso explicando  
quem são,  
Permitam a mim mentir um pouco mais fingindo um outro que jamais daria  
conta de ser inteiramente –  
Seja em razão da sua grandiosidade inconsciente  
Ou pela intrepidez de cavaleiro andante, coisa para lá de inconsequente.  
Esse Um que sendo quem foi  
Sou também eu  
E todos os senhores juntos e ao mesmo tempo  
Gente boa que jamais conseguiu fincar o pé no chão  
Sua liberdade foi a sua real condenação:

*“Jaz aqui o fidalgo forte  
que a tal extremo levou  
valentia que se reporte  
que a morte não triunfou  
da sua vida com sua morte.*

*Do mundo inteiro fez pouco,  
doido espantelho tampouco  
levou em conta a conjuntura,  
pois julgou ser sua ventura  
morrer são e viver louco.”  
Dom Quixote de la Mancha.*

E que a partir desse instante, quando tudo acaba ou começa, tanto faz  
Que os Deuses do mistério com sua graça nos protejam

Que cada um dos que aqui se encontram não faça nem menos nem mais do que o combinado  
 E, com a esperança de sempre,  
 Roguemos que o esforço despendido – fruto do trabalho do corpo e da alma  
 Receba em forma de aplausos a sua devida recompensa  
 Ou, então, que seja essa uma última aventura – que por si só já tenha valido a pena  
 Afinal, antes o risco de quem se balança no ar pendurado por balões que a segurança da terra firme.  
 Se naufragos ou sobreviventes  
 Será o tempo com os seus ponteiros pacientes quem nos dirá  
 Que as cortinas se abram agora  
 Ou melhor  
 Que alguém  
 Pela última e derradeira vez  
 Entre por aquela bendita  
 Porta

*(O elenco grita MERDA. Ouve-se uma batida na porta. Aparece o mordomo. Ele repete exatamente os mesmos passos daqueles do prólogo até chegar à boca de cena)*

### Cena 32 – Epílogo

Parmênides da Silva, o mordomo:  
 Dizem que tudo não passou de um boato  
 Que toda essa cena nunca existiu de fato  
 Mas isso já é história  
 Verdade ou mentira, pouco importa  
 A única certeza é a de que naquele mesmo jornal havia também uma bela sessão de obituários  
 Todos os malucos aqui reunidos estavam lá contemplados  
 Cada um sumido do mapa, feito pombinhos que bateram asas para sabe-se lá qual recanto velado.  
 O segredo – não espalhem para ninguém – é que aqui a gente morre sempre, e até mesmo na hora da morte  
 E morre cantando  
 Porque muito melhor que morrer mudo e discreto  
 É despedir-se sambando  
 Na triste alegria do verso!  
 E antes que tudo termine, ou comece, tanto faz  
 É preciso lembrar que o elenco ainda não está completo  
 Que ainda se buscam pelas esquinas da vida os protagonistas desse estranho melodrama.  
 “Gostaria de consultá-lo ou consultá-la sobre a possibilidade de emprestar o vosso renomado talento dramático para protagonizar minha mais nova produção, o espetáculo A Renúncia do Amor Perdido.”  
 Ah! Já ia me esquecendo:  
 Assinado: O.F.: Orestes Felícus.

Cena 33 – O Fim... Ou, O Começo. De novo. Mais uma Vez.

*(Alguém aponta para cima em direção ao urdimento e diz: “Olha!”. O local do homem amarrado com balões de ar pelas canelas agora é ocupado por um refletor preso à vara. O elenco todo reconhece a presença do público na plateia. Tudo é teatro. Somos todos atores. Cumprimentos. Despedidas. Abraços. Os atores dão as costas aos espectadores e a luz vai baixando em resistência)*

*FIM.*

“Jaz aqui o fidalgo forte  
que a tal extremo levou  
valentia que se reporte  
que a morte não triunfou  
da sua vida com sua morte.

Do mundo inteiro fez pouco,  
doido espantallo tampouco  
levou em conta a conjuntura,  
pois julgou ser sua ventura  
morrer são e viver louco.”

- Miguel de Cervantes: do *Don Quixote*,  
livro II, 74, Epitáfio de Don Quixote  
(Tradução de Fábio Malavoglia)

É famosa a frase de Ferreira Gullar que diz que a arte existe porque a vida não basta.

Com as devidas vênias ao nosso saudoso poeta, discordo da frase. E discordo em particular do advérbio da sentença que, ao meu ver, corrompe toda a razão daquilo que acredito quando o assunto é criação artística e função da arte. A arte existe não porque a vida *não* basta, a arte existe justamente porque a vida *basta*, porque cansamos da vida tal como ela é, porque é preciso fugir da vida, inaugurar outras realidades, subverter as escalas de tamanho e densidade desse terreno existencialmente habitado e do qual não fomos consultados sobre suas regras de funcionamento.

Se dizemos que a arte existe porque a vida *não* basta é como se fizessemos uso do território poético – espaço essencialmente trans-

gressor – para suprir aquilo que não conseguimos satisfazer quando restritos ao universo dos dias, das obrigações e demandas que aparecem na qualidade de rotina, de sistema.

Penso que a arte não deve ter compromisso algum – e aqui o advérbio é plenamente aceito - com a carência de sentido da vida, como se houvesse alguma responsabilidade em fazer da arte um canal de explicações para o manancial de dúvidas naturalmente exposto pelas idiossincrasias que acarretam o fato de simplesmente estarmos aqui, vivos nesse tempo e lugar. Ao contrário, a arte deve ter por princípio uma função estritamente lúdica de poder fazer sonhar, e, através disso, sedimentar camadas impossíveis, impalpáveis e, principalmente, determinantes para que o produto da obra se sustente por si só, naquilo em que a criação mesma ache por bem inaugurar independente de algum desejo de justificativa sobre a sua função ou sentido.

A arte, imagino que qualquer tipo de arte que se presta a comunicar algo, deve carregar um potencial anárquico, desse tipo de força que sabe nos arrastar para fora do cotidiano e re-inventar o que não existe, com o perdão da semântica redundante. Não é por outra razão que o artista, a meu ver, é um grande artífice no ofício de mentir, porque a mentira é, sobretudo, a recusa de dizer qualquer verdade, de afirmar qualquer sentença, reforçar ou pregar mensagens ideológicas, escapulindo então para o faz-de-conta onde tudo é possível caso o mentiroso reúna habilidades suficientes para saber mentir e convencer-nos de sua mentira. O que vocês estão prestes a assistir no palco hoje parte desse princípio.

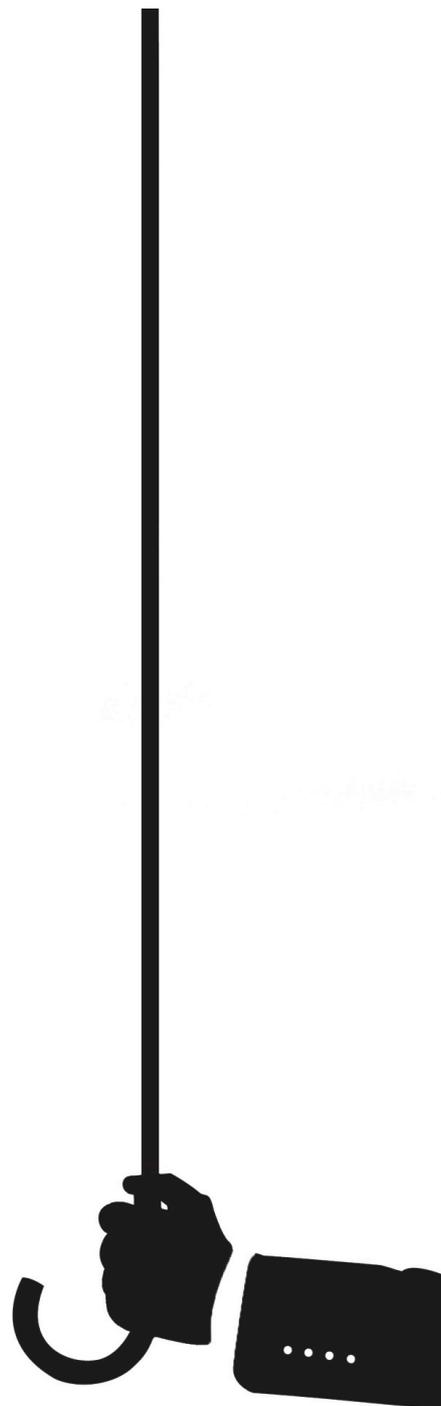


Nossa pretensão – e somos muito pretensiosos! - não é a de sermos mais importantes que a vida – o que seria evidentemente uma burrice ególatra -, mas tentar reencontrá-la dentro das fronteiras da poesia, naquilo que pudemos criar na coragem alucinada de quem parte de uma folha em branco, do vazio absoluto, do silêncio de quem já disse tudo o que precisava ser dito na esquina do teatro.

Acreditamos fundamentalmente nessa ética que afirma o ator como um criador, criação essa que acarreta em responsabilidades de fazer funcionar uma obra que não é íntima ou particular, mas coletiva e gregária. O espetáculo é feito sim para exercitar o ato de pensar, mas pensar fazendo uso desse músculo bastante atrofiado pela ausência de metáforas que esse tempo triste e árido nos impõe, músculo adormecido – mas ainda em estado de atenção! - que recebe o nome de imaginação.

Imaginai, como conclama Shakespeare, que tudo o que vocês vão em breve testemunhar não passa de uma simples fábula levada a cabo por um bando de loucos, soprada ao ar por um bobo, e para se desfazer logo em seguida. Eu, na qualidade de diretor, e também os atores, pedimos encarecidamente que sejam crédulos o suficiente para deixar passar pelos vossos olhos e pelas vossas almas esse cortejo de maluquices e esquisitices, porque deixar-se contaminar é também agir de modo a criar coletivamente o instante mágico e efêmero do teatro. Desliguem todos os trechos tecnológicos, celulares, tablets, fios encapados ou desencapados, que o resto caberá a nós, mentirosos do ofício, levar adiante! Bom espetáculo e sejam muito bem vindos ao nosso Convescote!

- Chico Carvalho, o diretor.















### 3. – Anexos – Reportagens e matérias de jornal.

**UOL 20 ANOS**  
**UOL 20 ANOS**

**FOLHA DE S. PAULO**

Último reportagem com a reportagem sobre a crise do Rio

Login

Assine a Folha

Atendimento

Versão Impressa

# FOLHA DE S. PAULO

★ ★ ★ UM JORNAL A SERVIÇO DO BRASIL

TERÇA-FEIRA, 10 DE JANEIRO DE 2017 13:30

FOLHA DIGITAL P  
APENAS R\$ 1,99  
NO PRIMEIRO MÊ  
ASSINE JÁ.

Seções

Opinião

Poder

Mundo

Economia

Cotidiano

Esporte

Cultura

F5

Sobre Tudo

Últimas notícias Cru

« | »

Buscar...

27

**folhashop**

Dell Inspiron 14 Sér...

à vista

**R\$ 2.469,05**

Casas Bahia

## ilustrada

livros

cinema

artes cênicas

televisão

artes p

CRÍTICA

## Chico Carvalho descobre Peer Gynt picaresco

NELSON DE SÁ  
DE SÃO PAULO

07/10/2016 02h05

Compartilhar
Twitter
Google+
LinkedIn
Email

249

OUVIR O TEXTO

Mais opções

- Facebook
- Enviar por e-mail
- http://folha.com/fo
- Imprimir
- Comunicar erros
- Maior | Menor
- RSS

Várias qualidades sobressaem em "Peer Gynt". A primeira é Chico Carvalho, que interpreta o papel-título da peça amalucada de Ibsen.

Em suas mãos, ele se torna um Macunáima ou João Grilo, mais que o Odisseu comumente associado ao texto. Viaja pelos mitos e cenários costurados pelo dramaturgo norueguês como um pícaro, zombando de tudo e todos.

Ao mesmo tempo, expressa consciência sobre cada frase, levando o público a acompanhá-lo como se também a tivesse. Carvalho salta de um quadro a outro, nas viagens de Gynt, sem parada, seguindo um fio que parece estar só em sua mente. É o espectador, dada a clareza de sua expressão, o segue, embora não distinga da trama a metade.

leia também

**Em peça, garota é expulsa de sua casa para a chegada dos Jogos Olímpicos**

**CRÍTICA: Voz e movimento não se entrosam na peça 'Palavras Esquecidas'**

**'Peer Gynt', de Ibsen, ganha montagem sincretista do diretor Gabriel Villela**

**Edição impressa**



SHAKESPEARE E CERVANTES

**Mortes dos escritores completam 400 anos em 2016; veja especial**

blogs

**Vitrola**  
Os cinco discos 'novos' lançados de David Bowie

**Plástico**  
MAC quer ser 'ressarcido' com obras de Edegar Cid Ferreira

**Dramáticas**  
Brasil precisa investir em musicais autorais, diz diretor

PUBLICIDADE

folhashop

Compare preços:

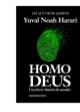


Mouse Apil

à vista

**R\$ 62**

Fast Shop



**HOMO DEUS**

Historiador investiga qual será o futuro da humanidade

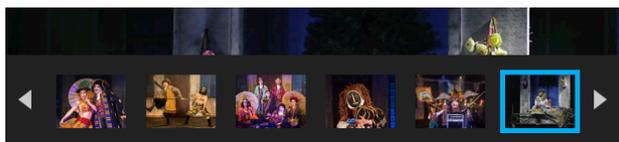
De R\$ 54,90  
Por R\$ 43,90

Comprar

Peer Gynt

6 de 12 < >

Lenise Pinheiro/Folhapress



É desses atores que tornam tudo acessível, que passeiam em pensamento e levam o público a fantasiar com ele.

Para isso, ajuda bastante a inflexão sardônica do original, traduzida de modo fluente por Léo Gilson Ribeiro para Antunes Filho, em 1971, e usada por Dan Stulbach em sua estreia em 1990, no papel.

Ajuda também a representação irônica, distanciada, que a encenação estende para todas as atuações, como a marcante mãe de Gynt, feita por Maria do Carmo Soares como aparente homenagem à atriz Maria Alice Vergueiro.

Como anota o diretor Gabriel Villela no programa da peça, o épico brechtiano, que é antirrealista, começou a ser gestado nas peças de Ibsen, por mais contraditório que isso possa parecer hoje.

Em "Peer Gynt", as qualidades de interpretação se transportam a outras partes.

Como em todo espetáculo de Villela, é de uma exuberância visual que não parece ter fronteira – agora até mais, inspirado no protagonista. Cada um dos figurinos, e são dezenas deles, usados em trocas sucessivas pelo elenco de 15 atores, é uma obra em si.

Os figurinos-fantasia de Solveig, em especial, poderiam ou deveriam estar em exposição. É a personagem de Mel Lisboa, par romântico do protagonista, representada pela atriz com o delicado fascínio já atestado em diversos outros papéis e musicais.

De maneira cada vez mais apurada e com efeito teatral mais dinâmico, Villela torna cada cena –ou país visitado, da Noruega ao Egito– um cenário singular, remetendo a altares ou trípticos mineiros.

A inspiração mineira está também na trilha, metade dela com músicas dos Beatles. Sob direção musical de Babaya e Marco França e interpretada pelo elenco todo, inclusive linha de coro, ecoa o Clube da Esquina, até Skank.

Mas a encenação, também aqui, viaja para todo lado, com cenas que misturam festa barroca latino-americana e samba de morro. Noel Rosa, Leonard Cohen e Queen.

A adaptação é do diretor e reduz as cinco horas originais para menos de duas. Na versão de 1990, eram mais de três. É um corte excessivo, de efeito negativo no ritmo, e desnecessário para um público afeito a longos musicais.

★

**PEER GYNT** ★★★★★

**QUANDO** sáb. e dom., às 15h30

**ONDE** Teatro Sesi-SP, av. Paulista, 1.313. tel. (11) 3528-2000

**QUANTO:** Grátis (reservas em [www.sesisp.org.br/meu-sesi](http://www.sesisp.org.br/meu-sesi)); 14 anos

**AVALIÇÃO** ★ ★ ★ ★ ★ S sem avaliação

Compartilhar
 



 < 249
 OUVIR O TEXTO
 Mais opções

## temas relacionados

teatro

### Livraria da Folha

Por Que Fazemos O Que

Filme Noir (Vol. 7) (DVD)

## folhashop

Compare preços:



Samsung 40 polegadas...  
à vista  
**R\$ 1.748,96**  
Wai-Mart

RECEBA NOSSA NEWSLETTER

Digite seu email... enviar



**Livraria da Folha** **VOLTA AS AULAS** Garanta já os livros escolares do seu filho.

## envie sua notícia

Fotos Vídeos Relatos

EM ILUSTRADA

EM ILUSTRADA

+ LIDAS	+ COMENTADAS	+ ENVIADAS	ÚLTIMAS
1	'Multitela': Aumento na audiência mostra que Chaves segue cativante		
2	Arquiteto da Berrini, Carlos Bratke morre aos 74 anos em São Paulo		
3	Filme brasileiro sobre Tiradentes está na competição do Festival de Berlim		
4	Meryl Streep comove no Globo de Ouro com discurso crítico a Trump		
5	Com 11 indicações, 'La La Land' lidera lista do Bafta; veja nomeações		
1	'Multitela': Aumento na audiência mostra que Chaves segue cativante		
2	Arquiteto da Berrini, Carlos Bratke morre aos 74 anos em São Paulo		
3	Filme brasileiro sobre Tiradentes está na competição do Festival de Berlim		
4	Meryl Streep comove no Globo de Ouro com discurso crítico a Trump		
5	Com 11 indicações, 'La La Land' lidera lista do Bafta; veja nomeações		

## + livraria

- Papa João 12 cegou um cardeal, castrou outro e dormiu com a mãe; veja trecho
- 'Dicionário de Moda' explica termos fundamentais da indústria têxtil
- Documentário traz material inédito sobre a Primeira Guerra Mundial

## folhashop

Compare preços:



Sony MDR-

à vit  
**R\$ 19**

KaBu

## folhashop

Compare preços:



## folhashop

Compare preços:



Aproveite!





Login

Assine a Folha

Atendimento

Versão Impressa

# FOLHA DE S. PAULO

★ ★ ★ UM JORNAL A SERVIÇO DO BRASIL



FOLHA DIGITAL P  
APENAS R\$ 1,91  
NO PRIMEIRO MÊ  
ASSINE JÁ.

TERÇA-FEIRA, 10 DE JANEIRO DE 2017 13:48

Seções Opinião Poder Mundo Economia Cotidiano Esporte Cultura F5 Sobre Tudo

Últimas notícias Vo

Buscar...

**folhashop** Logitech G27 Racing ... à vista **SR\$ 1.054,23**  
Audio Video & Cia

## ilustrada

livros cinema artes cênicas televisão artes p

### Ator de teatro estreia em direção e dramaturgia com ladainha absurda

MARIA LUÍSA BARSANELLI  
DE SÃO PAULO

24/06/2016 02h15

Compartilhar 242 OUVIR O TEXTO Mais opções

Um leão fugiu do circo. "Acabou de fugir ou fugiu de fato?", indaga um. "Que importa?", replica o outro, ao que continua, enristecido: "Pobre do leão, solto nessa selva de animais bípedes".

O fato um tanto absurdo é o que guia a peça, de título tão absurdo, "Pequena Ladainha Anti-Dramática para o Episódio da Fuga do Leão do Circo e Outros

Boatos Pouco ou Quase Nada Interessantes...".

Primeira direção e dramaturgia do ator Chico Carvalho, a montagem estreia nesta sexta (24), no Club Noir, e depois segue temporada nos teatros Cacilda Becker (19 a 28/8) e Alfredo Mesquita (2 a 11/9).

Julia Armentano/Divulgação



### leia também

Deborah Colker, diretora da abertura olímpica, une espetáculos em 'VeRo'

CRÍTICA: Catástrofe de Barker é atenuada em peça sobre violência política

CRÍTICA: Com texto pungente, comédia musical transparece amargor atual

Stênio Garcia volta ao teatro após 18 anos em 'O Último Lutador'

Ocupado por atores e diretores, Teatro de Arena atualiza peça de protesto

'Hamilton' domina Tony dedicado às vítimas de tragédia em Orlando

Protestos contra Temer espalham-se por espetáculos no país e no exterior



SHAKESPEARE E CERVANTES

Mortes dos escritores completam 400 anos em 2016; veja especial

### blogs

Plástico  
MAC quer ser 'ressarcido' com obras de Edegar Cid Ferreira

Sem Legenda

'Dever do curador é maior hoje', diz Kleber Mendonça

### folhashop

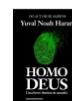
Compare preços:



Monitor S3241

à vista  
**R\$ 78**

KaB



Homo Deus

Historiador investiga qual será o futuro da humanidade

De R\$ 54,90  
Por R\$ 43,90

Comprar

Ana Junqueira (esq.), Daniela Theller (centro) e Sarah Moreira em cena da peça 'Pequena Ladinha'

A história do felino retorna nos diálogos de três casais, interpretados pelas atrizes Ana Junqueira, Daniela Theller, Sarah Moreira.

São falas e atuações pouco realistas, que perpassam a ideia de repetição. É como uma reza, a tal ladinha do título, explica Carvalho. "Repetir é absolutamente humano", diz o diretor, referindo-se aos afazeres do dia a dia.

Assim, vê-se na peça um mosaico de cenas. As atrizes por vezes cumprem o papel de mestres de cerimônia, apresentando o absurdo desse circo da vida cotidiana.

Com o intuito de ampliar a ideia de claustro do tempo (sempre repetido) para o espaço, o cenário, composto de algumas cadeiras e poucos objetos, remete a uma jaula.

Carvalho, que sempre trabalhou como ator (venceu o Pêmio Shell 2013 por sua atuação no papel-título de "Ricardo 3º"), diz que o interesse pela direção veio do apego pela dramaturgia.

Para conceber o texto, muito inspirado pela obra do austríaco Thomas Bernhard (1931-1989), apresentou ao elenco um único parágrafo, em que o tal leão fugia do circo.

Dali foram surgindo as situações absurdas, encaixadas na dramaturgia como peças de um quebra-cabeça, mas que também são descoladas de tempos em tempos. "A gente muda diariamente o texto", conta o diretor.

Com o elenco, que conheceu em 2009, quando ministrava aulas no curso de teatro da escola Célia Helena, Carvalho forma agora um coletivo, a Cia do Bife. A ideia é criar uma série de "ladainhas". A próxima peça deve partir dos clichês de romances policiais.

#### PEQUENA LADAINHA

**QUANDO** sex. e sáb., às 21h, dom., às 18h; até 17/7

**ONDE** Club Noir, r. Augusta, 331, tel. (11) 2309-7271

**QUANTO** R\$ 20

**CLASSIFICAÇÃO** 12 anos ★★☆☆☆☆

 Compartilhar
 



 < 242
  OUVIR O TEXTO
  Mais opções

### temas relacionados

teatro

## Livraria da Folha



Por Que Fazemos O Que Fazemos?

Mario Sergio Cortella

De: R\$ 31,90

Por: R\$ 25,90

[Comprar](#)



Filme Noir (Vol. 7) (DVD)

Vários

De: R\$ 69,90

Por: R\$ 62,90

[Comprar](#)

- 'O Mito das Dietas' ajuda a repensar a relação com a comida e emagrecimento
- 'Platão Para Sonhadores' reúne pilulas de filosofia para transformar o cotidiano
- Micróbios influenciam até número de picadas de mosquito que uma pessoa recebe
- Em livro, cantora fala sobre filho portador de síndrome rara
- Livro traz ensaios de Freud sobre a teoria da sexualidade


**Vitrola**  
 Os cinco discos 'novos' lançados de David Bowie

PUBLICIDADE

**folhashop**

Compare preços:


 Câmera Digital Canon...  
 à vista  
**R\$ 1.079,10**  
 Magazine Luiza

### siga a folha

RECEBA NOSSA NEWSLETTER











PUBLICIDADE

**Livraria da Folha**
**VOLTA AS AULAS**
 Garanta já os livros escolares do seu filho.

### envie sua notícia

 Fotos
  Vídeos
  Relatos

EM ILUSTRADA

EM ILUSTRADA

	LIDAS	COMENTADAS	ENVIADAS	ÚLTIMAS
1				'Multitela': Aumento na audiência mostra que Chaves segue cativante
2				Arquiteto da Berrini, Carlos Bratke morre aos 74 anos em São Paulo
3				Filme brasileiro sobre Tiradentes está na competição do Festival de Berlim
4				Meryl Streep comove no Globo de Ouro com discurso crítico a Trump
5				Com 11 indicações, 'La La Land' lidera lista do Bafta; veja nomeações
1				'Multitela': Aumento na audiência mostra que Chaves segue cativante
2				Arquiteto da Berrini, Carlos Bratke morre aos 74 anos em São Paulo
3				Filme brasileiro sobre Tiradentes está na competição do Festival de Berlim
4				Meryl Streep comove no Globo de Ouro com discurso crítico a Trump
				Com 11 indicações, 'La La Land' lidera lista do Bafta; veja nomeações

**folhashop**

Compare preços:



Consul Facil

à vista

**R\$ 1.3**

Casas I

**folhashop**

Compare preços:



**folhashop**

Compare preços:



Aproveite!



Esse fim de semana na Vigorito, último feriado do ANO!

**UOL 20 ANOS**  
**UOL 20 ANOS**

**FOLHA DE S. PAULO**  
 Saúde Política Mundo Economia Ciências Esportes Cultura **FE** TV Folha Folha Digital

**FOLHA DE S. PAULO**  
 Saúde Política Mundo Economia Ciências Esportes Cultura **FE** TV Folha Folha Digital

 **Cacilda**



**Nelson de Sá e Lenise Pinheiro** abordam montagens de peças, ensaios, vivências e experimentos

[PERFIL COMPLETO](#)



29/01/2016 02:00

 [OUVIR O TEXTO](#)



## Crítica: Volpone

POR NELSON DE SÁ

É oportunidade que aparece uma vez por geração ou menos, em São Paulo: uma peça do inglês Ben Jonson (1572-1637) com produção profissional e protagonistas experientes, como Chico Carvalho e Gabriel Miziara.

E isso no momento em que se redescobre, nos 400 anos da morte, como Shakespeare não foi fenômeno isolado. Que tinha rivais e amigos como Jonson, o maior ao lado de Christopher Marlowe.

Oito anos mais jovem, Jonson é encenado até hoje por suas comédias, mais cortantes e satíricas, mais intelectuais e clássicas na forma do que aquelas de Shakespeare, pela descrição de Stanley Wells em "Shakespeare & Co." (Vintage, 2008).

"Volpone" ganhou aqui uma encenação apurada materialmente, com cenário belíssimo, uma pequena caixa que se abre, remetendo aos palcos ambulantes da commedia dell'arte, um dos focos de estudo da diretora Neyde Veneziano. Também figurinos coloridos e trilha musical executada ao vivo, contracenando com os atores. Um teatro popular, em suma.

O problema, de consequências graves para o espetáculo, aparece com a opção feita para a interpretação.

É farsesca, mais para populista do que para popular. Uniformiza, faz "tabula rasa" do texto e desperdiça os intérpretes que têm à mão.

É evidente que Carvalho como Volpone, um plutocrata veneziano que perdeu sua fortuna e arma um golpe para recuperá-la, e Miziara como Mosca, o escudeiro que o ajuda e engana, esforçam-se por dar maior dimensão a seus personagens.

Também outros indicam potencial crítico, como Eliana Rocha no papel de Urraca. Mas pouco conseguem, e cena após cena se impõe a inflexão do pior teatro infantil —aquele que trata crianças com condescendência.

No caso, é a plateia adulta que se vê infantilizada, o que talvez explique a mudez, a quase revolta que se percebe no final. Claramente, trata-se de uma escolha da encenação, que joga fora os eventuais tópicos cortantes, referências à corrupção etc.

No lugar de sátira e crítica, o que se tem é chanchada, meio ingênua e circense. Vão-se as ironias em camadas, como na cena em que Volpone se faz de morto e não pode reagir, quando Mosca conspira contra ele à sua frente.

Desperdiçam-se até os pequenos achados da própria encenação, como uma entrada do pesado Corbaccio, vivido por Claudinei Brandão, quando todo o elenco salta e cai. É uma ótima piada visual, mas que se perde em meio à puerilidade generalizada.

Dada a qualidade do elenco, começando pela integração da dupla cômica central, sente-se que este “Volpone” poderia facilmente ir além. Poderia ganhar estofa e tornar Ben Jonson “nosso contemporâneo”, num país tão cheio de raposas e moscas. Mas é muito raro que aconteça de um espetáculo mudar depois de chegar ao palco.

*Uma versão desta crítica aparece na edição de 29 de janeiro de 2016 (para assinantes) com o título “Populista, interpretação desperdiça a clássica ‘Volpone’, do inglês Ben Jonson”*



COMENTÁRIOS 0

Comentar com:   



Escreva seu comentário...

Os comentários não representam a opinião do portal; a responsabilidade é do autor da mensagem.  
[Leia os termos de uso](#)

[VEJA MAIS POSTS](#)

PUBLICIDADE



Logout  
Assine a Folha  
Atendimento  
Versão Impressa

# FOLHA DE S. PAULO

★ ★ ★ UM JORNAL A SERVIÇO DO BRASIL



FOLHA DIGITAL P  
APENAS R\$ 1,99  
NO PRIMEIRO MÊ  
ASSINE JÁ.

TERÇA-FEIRA, 10 DE JANEIRO DE 2017 14:06

Seções: Opinião, Poder, Mundo, Economia, Cotidiano, Esporte, Cultura, F5, Sobre Tudo

Últimas notícias Liv

Buscar...

**folhashop** Dell Inspiron 15 Sér... à vista **SR\$ 3.514,05** Magazine Luiza

## ilustrada

livros cinema artes cênicas televisão artes p

RÉPLICA

### Em 'Volpone', personagens são representação cômica da ganância

Lenise Pinheiro - 23 jan.2016/Folhapress



Gabriel Miziara (esq.) e Chico Carvalho durante espetáculo 'Volpone'

NEYDE VENEZIANO  
ESPECIAL PARA A FOLHA

09/02/2016 02h00

Compartilhar 308 Ouvir o Texto Mais opções

Os personagens do espetáculo "Volpone" são a representação explícita e cômica da ganância. Têm, em sua maioria, nomes de bichos. O nome é, aqui, a máscara (incluindo a máscara corporal) que carrega o caráter do personagem, sem conflitos internos e sem as dúvidas tão comuns no "teatro da elite".

Os tipos oferecem ao ator a possibilidade de uma

### leia também

Imigrantes que presenciaram bomba atômica relatam memórias em peça

ANÁLISE: Para sobreviver à crise, festivais de teatro reduzem suas programações

Com línguas inventadas, espetáculo analisa história do amor romântico



SHAKESPEARE E CERVANTES

Mortes dos escritores completam 400 anos em 2016; veja especial

### blogs



Outro Canal

Porta dos Fundos busca novos autores



Vitrola

Os cinco discos 'novos' lançados de David Bowie



Dramáticas

Brasil precisa investir em musicais autorais, diz diretor

### folhashop

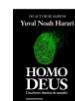
Compare preços:



HP DTC 13S

à vista  
R\$ 1.

Ricardoelt



Homo Deus

Historiador investiga qual será o futuro da humanidade

De R\$ 54,90  
Por R\$ 43,90

Comprar

**folhashop** Monitor LG 20M37AA 1... à vista R\$ 396,90 Extra.com.br

PUBLICIDADE

interpretação não realista, calcada em gestos codificados de longa duração, com o distanciamento típico da comédia popular, ou seja, o desdobramento do ator que se transforma em personagem às vistas do público.

Poderíamos fazer de outro jeito? Claro que sim. "Volpone" poderia ter sido apresentado na linguagem realista, poderia ser submisso ao formalismo francês, poderia ter sido desconstruído, poderia até ser um musical.

Mas optamos pela "commedia dell'arte" porque, sem dúvida nenhuma, Ben Jonson, também autor de vários espetáculos do gênero mascarada, inspirou-se nela. Afinal, a cena se passa em Veneza, num tempo de peste bubônica, quando médicos andavam pelas ruas mascarados, como falsos saltimbancos, confundindo o real com o teatral.

Portanto, esse texto permite que trabalhem com circo, com gestos hiperbólicos, com bufonarias. Todos primos da comédia italiana.

Mas para o crítico, em **texto publicado em 29/1 nesta "Ilustrada"**, esses procedimentos parecem infantis.

Talvez pelo não aprofundamento e pela expressão física inspirada nos quadros de Callot (maior registro visual dos "comici dell'arte"). Talvez porque não haja projeção-identificação, já que não somos nada parecidos com esses seres esquisitos que se comportam de forma farsesca.

O ponto mais grave da crítica, no entanto, é quando infere sensações e impressões do comportamento do público, saindo da seara analítica e buscando algo extrínseco ao espetáculo para desqualificá-lo. Pior, acaba por fazê-lo de forma falaciosa, sem dispor de nenhum dado concreto.

Quando diz que a plateia se vê infantilizada, a que parcela dos espectadores o crítico se refere? Terá ele feito uma pesquisa ao final da apresentação ou possui algum tipo de procuração que lhe permite falar por eles?

Quanto à mudez que ele também imputa à audiência, não sabemos se o resenhista esperava gritos eufóricos, mas, no dia em que conferiu o espetáculo, os aplausos fortes e duradouros suprimiram qualquer silêncio possível. Poderiam talvez desmentir sua tese, não fosse o fato de ser impossível saber o que corre em cada particular fruição da obra.

A crítica que nos rebaixou com adjetivos pejorativos também, um dia, massacrrou Arthur Azevedo, Chico Vasques, Dario Fo e Dercy Gonçalves. Estamos em ótimas companhias.

NEYDE VENEZIANO é diretora da peça "Volpone" ★ ★ ★ ★ ★

 Compartilhar
 



 308
  OUVIR O TEXTO
  Mais opções

## temas relacionados

teatro

## Livraria da Folha



Por Que Fazemos O Que Fazemos?

Mario Sergio Cortella

De: R\$ 31,90

Por: R\$ 25,90

Comprar



Filme Noir (Vol. 7) (DVD)

Vários

De: R\$ 69,90

Por: R\$ 62,90

Comprar

- 'O Mito das Dietas' ajuda a repensar a relação com a comida e emagrecimento
- 'Platão Para Sonhadores' reúne pílulas de filosofia para transformar o cotidiano
- Micróbios influenciam até número de picadas de mosquito que uma pessoa recebe
- Em livro, cantora fala sobre filho portador de síndrome rara
- Livro traz ensaios de Freud sobre a teoria da sexualidade

## siga a folha

RECEBA NOSSA NEWSLETTER

Digite seu email...

enviar



Livraria da Folha
 **VOLTA AS AULAS**
 Garanta já os livros escolares do seu filho.

## envie sua notícia

Fotos Vídeos Relatos

EM ILUSTRADA

EM ILUSTRADA

+ LIDAS	+ COMENTADAS	+ ENVIADAS	ÚLTIMAS
1	Multitela: Aumento na audiência mostra que Chaves segue cativante		
2	Arquiteto da Berrini, Carlos Bratke morre aos 74 anos em São Paulo		
3	Filme brasileiro sobre Tiradentes está na competição do Festival de Berlim		
4	Meryl Streep comove no Globo de Ouro com discurso crítico a Trump		
5	Com 11 indicações, 'La La Land' lidera lista do Bafta; veja nomeações		
1	Multitela: Aumento na audiência mostra que Chaves segue cativante		
2	Arquiteto da Berrini, Carlos Bratke morre aos 74 anos em São Paulo		
3	Filme brasileiro sobre Tiradentes está na competição do Festival de Berlim		
4	Meryl Streep comove no Globo de Ouro com discurso crítico a Trump		
5	Com 11 indicações, 'La La Land' lidera lista do Bafta; veja nomeações		

## + livraria

- Papa João 12 cegou um cardeal, castrou outro e dormiu com a mãe; veja trecho
- 'Dicionário de Moda' explica termos fundamentais da indústria têxtil
- Documentário traz material inédito sobre a Primeira Guerra Mundial

Livraria da Folha

## folhashop

Compare preços:



HP DTC 13S

à vlt

R\$ 1.

Ricardoelt

## folhashop

Compare preços:



## folhashop

Compare preços:



Aproveite!



Esse fim de semana na Vigorito, último feirão do ANO!



# FOLHA DE S. PAULO

★ ★ ★ UM JORNAL A SERVIÇO DO BRASIL

TERÇA-FEIRA, 10 DE JANEIRO DE 2017 13:57



Logout

Assine a Folha

Atendimento

Versão Impressa

FOLHA DIGITAL P  
APENAS R\$ 1,91  
NO PRIMEIRO MÊ  
ASSINE JÁ.

Seções: Opinião, Poder, Mundo, Economia, Cotidiano, Esporte, Cultura, F5, Sobre Tudo

Últimas notícias Liv

28

Buscar...

**folhashop**

Leadership 1742

à vista  
**R\$ 29,30**

Ricardoeletro.com

## edição impressa

28/8/2015

### ilustrada ★ ★ ★

TAMANHO DA LETRA + - | COMUNICAR ERROS | IMPRIMIR | LINK | COMPARTILHAR

◀ TEXTO ANTERIOR

PRÓXIMO TEXTO ▶

#### CRÍTICA TEATRO/DRAMA

## Peça alcança conagraçamento com o público

Em 'A Tempestade', obsessões estéticas do diretor Gabriel Villela se encontram com a vertente popular de Shakespeare

NELSON DE SA  
DE SÃO PAULO

"A Tempestade" remete ao melhor teatro do diretor Gabriel Villela. Aquele em que suas obsessões estéticas, sobretudo em cenografia e figurinos, ostensivamente barrocas, mineiras, se encontram com a vertente mais popular do teatro de Shakespeare.

Foi o que resultou em "Romeu e Julieta", que nasceu em 1991 no pátio de uma igreja em Ouro Preto e correu mundo. Fincou bandeira em Londres, onde seu populismo causou espécie na crítica, mas foi bem recebido por público e comunidade teatral.

Novamente, em "A Tempestade", encontram-se os figurinos que remontam às costureiras e aos bordados, os muitos objetos, painéis e cerâmicas. Mas com menos afetação, como se Villela já não tivesse necessidade de abafar em exuberância visual o que não atinge na cena.

Esta é bem resolvida, melhor que em "Romeu e Julieta", e isso se deve em parte à qualidade e experiência dos atores. Em especial ao trio em torno do qual tudo corre nesta versão, dos personagens Próspero, Ariel e Caliban.

O Próspero de Celso Frateschi é capaz de solilóquios e introspecção próprios de quem viveu Hamlet, como ele em 1984, dirigido por Márcio Aurélio. Agora, trata-se do papel com que, na visão corrente, Shakespeare se despediu de sua magia, do teatro.

Frateschi faz muito bem a passagem, crescentemente em paz, racionalmente sereno, com seus cabelos e barba grisalhos, o que ajuda em sua composição de

### busca impressa

O que você procura?

Folheie a edição impressa do jornal na tela de seu computador ou tablet



APENAS PARA ASSINANTES

### edições anteriores

Selecione a data da edição que deseja:

AGOSTO 2015						
D	S	T	Q	Q	S	S
26	27	28	29	30	31	1
2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	14	15
16	17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28	29
30	31	1	2	3	4	5



Homo Deus

Historiador investiga qual será o futuro da humanidade

De R\$ 54,90  
Por R\$ 43,90

Próspero.

O Ariel de Chico Carvalho é especialmente envolvente. É com ele que o espectador mais se identifica. Seus olhares e apartes são aqueles que o público contemporâneo compreende melhor e dos quais se sente mais partidário. O que anseia é liberdade, tomar-se dono de seu nariz.

Vindo de outras peças do autor, como "Ricardo 3º", Carvalho é também quem consegue mais dinamismo nos movimentos com as quase fantasias de Carnaval que Villela criou, junto com José Rosa, para o trio central.

Fechando o grupo, mal se vê a face do Caliban de Hélio Cícero por trás da belíssima máscara de escamas. Mas ele é engraçado, menos atemorizante que de costume, e é sobretudo, como diz o diretor no programa, inquietante.

À sua maneira, tem empatia. Mas não se busque no personagem qualquer ponte com o acrônimo canibal, ou seja, com os antropófagos tupinambás que tanto fascinaram europeus como Montaigne, uma fonte de Shakespeare.

A ponte com o país se dá por outros caminhos, entre eles uma seleção sem fim de cantigas populares, nem sempre justificáveis do ponto de vista do enredo, mas que embalam os atores e a plateia.

O restante do elenco está uniformemente bem, com destaque talvez para o ritmo alcançado pela dupla cômica Dagoberto Feliz e Romis Ferreira. Consegue-se integração, unidade, através em parte do recurso à música, com os talentos desenvolvidos por cada um –por exemplo, a flauta de Fratreschi.

No formato de arena do teatro, quase um circo de concreto, aos poucos "A Tempestade" alcança o que se pode descrever como congraçamento com os espectadores.

#### A TEMPESTADE

**QUANDO** sex., às 21h30; sáb., às 21h; dom., às 19h; até 22/11

**ONDE** Tucarena - r. Monte Alegre, 1.024

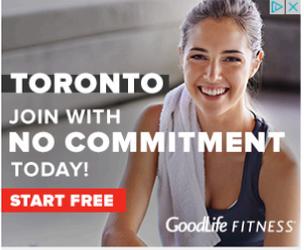
**QUANTO** R\$ 50 a R\$ 70

**CLASSIFICAÇÃO** 12 anos

**AVALIAÇÃO** muito bom

◀ TEXTO ANTERIOR

PRÓXIMO TEXTO ▶



PUBLICIDADE



**Você é Diabético?**  
Isso Pode te Ajudar a Viver Melhor Com Mais Saúde! Veja  
[www.diabetessaudavel.com](http://www.diabetessaudavel.com)

Anuncie aqui

UOL Cliques

Assine agora e  
tenha **acesso ilimitado**

ASSINE JÁ!

Folha Digital por apenas R\$ 1,90  
NO PRIMEIRO MÊS

Comprar

folhashop

Compare preços:



Forno Elétri

à vis

R\$ 28

Ricardoelc

folhashop

Compare preços:



folhashop

Compare preços:



Aproveite!



Logout  
Assine a Folha  
Atendimento  
Versão Impressa

# FOLHA DE S. PAULO

★ ★ ★ UM JORNAL A SERVIÇO DO BRASIL

95

FOLHA DIGITAL P  
APENAS R\$ 1,91  
NO PRIMEIRO MÊ  
ASSINE JÁ.

TERÇA-FEIRA, 10 DE JANEIRO DE 2017 14:04

Seções Opinião Poder Mundo Economia Cotidiano Esporte Cultura F5 Sobre Tudo

Últimas notícias Liv

Buscar...

**folhashop** Grand Theft Auto V à vista **SR\$ 179,91**  
Saraiva.com.br

## ilustrada

livros cinema artes cênicas televisão artes p

CRÍTICA

### Com jogo de manipulação, peça 'Consertando Frank' se perde

GUSTAVO FIORATTI  
COLABORAÇÃO PARA A FOLHA

22/05/2015 02h30

Compartilhar 53 OUVIR O TEXTO Mais opções

A engenhosidade de "Consertando Frank", texto do americano Ken Hanes encenado por Marco Antônio Pâmio, é uma característica que se impõe na criação. Todo drama é uma construção, claro, mas este em específico revela-se eficiente e excessivamente esquemático.

A peça se desenvolve em torno de um trio. Dois psicoterapeutas tornaram-se adversários durante a vida. Um deles, Jonathan (Rubens Caribé), se casou com Frank (Chico Carvalho), um repórter.

O outro, Dr. Apsey (Henrique Schafer), alardeia seu método para "curar" gays. Jonathan instiga Frank a fingir-se de paciente para desmascarar Apsey, que habilmente vai virar a partida.

Esse mote revela-se em um jogo não só temático mas também formal. No meio de campo, entre dois sujeitos manipuladores, está Frank. Volúvel, ele passará por uma série de transformações, com desempenho excepcional de Carvalho.

A questão formal aqui é óbvia e roça inclusive a metalinguagem, uma vez que Frank exemplifica em cena o resultado de uma metodologia: como criar um personagem? Há inúmeras formas de fazê-lo, e a peça opta por expor a cartilha a que comumente os roteiristas de TV se dedicam, cheia de didatismo.

Consertando Frank

1 de 4

Lenise Pinheiro/Folhapress

### leia também

Texto da peça 'Chuva Constante' desafia raciocínio da plateia

Ator principal, Jarbas Homem de Mello é destaque de peça 'Chaplin'

Peça 'A Língua em Pedacos' apresenta embates filosóficos

Cacilda: Dar Corda para se Enforcar - Ensaio

Pesquisador diz ter encontrado único retrato de Shakespeare feito em vida



SHAKESPEARE E CERVANTES

Mortes dos escritores completam 400 anos em 2016; veja especial

### blogs

**Dramáticas**  
Brasil precisa investir em musicais autorais, diz diretor

**Outro Canal**  
Porta dos Fundos busca novos autores

**Vitrola**  
Os cinco discos 'novos' lançados de David Bowie

### folhashop

Compare preços:



Acer Aspire

à vista  
**R\$ 1.8**

Extra.o



Homo Deus

Historiador investiga qual será o futuro da humanidade

De R\$ 54,90

Por R\$ 43,90

Comprar



Quando está no escritório de Arthur, Frank replica (e também transforma) o discurso de Jonathan. Quando está com Jonathan, ocorre o inverso, são as palavras de Arthur que passam a ganhar novas formas na boca do personagem central.

Desse concerto de Frank, nasce uma estranha marionete, e é bem legal vê-la ganhar vida em determinado momento, como um Pinóquio.

Há algo fabulosamente inteligente na peça mas que acaba subaproveitado a partir de um ponto, mais ou menos no meio do espetáculo, quando o jogo já está exposto. Em algum momento, a trama deixa de validar Frank como personagem central e dá mais espaço à disputa entre os outros dois personagens.

A montagem então perde fôlego no final, aparentemente escrito para dar ao espectador a chance de perceber como tudo foi maquiado com acuidade.

#### CONCERTANDO FRANK

**QUANDO** sex. e sáb., às 21h30, dom., às 18h; até 24/5

**ONDE** MuBE, av. Europa, 221, Jardim Paulista, tel. (11) 4301-7521

**QUANTO** R\$ 40 a R\$ 50

**CLASSIFICAÇÃO** 14 anos

**AVALIAÇÃO** bom ★★★★★



#### temas relacionados

teatro

### Livraria da Folha



**Por Que Fazemos O Que Fazemos?**

Mario Sergio Cortella

De: R\$ 31,90

Por: R\$ 25,90

[Comprar](#)



**Filme Noir (Vol. 7) (DVD)**

Vários

De: R\$ 69,90

Por: R\$ 62,90

[Comprar](#)

- 'O Mito das Dietas' ajuda a repensar a relação com a comida e emagrecimento
- 'Platão Para Sonhadores' reúne pilulas de filosofia para transformar o cotidiano
- Micróbios influenciam até número de picadas de mosquito que uma pessoa recebe
- Em livro, cantora fala sobre filho portador de síndrome rara
- Livro traz ensaios de Freud sobre a teoria da sexualidade

### folhashop

Compare preços:



Lenovo Vibe K6

à vista

**R\$ 879,10**

Lojas Colombo

#### RECEBA NOSSA NEWSLETTER

Digite seu email...



**Livraria da Folha** **VOLTA AS AULAS** Garanta já os livros escolares do seu filho.

#### envie sua notícia

Fotos  Vídeos  Relatos

EM ILUSTRADA

EM ILUSTRADA

+ LIDAS	+ COMENTADAS	+ ENVIADAS	ÚLTIMAS
1	"Multitela": Aumento na audiência mostra que Chaves segue cativante		
2	Arquiteto da Berrini, Carlos Bratke morre aos 74 anos em São Paulo		
3	Filme brasileiro sobre Tiradentes está na competição do Festival de Berlim		
4	Meryl Streep comove no Globo de Ouro com discurso crítico a Trump		
5	Com 11 indicações, 'La La Land' lidera lista do Bafta; veja nomeações		
1	"Multitela": Aumento na audiência mostra que Chaves segue cativante		
2	Arquiteto da Berrini, Carlos Bratke morre aos 74 anos em São Paulo		
3	Filme brasileiro sobre Tiradentes está na competição do Festival de Berlim		
4	Meryl Streep comove no Globo de Ouro com discurso crítico a Trump		
5	Com 11 indicações, 'La La Land' lidera lista do Bafta; veja nomeações		

#### + livreria

- Papa João 12 cegou um cardeal, castrou outro e dormiu com a mãe; veja trecho
- 'Dicionário de Moda' explica termos fundamentais da indústria têxtil
- Documentário traz material inédito

**folhashop**

Compare preços:

**folhashop**

Compare preços:

Aproveite!

**ONIX**

Esse fim de semana na Vigorito, último feirão do ANO!



Logout  
Assine a Folha  
Atendimento  
Versão Impressa

# FOLHA DE S. PAULO

UM JORNAL A SERVIÇO DO BRASIL

FOLHA DIGITAL P  
APENAS R\$ 1,99  
NO PRIMEIRO MÊ  
ASSINE JÁ.

TERÇA-FEIRA, 10 DE JANEIRO DE 2017 14:02

- Seções
- Opinião
- Poder
- Mundo
- Economia
- Cotidiano
- Esporte
- Cultura
- F5
- Sobre Tudo

Últimas notícias LI « || »

**folhashop** Logitech G27 Racing ... à vista **SR\$ 1.054,23** Audio Video & Cia

## ilustrada livros cinema artes cênicas televisão artes p

### Crítica: Protagonista de 'Ricardo 3º' humaniza vilão de Shakespeare

MARCIO AQUILES  
CRÍTICO DA FOLHA

14/11/2013 03h39

Compartilhar

A montagem de "Ricardo 3º" dirigida por Marcelo Lazzaratto acerta ao colocar o texto de Shakespeare em primeiro plano. O autor inglês, como se sabe, foi soberano em traduzir para a linguagem teatral a psique humana.

Neste drama histórico, Chico Carvalho assume o papel de Ricardo, ávido por tomar o trono a qualquer custo. Para tanto, arma uma conspiração maquiavélica de dissimulação, assassinatos e perfídia.

A cenografia e o figurino simbolizam esse universo por meio de variações na paleta do branco (a pureza antes de ser corrompida), do vermelho (simbolizando a violência) e do preto (a morte).

**folhashop**  
Máq. Costura Singer ...  
à vista **R\$ 665,10**  
Magazine Luiza

Lenise Pinheiro/Folhapress



SHAKESPEARE E CERVANTES  
**Mortes dos escritores completam 400 anos em 2016; veja especial**

#### blogs

- Dramáticas**  
Brasil precisa investir em musicais autorais, diz diretor
- Sem Legenda**  
'Dever do curador é maior hoje', diz Kleber Mendonça
- Outro Canal**  
Porta dos Fundos busca novos autores

**folhashop**  
Compare preços:   
à vista **R\$ 4.703,90**  
Ricardoeletro.com

#### siga a folha

RECEBA NOSSA NEWSLETTER

#### CONCLU

### TRIBUI JUSTIÇ

### ESCREVEN

Remuneraçã  
**R\$ 5.75**

Nível médio

SAIBA

CONHEÇA NOSSOS CURS  
**CENTRO CO**  
O Maior Índice de A

**HOMO DEUS**  
Historiador investiga qual será o futuro da humanidade  
De R\$ 54,90  
Por R\$ 43,90



Os atores Mayara Magri e Chico Carvalho em cena da peça 'Ricardo 3º', com direção de Marcelo Lazzaratto

O desenho de luz é direcionado aos atores, que ocupam ora um tablado circular no centro do palco, ora os corredores e andaimes do teatro.

As imagens e os efeitos sonoros reduzidos ao essencial concentram a atenção no protagonista, presente em quase todas as cenas da peça.

O desempenho de Chico Carvalho é extraordinário. Com uma projeção de voz exata e um estudo detalhado do movimento facial, consegue humanizar a vilania de Ricardo, despertando até a empatia do público, mesmo diante das atrocidades cometidas pelo seu personagem.

O resto do elenco varia entre o registro expansivo (Marcos Suchara, Renata Zhaneta) e introspectivo (Mayara Magri, Heitor Goldflus, André Corrêa). Na trama em que os foros público e privado se confundem, são os atores que deslindam a história.

#### RICARDO 3º

**QUANDO** qui., sex. e sáb. às 21h; dom., às 19h; até 24/11

**ONDE** Teatro João Caetano (r. Borges Lagoa, 650; tel. 0/xx/11/5573-3774)

**QUANTO** R\$ 20

**CLASSIFICAÇÃO** 12 anos

**AVALIÇÃO** bom ★★☆☆☆☆

#### + CANAIS

- Acompanhe a Ilustrada no Twitter
- Conheça a página da Ilustrada no Facebook

#### + NOTÍCIAS EM ILUSTRADA

- Filme 'Ghost - Do Outro Lado da Vida' vai virar série de TV
- Às vésperas de audiência no Supremo, festival em Fortaleza reúne maiores biógrafos do país
- Músico Keziah Jones traz seu 'som futurístico africano' ao Brasil

Compartilhar
 



 193
 OUVIR O TEXTO
 Mais opções



PUBLICIDADE

Livraria da Folha **VOLTA AS AULAS** Garanta já os livros escolares do seu filho.

### envie sua notícia

Fotos Vídeos Relatos

#### EM ILUSTRADA

#### EM ILUSTRADA

+ LIDAS	+ COMENTADAS	+ ENVIADAS	ÚLTIMAS
1	'Multiteia': Aumento na audiência mostra que Chaves segue cativante		
2	Arquiteto da Berrini, Carlos Bratke morre aos 74 anos em São Paulo		
3	Filme brasileiro sobre Tiradentes está na competição do Festival de Berlim		
4	Meryl Streep comove no Globo de Ouro com discurso crítico a Trump		
5	Com 11 indicações, 'La La Land' lidera lista do Bafta; veja nomeações		
1	'Multiteia': Aumento na audiência mostra que Chaves segue cativante		
2	Arquiteto da Berrini, Carlos Bratke morre aos 74 anos em São Paulo		
3	Filme brasileiro sobre Tiradentes está na competição do Festival de Berlim		
4	Meryl Streep comove no Globo de Ouro com discurso crítico a Trump		
5	Com 11 indicações, 'La La Land' lidera lista do Bafta; veja nomeações		

#### + livraria

- Papa João 12 cegou um cardeal, castrou outro e dormiu com a mãe; veja trecho
- 'Dicionário de Moda' explica termos fundamentais da indústria têxtil
- Documentário traz material inédito sobre a Primeira Guerra Mundial

### Livraria da Folha



Caixa - Desventuras em Série (13 Vols.)

Lemony Snicket

De: R\$ 299,90

Por: R\$ 240,61

[Comprar](#)

O Poderoso Chefão: The Coppola Restoration - Trilogia

### folhashop

Compare preços:



### folhashop

Compare preços:



Aproveite!



Esse fim de semana na Vigorito, último feirão do ANO!



- Logout
- Assine a Folha
- Atendimento
- Versão Impressa

# FOLHA DE S. PAULO

UM JORNAL A SERVIÇO DO BRASIL

FOLHA DIGITAL P APENAS R\$ 1,91 NO PRIMEIRO MÊ ASSINE JÁ.

TERÇA-FEIRA, 10 DE JANEIRO DE 2017 14:02

- Seções
- Opinião
- Poder
- Mundo
- Economia
- Cotidiano
- Esporte
- Cultura
- F5
- Sobre Tudo

Últimas notícias Livraria: Autores defen Buscar...

**folhashop**

Sony Dualshock 4 Gam... **à vista**  
**SR\$ 359,91**  
Magazine Luiza

**folhashop**

Logitech G27 Racing ... **à vista**  
**SR\$ 1.054,23**  
Audio Video & Cia

**sãopaulo**

**Livraria da Folha**

**VOLTA ÀS AULAS**

Não deixe para última hora! Garanta já os livros escolares do seu filho.

Compartilhar 
 


 
 < 7,7 mil 
 OUVIR O TEXTO 
 Mais opções

Chico Carvalho se sobressai como protagonista de "Ricardo 3º", que sai de cartaz neste domingo (dia 24) e retorna em 2014, e Norival Rizzo chama a atenção ao encenar Strindberg. Abaixo, saiba mais sobre os atores e a peça:

★

### A NOITE DAS TRÍBADES

Norival Rizzo se destaca como o escritor sueco August Strindberg, que, na montagem, participa de um ensaio bem agitado. O texto é ambientado em 1889, no Teatro Dagmar, em Copenhague (Dinamarca).

O dramaturgo Strindberg se reúne com sua primeira mulher, Siri von Essen, de quem está se divorciando, com Marie Caroline David (amiga e suposta amante de Siri) e com o ator Viggo Schiwe.

O objetivo é ensaiar a peça "A Mais Forte", de Strindberg, sobre duas mulheres que lutam pelo amor de um homem ausente.

[Informe-se sobre o evento](#)



Norival Rizzo (na foto ao centro) se destaca como Strindberg, que, na montagem, participa de um ensaio bastante agitado

★

### RICARDO 3º

**folhashop**

Forno Elétrico Ferro... **à vista**  
**R\$ 579,00**

Casas Bahia



SERVIÇOS

**Com 15 mil bebês por ano, Santa Joana é eleita a melhor maternidade**

LIVRARIAS

**De olho nos leitores, Saraiva vende R\$ 1 milhão em e-books no trimestre**

EM SÃO PAULO		
EM SÃO PAULO		
+ LIDAS	+ COMENTADAS	ÚLTIMAS
1	Novas marcas fazem roupas infantis sem distinção entre meninos e meninas	
2	Guarda-roupa compartilhado oferece acesso a peças por assinatura em SP	
3	Paulistanos fazem adaptações para se acostumar à vida em microapartamentos	
4	Veja seis dicas para deixar sua casa mais fresca em dias quentes	
5	Jornalista vira motorista do Uber e ganha R\$ 1,2 mil em três meses	
1	Novas marcas fazem roupas infantis sem distinção entre meninos e meninas	
2	Guarda-roupa compartilhado oferece acesso a peças por assinatura em SP	

This b can't our be

Find the m destinations, al

**HOMO DEUS**

Historiador investiga qual será o futuro da humanidade

De R\$ 54,90  
Por R\$ 43,90

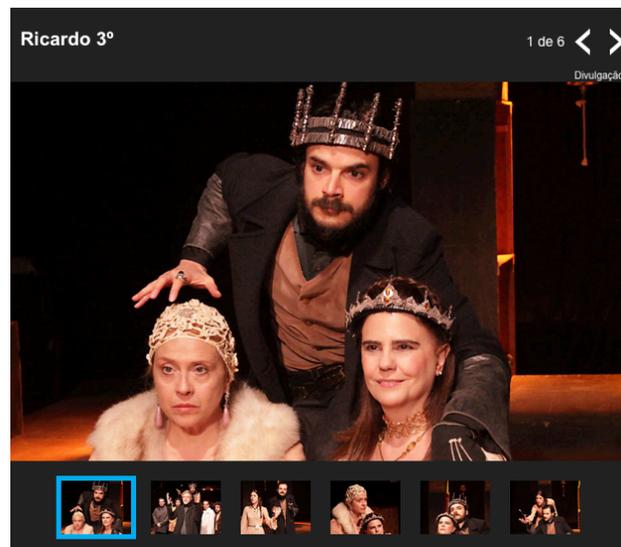
**Comprar**

Chico Carvalho é intenso e divertido como o protagonista da peça de Shakespeare, que mostra uma busca sem limites pela coroa de rei.

Esta é a primeira montagem da iniciativa "Shakespeare - Projeto 39", que tem a intenção de levar aos palcos as 39 peças do dramaturgo inglês nos próximos dez anos.

Em "Ricardo 3º", a imoralidade e a ambição são temas que permeiam a trama, que mostra os bastidores políticos em meio a traições, complôs e outras perversidades.

#### Informe-se sobre o evento



★ ★ ★

#### + CANAIS

- Acompanhe a revista são paulo no Facebook
- Acompanhe a revista são paulo no Twitter

#### + NOTÍCIAS DA REVISTA SÃO PAULO

- Bancas de jornal querem aproveitar nova lei para reconquistar público perdido
- São Paulo 'exporta' sêmen para mais de 200 clínicas do país; mercado cresceu 528%
- 'Gandalf' das noites de SP criou dois filhos 'tocando rock na terra do samba'

#### + NOTÍCIAS NA REVISTA SERAFINA

- Boboca mais rentável de Hollywood, Ben Stiller parte para projeto autoral
- Julianne Moore diz que topou fazer "Jogos Vorazes" por causa dos filhos
- Conheça Thiago Amaral, indicado ao Prêmio Shell por interpretar coelho gay

Compartilhar
 



 < 7,7 mil
 OUVIR O TEXTO
 Mais opções

## Livraria da Folha



**Os Judeus Que Construíram O Brasil**  
Anita Novinsky, Daniela Levy, Eneida Ribeiro  
De: R\$ 39,90  
Por: R\$ 33,90  
[Comprar](#)



**Box - Coleção Ditadura (5 Vols.)**  
Elio Gaspari  
De: R\$ 299,50  
Por: R\$ 254,90  
[Comprar](#)

3	Paulistanos fazem adaptações para se acostumar à vida em microapartamentos
4	Veja seis dicas para deixar sua casa mais fresca em dias quentes
5	Jornalista vira motorista do Uber e ganha R\$ 1,2 mil em três meses

**FESTIVAL DO BLU-RAY**
 A PARTIR DE R\$ 19,90

Compare preços:

**Uma Breve História d... à vista**  
R\$ 33,91  
Livreria Martins Fontes

#### siga a folha

RECEBA NOSSA NEWSLETTER  
 Digite seu email...

#### envie sua notícia

Fotos
 Vídeos
 Relatos

**Almir Sater - Box 4 Cds (CD)**  
Almir Sater  
[Comprar](#)

**Filosofia Para Corajosos**  
Luiz Felipe Pondé  
De: R\$ 34,90  
Por: R\$ 24,40  
[Comprar](#)

**Sem Causar Mat**  
Henry Marsh  
[Comprar](#)

**O Ópio Dos Intelectuais**  
Raymond Aron  
[Comprar](#)

**Sócrates & Casagrande**  
Gilvan Ribeiro, Casagrande  
[Comprar](#)

**This b  
can't  
our be**

Find the m  
destinations, al

Compare preços:

**Tracy Hogg**

Compare preços:

**Tracy Hogg**

Aproveite!  

 Esse fim de semana na Vigorito, último feirão do ANO!