

110

# cadernos de teatro

— O QUE REPRESENTAR? — Trevor Skiffiths

---

— ESBOÇO DE UM CURSO ELEMENTAR  
DE REPRESENTAÇÃO — Group Theatre

---

— A LAVANDERIA — David Guerdon



LIVRARIA

LER  
E  
VER

RIO DE JANEIRO - RJ  
Av. Rio Branco, 179 - Térreo  
CEP 20.040 - Tel.: 220-0257

SÃO PAULO - SP  
Rua Teodoro Baima, 94  
CEP 01.220 - Tel.: 256-9463

BRASÍLIA - DF  
Setor Bancário Norte, Quadra 2  
Projeção 14 - Bl. F - CEP 70.040 - BsB

CADERNOS DE TEATRO N. 110

Julho, Agosto, Setembro 1986

**PATROCÍNIO INACEN**

ESTA REVISTA TEM O PATROCÍNIO DO  
SERVIÇO BRASILEIRO DE TEATRO  
INSTITUTO NACIONAL DE ARTES CÊNICAS

MINISTÉRIO DA CULTURA

As matérias publicadas nesta revista são  
de inteira responsabilidade dos editores.

*Redação e Pesquisa d'O TABLADO*

*Diretor-responsável — JOÃO SÉRGIO MARINHO NUNES*

*Diretor-executivo — MARIA CLARA MACHADO*

*Diretor-tesoureiro — EDDY REZENDE NUNES*

*Redatores — BERNARDO JABLONSKI, CARMINHA LYRA  
e RICARDO KOSOVSKI*

*Revisor — ANA CRISTINA MANFRONI*

*Secretárias — SILVIA FUCS e VANIA V. BORGES*

*Redação: O TABLADO*

*Av. Lineu de Paula Machado, 795*

*Rio de Janeiro — 22.470 — Brasil*

*Os textos publicados nos CADERNOS DE TEATRO  
só poderão ser representados mediante autorização  
da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT)  
Av. Almirante Barroso, 97, Rio de Janeiro.*



## O QUE REPRESENTAR?

*Trevor Skiffiths*

Freqüentemente o repertório de uma companhia amadora é uma mistura de sucessos recentes e de clássicos. Algumas companhias se prendem a uma fórmula já experimentada, quer seja Shakespeare, uma proposta segura de uma comédia medíocre ou obras confiadas a modernos dramaturgos. É importante lembrar que as habilidades desenvolvidas para um tipo especial de peça podem ser transferidas e usadas quando uma companhia produz um material novo.

Obviamente a escolha do que representar é condicionada pelo tamanho da companhia e pelas suas habilidades disponíveis, e é determinada pelas preferências do diretor e do grupo como um todo. Mas no âmbito destas limitações naturais, há um espaço considerável para a inovação, e muitas oportunidades para grupos amadores trabalharem com peças interessantes e incomuns, especialmente aquelas com grande elenco, cujos profissionais talvez hesitem em aceitar.

Há épocas em que o que acontece no teatro profissional pode ser uma inspiração direta para as companhias amadoras. Isto é especialmente importante se um grupo estiver trabalhando em uma cidade grande com uma companhia de teatro profissional local. O grupo amador pode completar o repertório da companhia profissional escolhendo para representar peças de um período semelhante, ou as que não foram produzidas pela companhia profissional. A competição direta não é uma boa idéia, mas uma escolha cautelosa das peças pode aumentar o interesse do público e ampliá-lo. De uma forma geral, é sempre bom estar atento às comemorações, especialmente de eventos locais, que talvez possam dar origem a um tema para uma temporada de

peças. Dentre estes eventos, temos por exemplo, os nascimentos ou as mortes de dramaturgos locais.

Entretanto, talvez seja útil observar outras peças, além das que estão sendo representadas por outros. As pessoas geralmente pensam que porque um autor ou uma peça em especial não é comumente representada, isto se explica pela má qualidade da obra, mas freqüentemente as peças e os autores fogem à atenção sem razão alguma. Por exemplo, a maior parte das peças teatrais britânicas do século dezanove foi esquecida durante décadas, mas algumas peças teatrais excelentes estão agora ressurgindo. Elas não são mais vistas como mero entretenimento para uma platéia alienada e sim como peças interessantes em si mesmas. Autores como Ibsen e Brecht têm somente um número muito limitado de suas peças representadas por profissionais ou amadores. O dramaturgo alemão Bertolt Brecht (1898 — 1956) escreveu cerca de 40 peças e o norueguês Henrik Ibsen (1828 — 1906) escreveu 26. Nem todas elas são adequadas para apresentação, mas oferecem uma base para uma abordagem mais ampla.

## LIMITAÇÕES

Qualquer escolha de repertório de um grupo é condicionada pelas suas próprias circunstâncias particulares. O seu teatro talvez pareça ser excessivamente pequeno ou ter uma forma inadequada para certos tipos de peça. Você talvez tenha atores de mais ou de menos, ou tenha uma escassez de pessoal técnico, o que limita o grupo tecnicamente. Entretanto, uma suposta limitação pode-se tornar uma vantagem, fazendo com que o grupo novamente observe, de ângulos novos e desconhecidos, os seus limites possíveis. Shakespeare, por exemplo, era tido como um desafio a ser encarado somente em um grande teatro com um grande elenco; entretanto bem sucedidas produções profissionais de Shakespeare em pequena escala mostraram que as suas peças podem funcionar bem em um pequeno espaço, o que leva o elenco à uma estreita proximidade com o público. Para se fazer isto, requer-se um bom grupo de forma que o clima possa ser mantido sem nenhuma distração cênica. Entretanto, só mesmo um bom grupo deve tentar trabalhar com Shakespeare de alguma forma.

O tamanho de elenco é normalmente um problema, mas um pouco de talento geralmente pode ser usa-



do para resolvê-lo. Uma reclamação comum é o excesso de atores de um sexo. Não há realmente razão alguma pela qual os papéis masculinos não possam ser convertidos, conforme necessidade, em femininos, ou vice-versa. Isto se aplica especialmente a papéis menores assim como o de empregados ou mensageiros, onde o sexo verdadeiro do ator não tem importância. Em algumas peças, o fato de se escolher um sexo para fazer o papel de um outro pode ser uma vantagem. A versão do século dezessete de John Dryden e William Davenant de *The Tempest* (*A tempestade*) de Shakespeare tem um personagem adicional, um jovem amante cujo papel é escrito para ser representado por uma mulher e perderia muito da sua força se fosse representado por um homem. Em um nível bem diferente, *The Lesson* (*A lição*) do moderno dramaturgo francês Eugene Ionesco nascido em 1912 funciona perfeitamente bem se o papel masculino do professor for representado por uma mulher. Hamlet tem sido freqüentemente representado por uma mulher, sendo a atriz francesa Sarah Bernhardt a mais famosa mulher a fazer o papel. Tem havido produções inteiramente masculinas ou femininas, por exemplo, o National Theatre of Great Britain apresentou uma peça com elenco inteiramente masculino, *As You Like It* (*Uma peça como você gosta*).

O ponto mais importante sobre o elenco travestido é usar as oportunidades que ele oferece, ao invés de tratá-lo como uma necessidade indesejável que tem que ser tolerada ao invés de explorada. Um efeito teatral notável pode ser criado usando um ator de um sexo em um papel escrito para o outro.

## O TEATRO CLÁSSICO

O coro constitui a maior dificuldade para se encenar o teatro clássico grego porque este condiciona todos os outros fatores na produção. Se um coro inteiro for usado, este tem que ir a algum lugar e isto pode ser uma complicação maior em um teatro tradicional, especialmente se o coro tem que dançar. Alguns diretores reduziram o coro a uma pessoa, o que altera a peça original, mas pode perfeitamente ser a solução, especialmente se a produção se der em um espaço limitado. Qualquer coro com mais de uma pessoa tem que ser formado de atores que podem lidar com um trabalho harmônico, ou cantando ou dançando. Coros desarmônicos provavelmente foram os responsáveis pela maio-

ria das produções ruins do teatro grego. Falar a uma só voz é muito difícil, até mesmo para o grupo de atores mais competentes, e é provavelmente melhor dividir as falas entre cada elemento, do que tentar alcançar harmonia total. Se o coro puder ser trabalhado eficazmente, as peças gregas estarão bem adequadas à maioria dos tipos de espaço teatral e não precisam ser montadas com togas e máscaras tradicionais para alcançarem um resultado satisfatório no palco.

## O TEATRO MEDIEVAL

As peças medievais podem ser representadas em uma ampla variedade de locais e de estilos.

Há afinidades evidentes entre as peças religiosas medievais e as igrejas, o que as torna especialmente apropriadas como espaços teatrais. O grande desafio do teatro medieval está na sua aparente falta de sofisticação, o que pode levar a produções simplistas. Na realidade, as peças medievais freqüentemente usam técnicas altamente sofisticadas para instruir um público de forma divertida e memorável. Estas técnicas não são aquelas já conhecidas, criadas pelos dramaturgos naturalistas do final do século dezenove, que ainda inconscientemente tanto condicionam o nosso pensamento sobre o teatro. O teatro medieval está mais próximo da teoria de Brecht sobre o teatro "épico", e freqüentemente se apresenta satisfatoriamente se abordado de um ponto-de-vista semelhante. Assim como as teorias de Brecht, a finalidade do teatro medieval é evidentemente didática, para instruir o público sobre questões da religião e da moralidade; e os eventos representados são ilustrativos de uma das grandes forças culturais na formação do mundo moderno.

As peças sobre moralidade, como as anglo-holandesas *Everyman* (*Todo mundo*) ou *The Castle of Penitence*, apresentam personagens alegóricos, representando qualidades tal como o bem e o mal, lutando pela alma da humanidade. Até mesmo nestas peças altamente sérias, os efeitos cômicos têm um papel principal. Isto também é verdade nos ciclos de peças medievais tal como a *Second Shepherd's Play*, da cidade de Wakefield com a sua natividade burlesca, precedendo o Natal de Cristo. Os ciclos de peças referem-se ao calendário da igreja e assim dão a oportunidade de separar uma peça para uma apresentação especial em um dia particular do calendário da igreja. Há sempre perigo de que



uma parte separada de todo o resto não alcance um impacto maior. A maior parte das peças individuais destes ciclos são muito curtas, porém podem ser facilmente combinadas para formar um grupo unido. Por exemplo, *Everyman (Todo mundo)*, *Adam and Eve (Adão e Eva)*, e *Cain and Abel (Caim e Abel)* poderiam ser apresentadas sob o título tentador de "Pecado".

## SHAKESPEARE E O TEATRO DA RENASCENÇA

Shakespeare é um grande desafio para qualquer companhia de qualquer nível, por causa do brilho da sua obra e da sua técnica teatral, e porque as suas peças são muito bem conhecidas através de muitos meios de comunicação. Os grupos podem ser tentados a fazer uma interpretação grotesca simplesmente para caracterizar a sua produção como de alguma forma diferente da de qualquer outra pessoa. Contudo, uma nova versão de uma peça de Shakespeare não é algo simples. Tem que fazer sentido em qualquer nível e não simplesmente se adequar somente a um personagem, ou a um conjunto de cenas. Uma nova versão tem que ser capaz de desenvolver-se ao longo de toda a peça.

É importante escolher dentre as várias edições das peças de Shakespeare, a que se vai usar, e é especialmente importante que toda a companhia esteja usando a mesma edição. <sup>(1)</sup> Uma confusão considerável pode surgir, especialmente nos primeiros estágios do ensaio, se os atores derem "deixas" uns aos outros ou usarem falas que não estão sendo usadas em todas as edições. As melhores edições para o trabalho de produção são as modernas e que trazem uma única peça, facilmente encontrável com muito poucas anotações na página do texto. Além de serem comparativamente baratas, elas estimulam os atores a se concentrarem na peça, e não nas anotações geralmente informativas, mas irrelevantes do ponto de vista teatral, que enfeitam as páginas das edições mais eruditas. Obviamente é importante que todos entendam o que o texto realmente quer dizer, uma vez que parece ser improvável que o público vá encontrar qualquer significado nas falas ditas pelos atores que, por sua vez, também não entendam as palavras. O diretor deve ter uma edição confiável, amplamente comentada para referência,

(1) Ou, em nosso caso, de uma boa tradução (N. E.).

de forma que quaisquer pontos obscuros possam ser explicados caso haja a necessidade.

Algumas palavras usadas por Shakespeare mudaram de significados, mas ainda possuem parte do sentido quando usadas no contexto das suas peças. Estas necessitam de uma atenção especial porque podem ser ignoradas no ensaio, mas em uma apresentação o resultado pode ser um momento obscuro. Se houver muitos momentos assim, o público aos poucos vai se sentir perdido.

Entretanto, há algumas palavras e frases em Shakespeare que não significam mais nada, a não ser para os alunos especializados em literatura renascentista. De uma forma geral, as peças só devem ser cortadas com bastante moderação, porque mesmo um corte mínimo pode destruir o ritmo e o equilíbrio de uma cena, de um ato ou até mesmo da peça inteira. Mas uma passagem que é incompreensível pode trazer o mesmo perigo, fazendo com que o público se desligue. Assim, em alguns casos, talvez seja bem melhor perder algumas falas do que o público. Os puristas ocasionalmente afirmam que todas as palavras e todas as falas devem ser ditas, mas este pensamento não leva em consideração as necessidades práticas do teatro. As falas não são destruídas por serem cortadas, pois ainda ficam disponíveis para produções futuras. Entretanto é importante não cortar nenhuma fala que a princípio parece difícil de se entender. Geralmente é possível encontrar o significado no ensaio e depois transmiti-lo ao público.

Os figurinos podem constituir problemas ao se produzir Shakespeare, porque há muitas possibilidades de se trabalhar com eles. A questão está na interpretação, uma vez que as peças podem ser situadas no período em que elas representam, no período em que elas foram primeiramente apresentadas ou em outro período que talvez tenha uma relação com os eventos da peça. Desta forma, *Hamlet* pode ser encenada com algum tipo de traje antigo, dinamarquês ou viking, com trajes elisabetanos, contemporâneos, ou de algum outro período apropriado. As produções do século dezenove preferiram usar o período histórico em que estava situada, mas isto trouxe problemas com peças tais como *A Midsummer's Night Dream (Sonho de uma noite de verão)* e *The Tempest (A tempestade)*, uma vez que não há um verdadeiro período histórico para estas peças.



Ao se decidir quando situar a sua produção, é novamente importante verificar a interpretação, observando cada detalhe do texto, de forma que tudo se encaixe. Um exemplo clássico das dificuldades que podem surgir aparece em *Macbeth*. No quarto, ato, cena três, Macduff fica sabendo da morte da sua esposa. Malcolm diz a ele "Não, homem! Levantai vosso chapéu! Dai palavras à dor." Isto indica claramente as ações de Macduff — este puxa o chapéu de forma a cobrir o seu rosto, para expressar a sua tristeza e o seu desespero. Esta cena é crucial, uma vez que Macduff fala muito pouco depois de saber da notícia. As suas reações são tensas, transmitindo uma riqueza de força emocional através do seu silêncio e da sua ação. Mas verdadeiros problemas podem surgir aqui se a produção fosse situada nos tempos modernos. Afinal, os homens modernos usam chapéus com bem menos frequência do que os contemporâneos de Shakespeare. Talvez seja necessário em certas produções sugerir que esta cena está ocorrendo ao ar livre, onde talvez fosse mais aceitável que os personagens usassem chapéus — muitos diretores modernos colocam a cena em um tipo de campo. Talvez pareça melhor cortar a fala, e substituir por alguma cena ou um grupo de cenas parecidas para transmitir o mesmo impulso emocional, mas a fala e suas implicações têm que ser analisadas muito cuidadosamente.

Outras peças são igualmente desafiadoras em termos de figurinos. Por exemplo, os suspensórios e as meias amarelas de Malvolio em *Twelfth Night (Noite de Reis)*, as mulheres que aparecem disfarçadas de homens em muitas comédias e os personagens sobrenaturais em *Macbeth* ou em *The Tempest (A Tempestade)*, todos exigem uma atenção cuidadosa se o objetivo for criar uma impressão de conjunto correto.

Os palcos modernos fazem com que se torne muito difícil encenar Shakespeare, porque muitos grupos ainda acreditam que um local específico tem que ser criado com o uso do cenário. De fato, o palco elisabetano não dependia do cenário para indicar onde a cena estava ocorrendo. O cenário pode distrair, especialmente se uma companhia tenta usar métodos de palco consideravelmente antiquados, tentando reproduzir uma Atena clássica em *A Midsummer Night's Dream (Sonho de uma noite de verão)* ou o palácio dos Doges em *Othello*. Tais tentativas podem resultar em longas esperas por mudanças de cena que podem interromper

o fluir da estrutura dramática de Shakespeare cuidadosamente elaborada, ao mesmo tempo que torna a peça desnecessariamente longa. Shakespeare sempre indica onde a cena se dá, caso a informação seja significativa, e também indica claramente se é necessária uma parte especial do cenário, como a cena do balcão em *Romeu e Julieta*, o monumento em *Antônio e Cleópatra* ou a abertura do túmulo em *Hamlet*. Uma ênfase exagerada na produção de um fundo cênico naturalista provavelmente é contraprodutiva. Não são os campos e as barracas que criam a floresta do *Sonho de uma noite de verão*, e sim o verso. O notável cenário florestal está mais propenso a competir com o verso do que a complementá-lo.

As peças de Shakespeare exigem grande elenco, e algumas duplicações de papéis talvez sejam tanto necessárias quanto desejáveis. Por outro lado, a produção deve incluir desde um espaço disponível para o camarim, até salas para ensaio disponíveis. É muito importante manter todos os membros do elenco em contato com o progresso da produção, e será necessário um assistente para coordenar a produção.

Os atores com papéis menores geralmente ficam desencantados durante longos ensaios quando não têm nada mais do que algumas falas esporádicas. Se isto atingir o palco, os figurantes e extras que iniciam uma cena podem facilmente distrair um público, mostrando a sua falta de interesse nos acontecimentos. Se eles não estão interessados, porque o público deve estar? É aconselhável separar o elenco em grupos que possam trabalhar juntos em cenas individuais e depois, então, colocá-los juntos em ensaios mais gerais. Em *Sonho de uma noite de verão*, por exemplo, as fadas, os amantes atenienses e os mecânicos passam a maior parte do seu tempo perseguindo seus próprios ideais, e estes certamente podem ser ensaiados independentemente, levando a um resultado mais satisfatório.

## A RESTAURAÇÃO E O SÉCULO DEZOITO

Ao se tratar das peças do final dos séculos dezoessete e dezoito, há uma tendência de se pensar que tudo o que importa nelas é o estilo. Em parte, isto se dá devido a certos termos como "comédia de costumes" que são usados para descrever algumas das peças. Este sugere que se aparentemente os costumes estiverem adequados, então a produção será boa. Além disso, os grupos teatrais raramente se aventuram a sair dos li-



mites dos clássicos cômicos bem enquadrados neste período. Mas as tragédias escritas no período da Restauração, de 1660 até o século dezoito, formam um interessante desafio para um grupo ambicioso, porque não há nenhuma convenção já estabelecida para apresentá-las. *All For Love*, de *Dryden*; *Venice Preserved*, de *Otway*; e *London Merchant* de Lilo, por exemplo, são todas valiosas.

Em relação às comédias, há dois modos bem difundidos de como representá-las. Um é extremamente artificial com ênfase na pompa dos costumes e da aparência, e a outra alternativa é a de se exagerar, da mesma forma, a vulgaridade subjacente aos costumes artificiais. O problema com estas peças é descobrir uma abordagem que possa dar o peso certo à imaginação sem deixar de voltar a atenção às exigências dos personagens e ao enredo. As melhores peças dentre estas são, de longe, certamente mais que veículos de piadas e apartes de alta qualidade, e o papel da companhia é o de encontrar a estrutura do sentimento subjacente que as sustenta.

## AS PEÇAS DO SÉCULO DEZENOVE

O século dezanove é conhecido pelos seus melodramas que hoje em dia geralmente tendem a ser enaltecidos, com o público vaiando o vilão. De fato, há muitas peças deste período que, apesar das suas tendências melodramáticas, podem ser representadas na sua íntegra, com resultados satisfatórios. Um bom exemplo disso é *Streets of London* do dramaturgo irlandês-americano Dion Boucicault (1822 — 1890). Quando foi produzida recentemente por uma boa companhia profissional revelou que um melodrama de qualidade representado com convicção pode conquistar um público sem lançar mão do burlesco. *Streets of London* é também uma boa opção para as companhias amadoras, uma vez que existe em diversas versões de acordo com a cidade em que é apresentada. A situação pode ser transportada para Nova Iorque, ou qualquer outra grande cidade por exemplo.

Assim como o melodrama, há algumas farsas e comédias interessantes deste período, que talvez exijam uma consideração especial. Por exemplo, *London Assurance* foi esquecida até que a Royal Shakespeare Company a apresentou muito eficazmente. Há muitas outras comédias britânicas do século dezanove, assim

como *Money*, de Edward Bulwer-Lytton; e *Box e Cox*, de J. M. Morton, ou obras de americanos como Bronson Howard e William Dunly que são prováveis candidatas a se juntarem às obras de Oscar Wilde e A. W. Pinero no repertório cômico das companhias. É importante não se aplicar o critério que devia ser aplicado a Ibsen ou Chekhov a todo o drama do século dezanove antes de Ibsen. Aborde as peças nos seus próprios termos e descubra o significado subjacente a estas ao invés de lhes atribuir características que pertencem a outras formas e períodos do teatro.

Os grandes dramaturgos do final do século dezanove, tal como Ibsen ou Anton Chekhov, colocam um problema diferente. A força das suas peças parece estar nas discussões de temas maiores ou questões sociais, mas é importante não ignorar a forma crucial como estes dramaturgos usam recursos de espaço do palco. *Hedda Gabler* de Ibsen ganha muito da sua força com o confinamento de Hedda em sua casa e as formas pelas quais ela tenta defender o seu espaço. *As três irmãs*, de Chekhov, também produz efeito mostrando-se a desapropriação gradual das três irmãs da casa que elas possuem.

Normalmente a direção destas peças é do autor, de forma que o cenário, os adereços de cena e os atores que são sugeridos dão uma contribuição importante para o impacto total da produção. Entretanto, o que importa no final é encontrar a verdade emocional e intelectual subjacente que levou aos resultados indicados pela direção, e não a seguir a direção meramente porque ela existe lá.

## PEÇAS EM UM ATO

As boas peças em um ato têm muito a oferecer às companhias não-profissionais porque elas dão oportunidade de se usar um grande número de atores, diretores, cenógrafos e figurinistas em um espetáculo. Tem havido muitas peças boas em um ato escritas por autores célebres que são raramente revividas profissionalmente.

Se você realmente decidir apresentar um espetáculo com peças em um ato como parte do seu repertório, tente torná-lo um todo coerente, escolhendo um tema comum para todas as partes. Por exemplo, escolha peças que tratem de aspectos do casamento. Dentre estas temos: *O pedido de casamento*, uma farsa de



Chekhov que trata das tribulações do namoro, e *A música*, da moderna dramaturgia francesa Marguerite Duras, que é uma peça moderna séria sobre o divórcio. Talvez estas duas possam dar origem a uma outra peça que trate do casamento de um ponto de vista sério ou cômico.

Este tipo de espetáculo triplo pode envolver três cenários separados, assim como três grupos de atores e diretores, se preciso, ou um ponto temático da narração poderia ser criado por exemplo, usando, os mesmos atores para representar o casal em todas as três peças.

Outros fatores vinculados à seleção de um espetáculo poderiam incluir peças escritas na mesma época, e, por exemplo, usar peças expressionistas que sejam muito curtas e formem um entretenimento noturno altamente coerente. Boas peças curtas de diferentes períodos podem ser usadas para proporcionar um todo interessante.

## MUSICAIS

Não há razão para se tentar encenar óperas ou musicais, a menos que você tenha uma quantidade satisfatória de bons atores-cantores para protagonistas e o coro, bons músicos, um coreógrafo, um pianista para os ensaios e um diretor musical. Os musicais estão dentre as peças mais difíceis de se encenar porque estes fazem grandes exigências em todos os aspectos de organização. A confiança nas habilidades de todos envolvidos tem que ser grande antes de se trabalhar em um musical porque os pontos que podem parecer secundários em uma peça normal, são exaltados em um musical.

Boas oportunidades de ensaio e um piano são essenciais. Geralmente, pode-se poupar tempo, planejando dois ensaios ao mesmo tempo, desde que haja um coreógrafo que possa ensaiar os passos de dança, enquanto um diretor ensaia os protagonistas. É difícil manter dois ensaios com música em caso de haver somente um piano. Obviamente, a música gravada pode ser usada em certas ocasiões, mas esta tem que ser cuidadosamente planejada. Um bom planejamento e uma boa organização são as chaves para qualquer boa produção, mas a ópera e os musicais requerem o melhor, se o objetivo final for uma obra totalmente satisfatória.

Para coordenar e unir os vários elementos de uma produção é necessário muito tempo.

Algumas peças exigem atuação vocal da maior parte do elenco, mas não exigem boas vozes. Estas peças incluem o grupo sobre a Primeira Guerra Mundial, *Oh! Que delícia de guerra*; *Opera do mendigo*, de John Gay, a maior peça musical do século dezoito; e *A Ópera dos três vinténs*, de Bertolt uma versão do século vinte sobre o mesmo enredo. Elas são, entretanto, igualmente exigentes em termos de tempo e organização, como qualquer musical normal. Há um risco de que, porque o produto final é para parecer deliberadamente rude, uma companhia não dê tanta atenção aos ensaios musicais.

A chave é sempre a coordenação entre os departamentos, de forma que o espetáculo gradualmente se forme, assim como se adiciona camadas sucessivas a um quadro, para produzir um resultado final. Uma peça que usa uma canção folclórica ou baladas populares exige tanta atenção quanto uma grande ópera. Não se obtém uma aparência de espontaneidade e o charme folclórico com poucos ensaios. Há um outro risco em relação às peças musicais, de que as companhias se conscientizem da importância de se conseguir a música adequada e se concentrem nesta, esquecendo-se de todos os outros elementos que fazem uma boa produção.

Se for usado qualquer tipo de sistema sonoro para aumentar as vozes mais fracas, é absolutamente vital que seja projetado para se conseguir uma boa cobertura, atingindo todo o palco, e que seja propositadamente construído com a finalidade especial que se deseja. Não há nada mais desconcertante do que o efeito dos microfones que faz com que um ator pareça que está se aproximando do fundo de um corredor comprido, alcançando um ponto central de audibilidade e depois, então, voltando no corredor novamente. Há tantas dificuldades potenciais ao se usar sistemas sonoros que você tem que se certificar de que as vantagens superam as desvantagens por uma margem considerável, e também de que você tem um engenheiro acústico qualificado para lutar com as dificuldades que envolvem todos os sistemas sonoros.

Talvez você seja tentado a usar uma cena musical gravada se houver escassez de música para tocar em todas as apresentações. Isto poderia ser um desastre, uma vez que não se pode haver nenhuma improvisação em uma fita, caso algo errado ocorra no palco, nenhuma interação entre os músicos e os cantores. Talvez a música gravada seja útil no ensaio, mas esta não



tem lugar na apresentação. O seu público provavelmente sentiria que estaria melhor em casa ouvindo a gravação do elenco original <sup>(2)</sup>.

## TEATRO DE REVISTA E CABARÉ

A qualidade da apresentação de um teatro de revista ou de cabaré naturalmente depende da qualidade do material e dos atores. Muitas das considerações que se aplicam aos musicais também se aplicam ao teatro de revista e aos cabarés, mas há muito mais oportunidade para ensaios individuais com vários indivíduos antes de se formar todo o espetáculo. Em geral, espetáculos com temas ou elementos que se repetem funcionam melhor do que os espetáculos sem nenhum ponto de ligação, uma vez que aqueles dão uma direção ao entretenimento noturno.

## PEÇAS IMPROVISADAS

Há dois tipos distintos de peças improvisadas, aquelas improvisadas na noite da apresentação; e aquelas criadas por um grupo por improvisação, mas montada antes da apresentação real. O segundo tipo conseqüentemente existe totalmente em forma escrita e será tratado, quanto à apresentação, como uma peça normal.

As diferenças entre os dois tipos de improvisação são, às vezes, deliberadamente obscurecidas, de forma que algumas cenas talvez sejam improvisadas na própria noite, enquanto outras são inteiramente escritas. Até mesmo em espetáculos que são completamente improvisados na noite de apresentação é normal haver um cenário que determina tanto a ordem quanto o conteúdo pobre das cenas, e, é claro, qualquer idéia específica ou "deixas" de som precisam ser preparadas com antecedência.

O espetáculo totalmente improvisado necessita de um grupo que tenha muita confiança nas habilidades um dos outros, porque eles têm que cooperar no palco sem a proteção segura de um enredo fixo, e freqüentemente o espetáculo pode cair numa rotina conforme

---

(2) A crescente utilização de música gravada em *play back*, por grupos que não podem arcar com as despesas de uma orquestra a cada apresentação, parece evidenciar que o autor exagerou um pouco na sua avaliação acerca de gravações (N.E.)

o grupo repita improvisações já bem usadas. Caso você tenha um grupo realmente bom que queira trabalhar frente ao público, usando improvisação, você pode gerar uma energia criativa e entusiasmo, mas há um verdadeiro risco de que todo o espetáculo improvisado possa estar demasiadamente voltado para o ator e talvez possa oferecer pouco entretenimento ao público.

As peças que são criadas por improvisação e que depois são escritas, funcionam melhor se forem baseadas em situações extremas. Uma intensa luta doméstica ou um complexo épico histórico podem ser prontamente criados, tanto por improvisação, quanto pesquisado, e depois escrito.

O maior risco com a improvisação é que esta depende profundamente da permanência do espírito inventivo do elenco, e pode ser destruída por fórmulas tolas, apresentando somente personagens em situações demasiadamente vulgares. Muitas das peças improvisadas terminam com uma destas fórmulas, quando pessoas aparentemente normais repentinamente se viciam a algum tipo de assassinato ritual. Estes riscos imprevisíveis podem ser evitados se uma companhia souber precisamente qual o seu objetivo e porque a improvisação é o meio de alcançá-lo.

## TEATRO MODERNO EM VERSO

As peças modernas em verso daqueles escritores como os americanos T. S. Eliot e Maxwell Anderson, ou do escritor britânico Christopher Fry colocam um desafio diferente àquelas peças escritas, por exemplo, por Shakespeare. Mas o ponto básico em relação às formas de verso permanece o mesmo — o verso está lá para ajudar os atores, e não para embaracá-los.

Tradicionalmente, o verso recitado enfatizava as qualidades musicais das falas à custa do significado. Modernamente, entretanto, a tendência é a de se enfatizar o significado mais que a música. Porém, sonhos são importantes, e tanto o significado quanto a música devem ser inseparáveis ao se recitar bem os versos. Se a ênfase e o estilo do ator forem corretos e transmitirem o significado das falas, a música necessária emergirá.

Alguns dos dramas modernos em versos mais eficazes têm sido aqueles que recriam um período histórico, como *Murder in The Cathedral*, de Eliot e *The Ladys Not For Burning*, de Fry. Nestas peças, o pe-



ríodo do cenário serviu para legitimizar o uso do verso, sugerindo comparações com as peças em verso dos séculos passados. Um outro tipo de peça moderna em verso é sobre grupos particulares que são considerados como poéticos, como em *Under Milk Wood* do poeta galês Dylan Thomas. O problema principal com o teatro moderno em verso está em se relacionar a forma do verso com a realidade da experiência do dia-a-dia, e talvez os dramas poéticos modernos de maior sucesso sejam aqueles que realmente evitam as formas tradicionais em verso.

### PEÇAS PARA OCASIÕES ESPECÍFICAS

É sempre bom estar ciente das comemorações e dos eventos locais que talvez possam fornecer um tema para uma temporada de peças ou uma apresentação. Caso você saiba de uma situação histórica local, do aniversário de um fundador local ou de uma figura proeminente de uma dada região, talvez seja possível criar uma apresentação específica para celebrar o lugar ou a pessoa, ou até mesmo apresentar um espetáculo em um lugar associado ao seu trabalho.

Se o espetáculo sobre um tema especial for criado a partir do nada, como freqüentemente tem que ser, será necessário mais tempo do que se alguém tiver a informação específica que possa ser usada como base para o futuro espetáculo. Por outro lado, a obra pode ter que ser montada rapidamente porque diz respeito a um problema atual ao qual a atenção do público deve provocar discussão bem ampla sobre o assunto. Nestes casos, o resultado pode perfeitamente ser menos elaborado, mas vai servir para o seu propósito. Em geral, o documentário dramatizado requer uma quantidade considerável de trabalho para assimilar o material real em uma forma teatral viável, e uma sucessão de fatos falsos é raramente muito interessante.

Os espetáculos voltados para temas, épocas ou eventos específicos necessitam ser mais do que meros extratos de uma obra de um escritor ou das avaliações do jornal sobre um evento. Entretanto, assim como com todo teatro, uma atenção minuciosa à organização e aos detalhes trará grandes vantagens. Há inúmeros textos impressos para espetáculos de sucesso, baseados em fatos que talvez indiquem uma forma geral de abordagem. Dentre estes, temos *In the Matter of J. Robert Oppenheimer*, (O caso de Oppenheimer), do dramaturgo alemão Heinar Kipphardt.

### TEATRO DE RUA

O teatro de rua possibilita à companhia uma grande quantidade de exibições ao público (desta forma este é geralmente usado para publicidade) e é uma forma de teatro muito divertida por si mesma. Os espetáculos precisam ser curtos e fáceis de se acompanhar, se tiverem como objetivo o impacto aos pedestres. Os espetáculos que usam a improvisação e o estilo da pantomima criam uma harmonia fácil entre os atores e o público enquanto permitem à companhia responder ao ambiente especial no qual se está apresentando. Talvez possa ser em uma feira ou em um *shopping center* lotado.

É essencial verificar as normas locais e conseguir as permissões adequadas antes da apresentação nas ruas, para evitar problemas com as autoridades locais. As multidões que se juntam ao redor das apresentações de rua podem impedir a passagem do tráfego e dos pedestres, e também dão oportunidade aos ladrões. A polícia deve sempre ser informada sobre as apresentações propostas, e esta talvez prefira estar presente. Isto pode auxiliar, uma vez que eles podem impedir membros da multidão de participarem do público de alguma forma não desejada.

Os pedestres geralmente desejam dar pequenas doações, mas isto poderia quebrar as normas locais no que diz respeito a pedir dinheiro nas ruas. Assim como com todas as apresentações fora de um teatro ou de um salão conhecido, é necessária uma estreita cooperação com todas as autoridades civis para assegurar o êxito do evento.

### APRESENTAÇÕES AO AR LIVRE

O maior risco natural ao se representar ao ar livre é, obviamente, o clima. Em qualquer clima, as apresentações ao ar livre são geralmente restritas a certas épocas do ano, desta forma, certifique-se de planejar tal evento somente depois de verificar os registros do clima local.

A maior parte dos espetáculos locais são inspirados por um local especial, mas se a companhia simplesmente quiser fazer uma apresentação ao ar livre, esta talvez tenha dificuldade em encontrar um lugar adequado. Os parques públicos às vezes possuem arenas com auditórios calçados e um grupo de cadeiras, mas



tais lugares têm grande procura nos meses de verão. Sempre o problema com o local adequado é de se encontrar não somente uma área para a atuação, mas também uma para o público.

Um anfiteatro natural poderia ser usado, mas um planejamento adiantado é essencial neste caso, porque há muitas restrições ao uso de áreas ao ar livre para apresentações públicas, devido a boas razões ambientais e de saúde pública. O fato de se usar qualquer outro lugar ao ar livre envolve contatos com as autoridades locais com bastante antecedência em relação à apresentação proposta.

Uma atenção especial tem que se dar às condições de estacionamento. Não é somente importante possuir uma grande área disponível para isto, mas se assegurar de que esta não vai ficar intransitável em caso de chuva, de que um grande influxo de carros não vai estragar a área de forma irreparável e de que a polícia esteja de acordo.

Os moradores locais serão afetados pela apresentação; desta forma, é muito importante manter uma boa relação com estes e cooperar com suas necessidades. Dê a eles bastante informação sobre o espetáculo programado.

Uma das vantagens de se planejar com bastante antecedência é que se pode verificar todos os aspectos do local que possa afetar a apresentação. Barulhos e distrações devem ser cuidadosamente levados em consideração. Um vôo de rotina de um aeroporto local pode destruir completamente um efeito dramático, não somente abafando o som, mas também fazendo um contraste com a natureza da apresentação, o que pode levar à distração.

O sol pode causar problemas durante uma apresentação diurna. Provavelmente pode refletir nos rostos dos atores ou no público em um determinado momento. Verifique exatamente onde estará o sol o mais próximo possível do dia e do horário da apresentação, uma vez que até mesmo alguns minutos de diferença podem causar um efeito maior na posição relativa do sol, e isto poderia significar a diferença entre o sucesso e o fracasso. Pode-se usar o sol com eficiência como um efeito do palco, caso as circunstâncias sejam adequadas. A substituição da iluminação artificial pelo pôr do sol e o crepúsculo pode enfatizar os aspectos de uma paisagem natural. O nascer do sol também pode ser usado

desta forma, mas talvez haja dificuldade em se atrair um elenco ou um público no raiar do dia!

Os equipamentos de iluminação e som podem ser danificados ou roubados e precisam ser organizados ainda com mais cuidado do que normalmente. Todos os equipamentos têm que ser à prova d'água, e isto se aplica especialmente às conexões elétricas. O equipamento especial para uma apresentação ao ar livre pode ser alugado e é muito mais seguro e mais confiável do que as improvisações.

Preocupe-se especialmente com a segurança da sua fonte de energia principal.

Caso se pretenda dirigir apresentações ao ar livre, serão necessários bons sistemas de segurança, uma vez que teatros ao ar livre são difíceis de se policiar. Para isto necessita-se de uma organização cuidadosa. Talvez você também tenha que lidar com animais e crianças abandonados. Provavelmente será necessário um grupo de direção teatral a mais do que é usado para uma apresentação em um teatro. Uma outra complicação em um local temporário está ligada às condições para se conseguir toaletes e refrigerantes, assim como camarins para o elenco, e um local seguro para se guardar os trajes e os adereços durante a noite. Se você estiver trabalhando próximo à sua companhia, talvez seja interessante montar toda noite cenários móveis, tanto dentro quanto fora da companhia, caso se tenha assistentes, e isto com certeza é proveitoso nos finais de semana, quando as áreas públicas estão particularmente vulneráveis.

Apesar de haver muito mais riscos em apresentações ao ar livre do que nas que se dão no próprio teatro, há alguns benefícios muito grandes ao se fazê-las. O contraste entre o cenário natural e uma apresentação de palco pode ser usado para um bom efeito teatral e há algo mágico em relação à substituição pelo crepúsculo da iluminação artificial em uma noite quente de verão. Até mesmo os animais de verdade são menos obedientes no palco em uma apresentação ao ar livre.

## EDIÇÕES PARA TEATRO

As companhias amadoras freqüentemente usam edições de peças especialmente publicadas para as suas produções e há riscos em se confiar nessas edições para teatro. A maioria inclui descrições de cenários e listas de adereços, assim como instruções de palco que fo-



ram usadas na primeira produção profissional da peça. Estes detalhes atrapalham ao invés de ajudar, caso se permita que estes influenciem a nova produção indevidamente.

As conclusões que um grupo de pessoas chega ao se interpretar uma peça depende muito de circunstâncias especiais. Dentre estas temos o tipo de teatro em que se está apresentando a peça, o tamanho do palco, o cenógrafo e figurinista, as próprias visões do diretor e a interação entre cada ator. Uma edição para teatro talvez mostre uma fotografia do palco com uma cruz marcada à esquerda do fundo do palco mostrando um movimento específico de um ator. Talvez isto represente uma quantidade considerável de esforço mental e físico por parte da companhia que inicialmente usou as instruções para a representação de uma peça, mas uma companhia que tenta adotá-la talvez conclua que o movimento é errado, porque não representa os resultados do próprio processo de descoberta do ensaio.

A iluminação original e as descrições dos adereços podem ser úteis para se fazer um roteiro para uma nova produção, mas o valor emocional de um acessório ou adereço específico de um ator em uma produção raramente pode ser transferido para um outro em uma produção posterior. Por exemplo, um ator talvez tenha um adereço específico porque pode auxiliar a caracterização. Entretanto, a busca rigorosa do mesmo adereço para um outro ator usar em uma outra produção é uma completa perda de tempo porque o seu valor é emocional.

As edições para teatro nunca devem determinar o que uma companhia deve fazer. Talvez elas ajudem, mostrando um grupo de soluções para os problemas colocados por uma peça, e estas podem ser tranquilizadoras para um diretor e um elenco inexperiente. Mas nunca se deve permitir que estas impeçam o processo criativo de tentar solucionar as dificuldades do texto de forma a entendê-lo, e praticamente não há nada tão ruim quanto uma produção onde os personagens se movimentam somente como estava indicado no texto. O processo de ensaio pode levar a um conjunto novo de cenas que serão respostas igualmente válidas para o texto e que capturarão a mesma força emocional e a classe que as cenas mostradas em uma edição para teatro.

## DIREITO DE REPRESENTAÇÃO

As companhias amadoras são às vezes tentadas a montar uma produção sem pagar os direitos de representação necessários. Isto é completamente ilegal e altamente injusto para o autor, uma vez que reduz ainda mais o pagamento pela sua obra, que provavelmente já é pequeno. Montar apresentações ilícitas é perder-se em roubo.

O pagamento de direito de representação deve estar em primeiro lugar no orçamento da produção e uma companhia não deve começar a trabalhar em uma peça a menos que o acerto de contas seja feito pelo agente do autor, cujo endereço geralmente é encontrado no início da peça publicada (3). Se uma companhia não pode dispor destas remunerações, deve prender-se a peças que não tenham direitos autorais. As leis que dizem respeito a direitos autorais são complicadas, mas devem ser objetivas para se verificar se uma determinada peça está sem tais direitos contactando o editor ou agente, ou descobrindo quando a peça foi escrita, quando o autor morreu e depois, então, verificando o que significa esta informação. As peças do século dezoito e as anteriores a estas geralmente não possuem direitos autorais, mas muitas traduções de peças antigas ainda os possuem, se a tradução for recente.

O pagamento da remuneração pode trazer consequências úteis. Contactar o agente é uma forma de se descobrir se há outras produções potenciais da obra do autor na sua área, de forma a acabar com a possibilidade de haver conflitos embaraçosos entre produções da mesma peça. Contactar um agente também pode levar a um contato com o autor que talvez permita que sejam feitas modificações no enredo para realçar fatos locais importantes, modificando nomes de lugares ou até mesmo padrões de fala. A maior parte dos autores se preocupa com sua obra e continuam sempre a se interessar por ela. Eles geralmente são mais acessíveis à discussões sérias sobre sua obra do que geralmente se presume.

(3) Entre nós, deve haver sempre uma consulta à Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), que é a entidade responsável no que toca a questão dos direitos autorais (N. E.)



## PESQUISA

Ao se considerar uma possível produção, é importante se pensar sobre a pesquisa e calcular suas vantagens e desvantagens potenciais. Com peças sobre um determinado período ou aquelas com cenários históricos, a companhia deve conhecer o máximo possível sobre a peça e ter uma boa idéia do passado histórico e teatral. Por exemplo, o conhecimento dos padrões de casamento da Restauração e da impossibilidade de recente do divórcio pode iluminar a realidade subjacente às peças daquele período. Por outro lado, entretanto, as circunstâncias históricas da composição e a primeira apresentação não devem determinar a natureza da sua própria produção. A tarefa do grupo é a de fazer a peça funcionar agora e um excesso de conhecimento histórico pode criar uma barreira e causar conflitos com a verdadeira peça. A pesquisa pode ser muito válida ao se determinar a natureza e o estilo dos acessórios da moda, por exemplo. Entretanto, tenha em mente que as naturezas práticas e os orçamentos limitados geralmente significam que um excesso de pesquisa talvez leve à frustração, uma vez que talvez seja impossível representar de acordo com a sua pesquisa.

Ao se produzir peças sobre um período é bem conveniente que se adote uma aproximação com os trajes da época logo no início do período de ensaio. Muitos atores pensam que as roupas que eles vestem nas peças sobre um determinado período têm uma estreita relação com sua habilidade de representar um papel. O traje em muitos períodos históricos passados era geralmente mais formal e mais apertado do que tende a ser hoje. Há muitos casos onde um colarinho engomado e um botão de um colarinho ajuda o ator a entender as atitudes do personagem do século dezanove, e onde uma saia comprida e um espartilho darão à atriz uma compreensão dos fatores que impediam as mulheres das épocas antigas, quando estas não tinham a liberdade de movimento já garantida pelas mulheres modernas que vestem *jeans*.

Entretanto, os fatores principais a colocar em mente ao se escolher se uma peça deve ser representada por um grupo profissional ou por um não-profissional são os recursos à sua disposição, tanto em termos pessoais quanto financeiro, e o teatro ou o espaço onde a apresentação será feita. A principal tentação a evitar é a de se desenvolver um repertório para uma companhia que consiste de uma proposta para se fazer sem-

pre o mesmo tipo de peça. Nunca tenha medo de tentar um novo desafio no tipo de espetáculo que você faz.



## ESBOÇO DE UM CURSO ELEMENTAR DE REPRESENTAÇÃO

Sob um aspecto, o *Group Theatre* não pode ser comparado às dezenas de pequenas companhias que apareceram em Nova Iorque durante a década de 30; ele tinha um estilo (ou mais de um estilo) próprio e identificável de representar. Os atores e diretores do *Group* freqüentemente eram convidados a realizar oficinas de teatro ou fazer conferências na New School of Social Research e em dezenas de escolas e coletivos teatrais radicais. Em 1938, sob a administração de Bobb Lewis, o *Group* chegou até a criar o seu próprio estúdio de representação. Por isso, não é de se admirar o fato de que quase a metade dos membros do *Group*, em alguma fase de suas carreiras, trabalharam como professores de teatro. Uma pequena lista de seus nomes e de alguns institutos com os quais estiveram associados demonstra sua influência pós-Group no teatro americano: Stella Adler (New School, Stella Adler Conservatory); Margaret Barker (ANTA); Bud Bohnen (Actors Lab); Phoebe Brand (Actors Lab); Joe Bromberg (Actors Lab, American Theatre Wing); Harold Clurman (New School, Amherst College); Morris Carnovsky (Actors Lab, Yale University); Mary Farmer (New Studio Theatre); Elia Kazan (Actors Studio); Bobby Lewis (Sarah Lawrence College, Actors Studio, Yale, Rice University); Sandy Meisner (Neighborhood Playhouse); Marry Morris (Carnegie Tech); Lee Stasberg (Actors Studio, Lee Strasberg Institute).

Daremos agora uma visão geral de um curso da New Theatre School para atores principiantes, na primavera de 1935.

## I — A AÇÃO COMO BASE

Demonstre aos alunos 1) que uma pessoa está sempre em ação; 2) que há sempre uma justificativa para a ação (razão, causa, propósito).

### Exercício:

1) Coloque um aluno de pé no palco, segurando um objeto. (Ele ficará sem graça e nervoso, encarando os espectadores.)

2) Mande-o desempenhar alguma ação com o objeto — pesá-lo ou procurar algum defeito nele, etc. (Agora ele tem uma ação com um propósito. Ele se sentirá mais à vontade.)

3) Faça com cada aluno o seguinte exercício: a) Dê a ele uma atividade (sentar-se em uma cadeira, bater na parede, deitar-se no chão, etc.) b) Peça a ele para encontrar uma justificativa para uma ação (bater na porta, para acordar alguém.)

4) Mande cada aluno ficar em uma pose diferente e peça a cada um deles para encontrar uma situação na qual assumiria esta pose.

*Dever de casa* (exercício de observação: Relatar na próxima aula todos os detalhes que conseguiu observar durante um certo período de tempo (no metrô ou no bonde, no caminho para a escola, no jantar, etc.).

## II — OS SENTIDOS

Verificação: Mande cada aluno contar o que observou (na frente da sala). Descubra através das suas perguntas e das dos alunos:

1) A profundidade de sua observação.

2) O que, especificamente, atraiu sua atenção — pessoas, objetos, cores, formas, sons, ritmos, etc.

*Explique*, baseado no trabalho acima, a importância da observação para a representação.

1) Os sentidos: Visão, audição, tato, paladar e olfato.

2) O homem está cercado de objetos que influenciam seus sentimentos, pensamentos e ações. Sua atenção está sempre focalizada em uma determinada pessoa ou objeto.

3) No palco, todas as ações devem ser controladas. Portanto, devemos aprender a controlar os nossos sentidos.



*Exercício:*

Faça com que cada aluno observe um objeto com todos os sentidos possíveis (um aluno de cada vez). (Por exemplo, um livro — sua forma e cor, textura da capa, peso, cheiro, o barulho das páginas sendo viradas, etc.).

*Dever de Casa:* Observar um objeto de maneira a descrevê-lo completamente.

### III — A AÇÃO DRAMÁTICA

*Verificação:* Dê a cada aluno, de acordo com o objeto selecionado para observação, uma ação através da qual ele apresentará sua observação; por exemplo, o objeto é um relógio. Escolha um aluno para ser um relojoeiro, para o qual um outro aluno descreverá o seu relógio, para que o relojoeiro possa fazer um outro do mesmo tipo.

*Explique:* Os três elementos da Ação Dramática:

- 1) Atividade — O que eu estou fazendo?
- 2) Vontade — Por que eu o estou fazendo?
- 3) Método — Como eu o estou fazendo?

A atividade e a vontade são conscientemente determinadas pelo ator. O método surge involuntariamente; não pode ser planejado de antemão.

*Exercícios:*

1) Exercícios para estabelecimento da *vontade*: Uma pessoa quer limpar um objeto, arrumar uma sala com um determinado objetivo, esconder-se, encontrar algo, etc. Verifique se o aluno realmente tenta tudo para alcançar seu objetivo. Para isso, peça ao aluno para pensar em voz alta durante a atividade, sob diferentes circunstâncias.

2) Exercício de *método*: Escolha a mesma atividade sob diferentes circunstâncias; por exemplo, a limpeza de uma sala: a) Há tempo de sobra. b) Há pressa. c) A pessoa está ouvindo um discurso importante pelo rádio.

*Dever de Casa* (exercício de observação): Observar as ações e a aparência de uma pessoa.

### IV — A OBSERVAÇÃO TRADUZIDA EM AÇÃO

*Verificação:* Cada aluno descreve sua observação. Caso deseje, ele poderá representar algumas ações.

*Exercícios:*

1) Dois alunos vão para a frente da classe e ficam um de frente para o outro. O primeiro faz uma pose e nela permanece; o segundo faz a mesma pose.

2) Complicações do exercício anterior: O segundo aluno permanece na pose, após o primeiro tê-la despeito.

3) Complicação Adicional: O primeiro aluno faz uma série de poses. O segundo o copia como se fosse uma imagem em um espelho.

4) O primeiro aluno executa uma ação simples e curta. O segundo, em seguida, repete a ação. Após cada exercício, toda a turma deve fazer uma crítica.

*Objetivo do Exercício:* Desenvolver um senso de observação acurado e aumentar a concentração.

*Dever de Casa:* Executar uma ação simples com um objeto, até que esta ação possa ser feita sem o objeto. O objeto deverá ser levado na aula seguinte.

### V — O ATOR E SEUS OBJETOS

*Verificação:* Faça cada aluno demonstrar sua ação sem o objeto. Verifique se o aluno recria o objeto utilizando corretamente todos os sentidos. O aluno estabeleceu corretamente o peso, tamanho, textura, temperatura, cheiro, etc., do objeto?

*Explique:* Objetivo do exercício acima (memória sensorial):

1) Um objeto não é completamente reconhecível para uma audiência. O ator deve estabelecê-lo através de sua reação.

2) Nem sempre se usam objetos reais no palco (utiliza-se água ao invés de vinho, materiais leves ao invés de materiais pesados, etc.). Neste caso, o estabelecimento do objeto por parte do ator faz-se necessário.



3) Pela maneira de segurar os objetos, as pessoas expressam seus pensamentos e sentimentos. (Compare a lição III *Método*)

*Explicação:* Passe um objeto de aluno para aluno. Cada um dos alunos sabe de que objeto se trata e permanece segurando-o durante algum tempo, como se estivesse segurando outra coisa: uma vara, uma flauta, uma cobra, uma régua, um termômetro, etc. Utilize também objetos grandes como cadeiras, mesas, etc.

*Dever de Casa:* Cada aluno deve preparar quatro encenações diferentes com o mesmo objeto escolhido por ele (o objeto deverá ser levado na aula seguinte).

## VI — O ATOR E SEU PARCEIRO

*Verificação:* Cada aluno apresenta seu exercício.

*Exercício:*

1) Proponha ao aluno uma situação em que ele deve observar uma outra pessoa. Ele deve ter uma razão para executar esta ação. Por exemplo — Vejo uma pessoa no metrô que suspeito ser um antigo conhecido: eu o observo para saber se estou certo; alguém observa uma pessoa que está dormindo, etc.

*Verifique:* a) Se houve realmente a observação. b) Se ao observar, o aluno associa sua observação a pensamentos e sentimentos.

2) Inter-relacionamento entre os parceiros através de vontades simples: Pergunte a alguém que está sentado com você no mesmo banco, que horas são, peça fósforos, etc.; vá a uma loja comprar algo.

*Verifique:* a) Se estão sendo usadas apenas as palavras necessárias. b) Se a vontade fica realmente estabelecida.

*Explique:* O discurso dramático é uma maneira de se realizar a vontade. Ele é uma ação. A pessoa que fala tem em mente:

- 1) Que a outra pessoa a ouça e compreenda.
- 2) Que o seu discurso dê a impressão desejada.

A outra pessoa deve realmente ouvir. Enquanto ouve, pensamento e sentimentos florescem — de acordo com o que ela ouve — e a levam a falar algo (suas respostas).

*Dever de Casa:* Observar duas pessoas conversando e relatar a maneira como se comportam (baseado na análise acima).

---

(Extraído de *The Drama Review*, vol. 28, 4, winter, 1984 (T 104). Traduzido por Thais Elita M. Lowen. Colaboração do Curso de Tradução do Departamento de Letras da PUC/RJ).

*Nota:* Atendendo a pedidos de leitores, fornecemos alguns dados sobre Michael Chekov, de quem, no último número (CT 109), publicamos dois trabalhos.

Michael Chekov, genro de Anton Checov, foi ator, diretor de teatro e professor de arte dramática. Nascido na Rússia em 1891, foi membro do Teatro de Arte de Moscou, então dirigido por Stanislavsky, seu primeiro professor. Em 1914 Chekov participou da fundação do primeiro estúdio do Teatro de Arte de Moscou, do qual se tornou depois o diretor.

Após deixar a Rússia estabeleceu-se primeiramente na Inglaterra onde fundou em 1936 a Escola de Arte Dramática Chekov. Mais tarde, antes da Segunda Guerra Mundial, transferiu-se para os Estados Unidos. Ai viveu até o fim de sua vida (1955) ensinando e trabalhando, contribuindo significativamente tanto para o teatro como para o cinema americano.

Pode-se dizer que o trabalho de Chekov é, em certo sentido, um prolongamento do trabalho de Stanislavsky. Some-se a isso o contato com os teatros inglês e americano, que serviu para atualizá-lo e adaptar seus ensinamentos à "vida ocidental", além de tornar imediatamente acessíveis os métodos seus e os de Stanislavsky.

Os teóricos de teatro costumam dizer que o seu método é uma espécie de casamento entre o "interior psicológico" de Stanislavsky e a valorização de exercícios físicos, da ginástica e do corpo, propostos por ele.

---

(Extraído do livro *Etre Acteur* de M. Chekov, ed. Pygmalion, Paris, 1980).



DIREÇÃO:  
NOÇÕES BÁSICAS

I

*Trevor Skiffiths*

Dirigir um espetáculo é um dos grandes desafios do teatro. Embora seja impossível determinar exatamente o que faz um bom diretor, ele precisa saber escolher uma peça, selecionar um elenco que trabalhe bem em conjunto e, independente de quantos espetáculos tenha feito, saber explorar o material de uma forma completamente nova. No entanto, outra condição importante para um diretor é a de que seja capaz de obter o máximo rendimento tanto da peça quanto do elenco, da equipe e dos recursos disponíveis. Também é necessário ter uma boa noção de espaço e de relações espaciais, bem como idéias a respeito de como passar a peça do papel para o palco. Antes de começar a dirigir é vantajoso ter alguma experiência em outras áreas do teatro — talvez o trabalho de contra-regra ou até de ator.

ABORDAGENS DE DIREÇÃO

O papel do diretor e o papel do crítico são diametralmente opostos. Enquanto a tarefa do crítico é a de avaliar a montagem e apontar os erros e pontos fracos, o trabalho do diretor é encontrar tudo o que for louvável e digno de elogio numa peça, camuflar e justificar suas incoerências e transições mais difíceis, assegurar que a montagem e os atores satisfaçam as intenções do autor e transmitir o argumento e as idéias da peça. Obviamente, os diretores, variam de forma considerável quanto aos métodos de trabalho e à forma de abordagem de seu papel.

As abordagens de direção têm se modificado de forma notável nos últimos anos. Antigamente o diretor tendia a ser bastante autocrático. O ator e diretor in-

glês Laurence Oliver, por exemplo, afirmou, em entrevista ao *New York Times* (7 de fevereiro de 1960): “Espero que os meus atores façam exatamente o que eu digo que devem fazer, e que o façam rapidamente, para que eu possa ver meus erros imediatamente, se tiver cometido algum. Acho que o diretor deve conhecer a peça tão bem que possa controlar cada momento importante de cada cena. Ele é quem sabe — e ele apenas — quando um ator deve ganhar ou perder força. Ele é quem sabe onde pôr as inflexões. Um ator individualmente pode não ver a lógica de uma ação (...). O ator consegue acertar repetindo a cena várias vezes. Ficar discutindo a respeito de motivação e assim por diante é tolice.”

No entanto, nos últimos anos, o diretor do tipo “Eu quero...” está sendo aos poucos substituído por um novo diretor do tipo “Vamos tentar isto...” À medida em que os grupos coletivos vão surgindo, o papel do diretor vem se modificando de forma a permitir uma relação de trabalho mais democrática entre ator e diretor. Quando Olivier diz que é o diretor e “ele apenas” quem sabe quando a ação deve ganhar força ou declinar, ele pode ter razão, na medida em que, tendo uma visão externa da produção, ele tem a possibilidade de ver as coisas de forma mais clara que o ator. Mas o diretor deve levar em conta a intuição do ator que está representando o papel e respeitar suas opiniões. É claro que existem vários jogos psicológicos que o diretor pode usar, de forma a dar aos atores a impressão de que estão livres para seguir os seus instintos, e através de sutilezas e de ações subreptícias conseguir que os atores façam exatamente o que ele quer sem ter que recorrer a instruções diretas.

É necessário que, no início de uma montagem, o diretor tenha uma idéia relativamente bem formada a respeito do que vai fazer com a peça e quais os tipos de tema que a montagem vai enfatizar, bem como o que pretende transmitir a respeito da peça para o público. Seria muito superficial dizer simplesmente que o objetivo de *Hamlet* é retratar o conflito entre uma mãe libertina e um filho que ama profundamente o pai. Isso é insuficiente e banaliza a obra, pois, apesar de ser um aspecto importante, é suplantado pela exploração e descoberta de outros objetivos “menores”, isto é, os objetivos de cada personagem em cada cena. Se a verdade da peça é descoberta e racionalizada, os pensamentos e ações dos personagens individuais contri-



buem para a interpretação da peça inteira. É vital que o diretor permita aos atores trabalhar desta maneira.

Os atores devem interpretar primeiro com o pensamento e só então com as palavras. Também é importante que as palavras sejam compreendidas e não apenas decoradas. Representar é um processo de descoberta no qual a honestidade da atitude do ator é um elemento essencial. O trabalho do diretor é ajudar os atores a encontrarem as raízes e a verdade dos personagens que estão representando. Foi o dramaturgo Bertolt Brecht quem certa vez disse que, em teatro, copiar não é uma vergonha, mas uma arte — o teatro é a cópia do comportamento humano. O diretor deve ajudar os atores a olharem para dentro de si mesmos.

Na mesma entrevista, Olivier afirmava: “Eu prefiro passar uma cena oito vezes do que desperdiçar este tempo tagarelando sobre abstrações”. Embora seja muito importante passar partes da peça várias vezes, o momento do ensaio quando isso é feito é também uma consideração importante para o diretor. Se o ator não compreender bem os objetivos e as idéias, da cena, quanto mais ela for passada, mais os erros se consolidarão, tornando mais difícil para o ator corrigi-los mais tarde. Temos a impressão de perder muito tempo quando trabalhamos de uma maneira mais democrática e conversamos sobre “abstrações” e motivações, mas, dependendo do temperamento e da inteligência do elenco, esse processo pode ser de um valor incalculável. O diretor não deve ter medo de dizer o que parece óbvio, porque, freqüentemente, o que para ele é óbvio pode ter passado despercebido para um ator, e é importante que todos os conhecimentos e todas as descobertas a respeito do texto sejam compartilhadas.

O temperamento do diretor também é muito importante. Como diretor, não se deve tentar esconder as possíveis fraquezas de uma peça, mas sim sugerir maneiras pelas quais os atores possam camuflar ou contornar passagens mal escritas, sem necessariamente deixar transparecer suas opiniões reais. Os diretores freqüentemente recorrem a macetes na tentativa de minimizar os problemas da peça. Isso deve ser feito com bastante cautela, já que esta tática pode chamar ainda mais atenção para as inconsistências da peça. O uso de truques ou macetes não é necessariamente mau se estes puderem ser justificados nos termos da peça ou se estiverem dentro do estílo e das convenções da montagem.

Por exemplo, a montagem de *Ricardo III* da Rustaveli Company da Geórgia, na Rússia, usava muitos macetes, mas todos eram justificados por imagens dentro da peça. Um exemplo é a batalha final entre Richard e Richmond, travada sobre um imenso mapa, o que era visualmente estimulante e não era inapropriado. Um exemplo de um macete menos pertinente (o mais discutível) e a inclusão de Petruccio dirigindo uma posante motocicleta ou a presença de uma banda de música na controvertida montagem de Michael Bogdanov de *A Megera Domada*, em Stratford upon Avon. Isto se justifica apenas pelo fato de que o diretor tinha resolvido apresentar a peça numa versão moderna. Embora muitas pessoas que assistiram a essa montagem tenham achado graça, os macetes não se justificavam pelo texto em si.

Uma mudança geral nos últimos anos, que caminha de mãos dadas com o declínio do papel do diretor autocrata, é a da companhia que trabalha unida, como um conjunto, trabalhando até mesmo com o autor da peça. Algumas companhias, tanto profissionais quanto amadoras, às vezes trabalham durante várias semanas numa série de sessões de laboratório, relacionadas ou não com a peça que pretendem apresentar. Esta atividade muitas vezes ocorre na presença de um escritor, que então faz um roteiro para o trabalho. Alguns diretores chegam a reunir companhias de atores e lhes dar a oportunidade de escolherem seus papéis. O famoso diretor inglês Peter Brook acredita firmemente neste tipo de ética de companhia. Sua montagem de *Os Iks* em Paris e Londres em 1975 e 1976 é um bom exemplo deste tipo de trabalho. A obra foi extraída de um livro sobre o declínio de uma tribo africana e transformada em peça pela companhia multinacional de atores de Brook.

Cada diretor trabalha de maneira diferente, e suas razões para desejar trabalhar no meio teatral vão influenciar seu método. Essas razões vão do total ego-centrismo ao desejo de informar e comunicar, ou simplesmente entreter. Apesar de certos fatores serem comuns a todos, os métodos certamente variam.

## A ESCOLHA DA PEÇA

Tanto no teatro profissional quanto no amador, uma variedade de critérios governa a escolha da peça, alguns sendo comuns a ambos. Para a maioria das



companhias, uma das primeiras preocupações, e, freqüentemente, limitações é a financeira — o orçamento para a montagem. Por exemplo, alguns musicais podem ser caros demais em termos de montagem devido a mudanças no cenário e no figurino, bem como devido ao custo da orquestra, principalmente no teatro profissional. Existem, é claro, formas criativas de realizar uma montagem simples de uma peça que a princípio poderia parecer uma escolha ambiciosa em termos dos recursos físicos do elenco, dos cenários e acessórios. Versões de *Cymbeline* de Shakespeare e *Bleak House* de Charles Dickens, por exemplo, usando apenas cinco atores e produzidas com um mínimo de acessórios e sem vestuário especial conseguiram, ainda assim, proporcionar espetáculos emocionantes e criativos.

Outra consideração importante ao escolher uma peça é o espaço no qual ela será representada. Já se foi a época em que se estava restrito a um palco italiano e muitos teatros municipais ou comunitários novos são agora construídos com espaços cênicos mais flexíveis. Teatros públicos ou comunitários podem ser adaptados a fim de se ter maior profundidade de palco, estendendo-se, por exemplo, uma plataforma que se projete para dentro do auditório de modo a valorizar a relação entre o ator e a platéia. É até mesmo possível utilizar um espaço circular nesses teatros, apesar do risco de prejudicar a disposição da platéia. Muitos dos atuais teatros de arena são prédios que foram convertidos, originalmente usados para outros fins que não o teatro, como cinemas e escolas. Até mesmo o recente Royal Exchange Theater, em Manchester, construído com este propósito, foi feito a partir da estrutura de uma antiga bolsa de cereais. Um dos primeiros teatros de arena construídos com esse propósito foi o de Tyrone Guthrie em Stratford, Ontario, na década de 1950, o qual tem servido de modelo para muitos outros teatros.

O diretor não deve se deixar limitar por considerações de que certas peças, à primeira vista, não se encaixam nas especificações do grupo ou companhia. Um diretor criativo, com entusiasmo para levar uma montagem adiante, pode geralmente superar alguns dos problemas que surgem na distribuição de papéis. Se existe uma maior disponibilidade de mulheres do que de homens, alguns personagens masculinos talvez não precisem ser representados por homens. Os personagens masculinos de Brecht, por exemplo, nem sempre têm que ser representados por homens, já que é a função do personagem e não sua aparência o que importa

em suas peças. Assim, no caso de um policial ou um comerciante, por exemplo, uma mulher pode representar o papel igualmente bem. O mesmo se aplica às peças de Shakespeare. O estilo adotado pelo diretor para a montagem pode fazer com que o público aceite uma distribuição de elenco fora do comum, e isso pode até mesmo realçar pontos que o diretor deseje enfatizar e ainda atender às necessidades da peça.

## PEÇAS IMPROVISADAS

Se for impossível encontrar uma peça que atenda às necessidades do grupo e se houver bastante entusiasmo, considere a idéia de criar uma peça a partir de improvisação. Na verdade, uma peça improvisada pode ser uma experiência muito agradável para o grupo, na medida em que apresenta novos desafios.

É importante que o diretor reavalie sua função quando estiver trabalhando com improvisação. Aqui o papel do diretor é mais o de selecionar e estimular. É importante saber quando desenvolver algo que sai de uma improvisação e quando descartar determinadas informações. Algumas das melhores peças improvisadas tiveram como ponto de partida o estabelecimento de uma situação dramática na imaginação do diretor anteriormente aos ensaios.

O diretor pode, freqüentemente, nem contar aos atores no início dos ensaios qual a situação a ser usada. Ele pode trabalhar de forma individual com os atores na formação de um personagem, o que pode ser uma experiência muito gratificante para os atores. Ao invés de ter que recriar um personagem que foi visualizado por um escritor, os atores têm a oportunidade de criar eles próprios uma caracterização consistente. Cabe ao ator tornar o personagem vivo e interessante.

O diretor pode então juntar os personagens/atores em pequenos grupos para fazer vários exercícios ou cenas, que podem ou não estar diretamente relacionadas com a situação a ser usada na peça. É importante dar aos personagens a chance de se estabelecerem em várias cenas diferentes, de desenvolverem suas características e permitir que os atores explorem a forma de pensamento e de funcionamento de seus personagens.

Deve-se enfatizar que essa forma de trabalho requer um grande compromisso e concentração de todas as partes envolvidas, bem como um período de ensaio



provavelmente mais longo do que o de uma peça com um roteiro relativamente delimitado. Podemos ter a impressão de que estamos desperdiçando tempo com cenas que talvez nem apareçam na apresentação final, mas este tempo pode nos ajudar a obter um todo mais completo. Outro problema em potencial é a possibilidade da mistura de personagens não funcionar teatralmente. Um encontro entre dois personagens depressivos, por exemplo, pode levar a uma cena monótona. Cabe ao diretor decidir se vale a pena alterar radicalmente um personagem para tornar a cena mais interessante, independente da excelência de sua caracterização.

Embora a improvisação de uma peça dessa natureza possa ser um tiro no escuro, também pode vir a ser uma experiência extremamente divertida e estimulante tanto para o público quanto para os atores. A improvisação também pode ser útil se o grupo deseja montar uma peça de estilo documentário, como, por exemplo, sobre um assunto ou uma personalidade local.

Neste caso o papel do diretor é o de pesquisador, coletor de material e, mais uma vez, selecionador. Em qualquer tipo de projeto improvisado o grupo trabalha de uma maneira muito mais coletiva. A improvisação é um exercício de grupo, e é importante reunir as pessoas certas para este tipo de projeto, tomar as decisões certas nos momentos certos e assegurar que haja tempo suficiente para completá-lo.

Às vezes vale à pena contratar os serviços de um escritor para fazer o roteiro de uma peça a partir de uma série de improvisações. A influência de um escritor pode ajudar a combater os aspectos mais criticados dos trabalhos improvisados, isto é, de que há excesso de indulgência correndo-se o risco de ser prolixo. Um bom exemplo deste tipo de cooperação é a peça *Nicholas Nickleby*, da Royal Shakespeare Company, que começou como uma série de improvisações, teve seu roteiro feito pelo dramaturgo inglês David Edgar e alcançou grande sucesso tanto em Londres quanto em Nova Iorque.

A peça improvisada parece funcionar especialmente bem com grupos jovens — evita problemas de distribuição de papéis e dá a todos uma sensação de envolvimento, já que é um esforço conjunto. O diretor, no entanto, ainda deve dirigir e deve tomar cuidado para não permitir que os atores se tornem autocomplacentes. Uma peça improvisada precisa de disciplina tanto em seu desenvolvimento quanto na sua representação. O

diretor deve orientar os atores, fazer com que encarem criticamente o que estiverem desenvolvendo e, se necessário, persuadi-los a descartar elementos que não estejam de acordo com a peça.

## A LEITURA DA PEÇA

Uma vez escolhida a peça, uma das tarefas mais importantes para o diretor é ler e familiarizar-se com ela. Cada diretor faz anotações diferentes numa mesma peça, dependendo de suas próprias preferências e da peça em si. A função dessa leitura é elaborar melhor algumas das idéias que despertaram seu entusiasmo inicial. O diretor deve ser entusiástico, ter idéias a respeito da peça e estar preparado para orientar e ajudar o elenco. Não pense que a essa altura cada elemento da direção tem que estar firmemente definido. Uma das funções dos ensaios é justamente deixar as idéias surgirem e se desenvolverem.

Outra função da leitura inicial é estabelecer em linhas gerais o que a peça requer em termos de pessoal, equipamento e recursos, inclusive o número de pessoas no elenco. Se a peça requer mais atores do que os disponíveis, examine a possibilidade de desdobramento de alguns dos papéis, ou seja, de vários personagens serem representados pelo mesmo ator. Para determinar se o desdobramento é possível, primeiro observe se os dois personagens estão no palco ao mesmo tempo. Então assegure-se de que a montagem fornece tempo suficiente para as mudanças de vestuário necessárias. O desdobramento é geralmente mais apropriado para papéis menores, e pode acrescentar muitas sutilezas à peça. A famosa montagem de Peter Brook de *Sonho de uma noite de verão* em 1970, por exemplo, desdobrava os papéis de Teseu/Oberon e Hipólita/Titânia, realçando a relação entre mortais e fadas dentro da peça. No teatro amador o desdobramento extensivo de pequenos papéis em peças que exijam elencos maiores pode ser possível.

## CORTES NA PEÇA

Muita gente reage com horror ante a idéia de cortar uma peça, mas vale a pena considerar alguns elementos antes de se decidir por representar uma peça sem cortes. Em primeiro lugar, observe se o argumen-



to da peça seria simplificado por alguns cortes. Em segundo lugar, se seria possível apresentar uma peça de grande elenco combinando personagens. Em terceiro, qual a duração de peça. Outro fator importante a ser considerado é o público. Quando estiver examinando as possibilidades de uma peça longa, tenha em mente que o público pode ter dificuldade de manter sua concentração por muito tempo por melhor que seja a montagem principalmente se tem que se sentar em cadeiras desconfortáveis. Pense também no transporte local — por exemplo, a que horas passa o último ônibus ou trem do metrô?

No entanto, não é aconselhável fazer cortes sem uma ponderação cuidadosa. Um erro freqüente em montagens de peças de Shakespeare, por exemplo, é cortar as primeiras malas de uma cena, as quais geralmente definem de forma implícita o local e o contexto da mesma de uma maneira econômica e concisa. Quaisquer que sejam os cortes feitos, é preferível que sejam feitos antes do começo dos ensaios. Se um ator acredita que determinada passagem não deve ser omitida, isso pode ser discutido com o diretor durante os ensaios. Certamente não é aconselhável introduzir cortes e alterações depois de decorridas algumas semanas de ensaio, já que isso serviria apenas para confundir e perturbar o elenco. No entanto, alguns cortes costumam ser feitos próximo ao final dos ensaios, devido ao tempo de duração da peça, que só pode ser determinado quando estes já estão quase terminando.

É importante saber que muitas peças novas são publicadas de forma a coincidir com suas estréias, o que significa que a versão preparada para publicação não contém os cortes, mudanças de redação e alterações que podem ter sido feitas e aprovadas pelo escritor durante o período de ensaios. Assim, a versão representada da peça pode ser bastante diferente do roteiro publicado.

Não se deve tratar a peça com excesso de reverência. O escritor geralmente concorda com mudanças feitas por razões teatrais. Se o diretor deseja fazer grandes modificações no trabalho de um escritor cujas peças ainda estão protegidas por direitos autorais, as alterações devem ser submetidas à aprovação do agente. Mas se você achar que as mudanças são necessárias, não se deixe dissuadir facilmente.

## PREPARATIVOS ANTES DO ENSAIO

Uma vez escolhida a peça, o diretor tem muito trabalho a fazer antes que possa entrar na fase dos ensaios. Na preparação de uma montagem teatral profissional uma das primeiras providências é o encontro do diretor com o cenógrafo para discutir idéias. Nas companhias amadoras é comum haver uma equipe responsável coletivamente pela produção do cenário. No entanto, uma pessoa deve ter o comando geral e coordenar o empreendimento. Se for possível contratar um cenógrafo, tanto melhor.

A criação do cenário requer uma técnica especializada e o diretor deve estar sempre preparado para enfrentar certos problemas no trabalho com o cenógrafo. Tente evitar o chamado "cenário de cenógrafo". Trata-se de um cenário imponente, de grande impacto visual, mas que pode dificultar a representação dos atores. Certas áreas, por exemplo, podem se transformar em pontos fortes enquanto o resto fica obscurecido. É claro que o tipo de cenário requerido vai depender do estilo planejado para a produção e do orçamento disponível. Uma montagem muito simples de *Júlio César*, de Shakespeare, por exemplo, pode precisar apenas de um espaço vazio, ou melhor, de um mínimo de móveis e acessórios. Esta pode não ser uma perspectiva muito empolgante para um cenógrafo, mas se você acredita que é o melhor para a sua concepção da montagem, você terá que convencê-lo.

O diretor deve sempre ter em mente a necessidade de flexibilidade dentro do cenário. Antes de seu encontro com o cenógrafo, o diretor já deve ter examinado o texto para saber quantos cenários serão necessários, de forma que a localização exata de cada cena possa ser discutida e decidida com ele. Entre as preocupações iniciais estão o modo como vão ser feitas as mudanças de cena ou mesmo qual a melhor posição no palco para certas passagens. Se o cenógrafo deseja que a área principal do palco se afunile formando um triângulo na frente, lembre-se que isso transfere imediatamente a maior parte da ação para o fundo do palco e altera a relação dos atores com o público. Se existem elementos fixos como um balcão de loja ou de bar no fundo do palco é possível que haja problemas, pois os atores terão que ficar de costas para o público. O diretor também deve pensar nas linhas de visão, ou seja, se o público consegue enxergar o palco. Alguns teatros e



outros espaços cênicos podem apresentar problemas de visibilidade e o cenógrafo deve ter isso em mente quando estiver criando o cenário. Todos esses assuntos devem ser discutidos a fundo. É também muito importante manter uma visão prática na criação dos figurinos e dos adereços. A roupa permite que o ator se expanda fisicamente, caso seja necessário? Os acessórios podem ser elaborados e decorativos mas vão conseguir durar sendo usados toda noite? O diretor é quem, sem jogar um balde de água fria na criatividade do projetista, deve usar de bom senso e ser suficientemente previdente ao considerar os problemas práticos dos projetos. Ele deve saber transmitir, desde o início, sua visão da produção, e deixar que um bom projetista complemente suas idéias, expandindo o lado visual da produção.

Se estiver trabalhando com teatro amador, tente evitar cenários e figurinos muito elaborados. Isso se aplica principalmente no caso de inexperiência por parte das pessoas encarregadas do projeto. Tanto o teatro profissional quanto no amador o diretor deve manter-se atento à funcionalidade, ao mesmo tempo guiando o projetista, incentivando idéias e entusiasmos e controlando os excessos com diplomacia.

## A ESCOLHA DO ELENCO E OS TESTES

Diretores diferentes têm diferentes métodos de teste. É claro que, tanto no teatro profissional quanto no amador, existem atores conhecidos, cujo trabalho é tão familiar ao diretor que dispensa a necessidade de um teste. Nesse caso, o diretor sabe se o papel coincide ou não com a capacidade do ator. No entanto, é sempre importante tentar estender e ampliar a capacidade e os limites de um ator. Brecht foi pertinente ao apontar as armadilhas da seleção de acordo com o tipo: "Porque escolher uma mulher de aspecto rude e cansado para ser uma vendedora de peixe? Existem vendedoras de peixe de aparência elegante, vendedoras de peixe jovens e velhas." Muitos desempenhos excelentes partiram de uma escolha de elenco improvável. É claro que em algumas ocasiões uma seleção que respeita o tipo pode ter mais sucesso do que em outras, mas apesar disso vale a pena considerar este tipo de escolha, pois é graças a ela que podemos ampliar nossa visão de um personagem.

Existem várias maneiras de se fazer um teste. Alguns diretores se dão por satisfeitos com um bate

papo informal com os atores para descobrir que tipo de trabalho eles já fizeram e como são. Uma segunda maneira consiste em pedir dois ou mais fragmentos de textos — um clássico, um moderno — e talvez uma música. Num terceiro tipo de teste, especialmente popular entre amadores, o ator deve ler um trecho da peça em questão. Às vezes os testes podem ser feitos no estilo de um "laboratório", pedindo-se aos atores que façam um aquecimento e então alguns exercícios de improvisação e coordenação.

O melhor é ter uma conversa e também pedir ao ator que faça alguma coisa de modo que você o veja usando seu corpo todo. Muitas pessoas têm trejeitos que podem ser indesejáveis, e é bom observar sua coordenação. Esses são fatores importantes a ser analisados, ao passo em que um teste de trechos geralmente mostra o que o ator padrão pode conseguir depois de trabalhar durante um certo tempo com um texto.

Um teste pode ser, naturalmente, uma experiência que abala os nervos e é melhor que o diretor permita que os atores relaxem e sintam-se bem antes de fazerem suas performances. Tão importante quanto observar o potencial real de cada ator é perceber sua personalidade. Nos testes e na seleção do elenco é imprescindível que o diretor use seus critérios psicológicos para equilibrar as personalidades do elenco e evitar confrontos de temperamento. É importante lembrar que uma boa escolha de elenco representa uma grande parte do trabalho do diretor. Erros no julgamento das capacidades dos atores podem significar desperdício de tempo e dinheiro. É importante ter certeza e confiança em seu próprio julgamento.

(Continua no próximo número)

---

(Extraído de *Practical Theater, Quanto Books*, 1982. Traduzido por Claudia Roquette Pinto. Colaboração do Curso de Tradução do Departamento de Letras da PUC/RJ).



## PLANO DE TAREFAS DO DIRETOR:

### UM RESUMO

Período anterior aos ensaios: escolha a peça, levando em consideração o espaço do teatro, o elenco, o tipo de espetáculo pretendido e orçamento — se o espetáculo for improvisado, desenvolva as idéias e monte um esboço de sinopse para o elenco — leia a peça e faça anotações detalhadas — faça os cortes que forem necessários — consiga autorização dos direitos de representação e permissão para cortes, se necessário — entre em contato com o agente ou com o escritor em pessoa, se necessário — organize os roteiros com o diretor de cena, tirando cópias ou comprando edições de brochura — discuta o espetáculo com o cenógrafo, o figurinista e o iluminador — estude os detalhes de organização e finanças com o diretor de cena e com a administração — organize os testes — faça os testes — discuta a publicidade com a administração — visite o local dos ensaios com o diretor de cena — organize o horário dos ensaios com o diretor de cena — examine os esboços e modelos de cenário, os desenhos para as roupas e as propostas de iluminação com os profissionais responsáveis — converse sobre os programas com a administração — determine os prazos finais da produção com o diretor de cena.

Início dos ensaios: prepare e faça o “laboratório”, o aquecimento e outros exercícios com o elenco — discuta a peça, o vestuário, a iluminação e todas as propostas para a produção com o elenco — leia a peça com o elenco — comece a marcação da peça.

Final dos ensaios: continue a marcação — trabalhe detalhadamente em cada cena com cada ator — mude a marcação se necessário — continue o aquecimento e atividades de laboratório — discuta a respeito do cenário, acessórios, vestuário etc., com os projetistas e com o diretor de cena a partir do desenvolvimento dos ensaios — discuta e finalize as deixas, mudanças de cena e outros detalhes com o diretor de cena, projetistas e equipe.

Semana do espetáculo: realização do ensaio técnico — averigüe todas as deixas, o equipamento, os efeitos de luz, som e cenário com o diretor de cena — faça anotações detalhadas dos problemas e discuta maneiras de resolvê-los — organize a sessão fotográfica — assegure-se de que todos os acessórios estão prontos e em ordem — faça o ensaio geral (dois, se possível) — faça anotações sobre o desempenho no ensaio geral e sobre os detalhes técnicos que surgirem — apresente as anotações ao elenco e à equipe — organize os intervalos e as chamadas à cena.

Noite de estréia e ao longo da temporada: faça a última reunião com o elenco para estimular sua confiança e repassar os pontos fracos e possíveis problemas — averigüe se cada elemento da produção está pronto e funcionando — assista a peça e tome nota dos problemas — mantenha o moral alto — organize a festa do elenco — feche o orçamento — assegure-se de que o teatro foi deixado limpo e sem estragos depois da temporada — assegure-se de que cada item emprestado ou alugado seja devolvido — faça um exame póstumo da produção para consulta no futuro — analise a produção com a companhia — comece a se preparar para a próxima produção.



## A LAVANDERIA

(Uma peça em três atos)

David Guerdon

### PERSONAGENS

Madame Yvonne, uma lavadeira  
Lena, sua filha  
Laurent, marido de Lena  
Estelle, a criada  
Daniel, filho de Madame Yvonne  
Senhor Armando, dono de um circo

### SINOPSE DAS CENAS

Ato Um — A sala de secagem de uma lavanderia pública. Uma noite no presente.

Ato Dois — A mesma cena, mais tarde naquela noite.

Ato Três — A mesma cena, no dia seguinte pela manhã.

#### Ato Um

No interior de uma lavanderia pública. Lençóis secando estão pendurados nas cordas, dando a todo o palco a aparência de um labirinto místico. A mobília consiste de três bancos e uma escada alta (escada banquetada). É noite. *Madame Yvonne*, uma mulher de idade mediana, entra seguida por sua filha, *Lena*, uma mulher com vinte e poucos

anos que está obviamente grávida, e *Estelle*, a criada, que é adolescente. As mulheres são seguidas por *Laurent*, um jovem com cerca de vinte e três anos. Todos os quatro acabaram de chegar do enterro do marido de *Madame Yvonne* e estão de luto fechado. As mulheres com seus vestidos pretos e rostos cobertos com pesados véus ficam por um momento imóveis, com suas silhuetas contra os lençóis brancos.

YVONNE — É isso mesmo. Essa vida não vale nada.

LENA — Passa tão depressa.

YVONNE — Tudo se apaga — como um sonho.

LAURENT — Você acorda e lá se foi.

ESTELLE — Quando você cai em si, já é tarde.

YVONNE — (Com súbita irritação volta-se para Estelle) Estelle, esquece o café. Há um restinho de ontem à noite.

ESTELLE — Sim, Madame... Oh, estou exausta! Uma xícara de café é exatamente o que eu preciso.

YVONNE — Não pedi sua opinião.

ESTELLE — Está bem, madame.

YVONNE — Corra! Não fique aí me olhando estupidamente como uma coruja.

ESTELLE — Eu também o amava, a senhora sabe... Papai George.

YVONNE — E nós não? Vá — diga. Nós somos frios e sem coração.

LENA — Oh, Mamãe, não discuta com ela. Você sabe que ela é uma idiota.

YVONNE — Claro! Sempre me esqueço! (Ela se olha num espelho

que tira da bolsa) Envelheci cem anos!

LENA — Não devia existir essa coisa chamada morte!

YVONNE — Meu pobre marido. Pelo menos não tem mais preocupações. Ele sempre costumava dizer "Quando eu morrer finalmente vou poder dormir sem hora de acordar".

LENA — Ele era um trabalhador!

YVONNE — Como ele amava sua lavanderia!

LENA — Pobre Papai!

YVONNE — É assustador. Tudo está tão quieto agora! Nunca mais o ouviremos atçar as caldeiras e arsoviar, "There's a monkey in the grass with a beetle up his..." Nunca consigo me lembrar da letra dessa canção!

LENA — Já sentimos falta dele!

ESTELLE — Foi o que eu acabei de dizer.

LENA — Mamãe, ela ainda está aqui!

YVONNE — E o nosso café? O que você está esperando, minha filha?

ESTELLE — Não estou esperando por mais nada, Madame Yvonne! (Ela sai).

YVONNE — E dizer que eu a peguei na rua! Eu sou generosa demais.

LENA — Mamãe, acho que ela nem está aí. Você já a ouviu falando sozinha — exatamente como Hamlet?

YVONNE — Oh — ela não é tão má.

LENA — Sim, mas...

YVONNE — Nem todo mundo pode ser inteligente.



LAURENT — A medalha de honra da família Cordel! O cérebro dos Cordels!

LENA — Laurent!

YVONNE — Oh, eu simplesmente tenho que me livrar desses sapatos. Por um momento no cemitério pensei que não fosse capaz de dar mais um passo. (*Ela tira os sapatos com um suspiro de alívio*) Meu joanete! Não adiantou colocar aquela folha de salgueiro no sapato.

LENA — Os Monthiers estavam lá. Fiquei espantada — toda a tribo apareceu. Aqueles pedantes presunçosos!

YVONNE — Eles não podem dizer que não tivemos o maior bom gosto — e claro que nos custou bastante!

LENA — Nunca pude suportá-la — com seu estômago estufado como uma barriga de baleia.

YVONNE — Ela era a amante de Papai George antes da guerra.

LENA — Impossível! Madame Monthier — aquela cafona velha, gasta?

YVONNE — Vá entender os homens, minha querida. Ele era completamente louco por ela. E ela não tinha vergonha nenhuma. Acho até que ela foi a causa daquela confusão infeliz.

LAURENT — (*De uma forma repentina*) — A senhora quer dizer aqueles dois anos que ele passou em cana?

YVONNE — Bem, sim, se você quer colocar assim cruamente. Meu marido era um aventureiro.

LAURENT — Um aventureiro com um pé de cabra.

YVONNE — Cala a boca! Como você pode compreender?

LENA — Gosto da maneira que ele fala. Tudo que ele diz soa tão — tão romântico.

YVONNE — Ele não tem nenhum respeito pelos mortos! Pobre Papai George!

LAURENT — Aqui pros mortos! (*Faz um gesto vulgar com o dedo central*).

YVONNE — Veja você! Ele não tem respeito por coisa alguma! É um bruto, uma besta, um animal selvagem — como aqueles ciganos do circo que apareceram no cemitério. Eles insultaram nossas lágrimas!

LENA — É verdade, Mamãe. Eles riram de nós — aquela gentalha!

YVONNE — E você não fez nada para impedir — nem seu marido aqui. Você deixa que ele a leve na cadeira. Se eu não estivesse aqui, ele venderia a lavanderia e iria para as corridas, bebendo com seus amigos esquisitos.

LAURENT — Ah, sim — a Lavanderia do Futuro! Que tipo de negócio é esse para um homem?

YVONNE — Ele permite que você roube a comida de nossas bocas.

LENA — Mamãe! Laurent! Parem!

YVONNE — Está bem, mas lembrem-se — sou a patroa agora, portanto façam a gentileza de acender a fomalha. Os lençóis têm que ser fervidos. Não se esqueçam, os frequentes não estão de luto.

LAURENT — Sou como Estelle. A tristeza me põe doente.

YVONNE — Seu vadio! Vadio, imprestável! É o que você é. Agora que o pobre Papai George nos deixou, você vai se esbaldar, não vai? O passatempo da aldeia! Mas eu não sou como Lena. Estou de olho em você!

LAURENT — Você — de olho em mim?

YVONNE — Meu pobre marido dizia bem "Laurent é o tipo que acaba na prisão".

LAURENT — Ele tinha antecedentes para julgar.

YVONNE — Pobre Papai George — olhando prá nós lá do céu. Provavelmente está vomitando. Ele nos amava tanto.

LAURENT — Se ele está no Céu — São Pedro pode lhe dar um balde.

YVONNE — Você não vai insultar meu marido! Ele valia uma dúzia dos da sua laia! Ele foi premiado com a medalha de honra — e ele a ganhou por trabalhar duro.

LAURENT — Me deram uma medalha por acariciar peitinhos.

YVONNE — Ainda posso ver suas mãos — as mãos de um trabalhador, fortes e caleiadas — não como as de uma menina!

LAURENT — Aquilo era de quebrar todas aquelas pedras.

LENA — Mamãe, mamãe, Laurent — Por favor! Vocês não estão vendo o que estão fazendo comigo — nas minhas condições?

LAURENT — Venha, Lena. Deixe-a com seu mau humor. Eu sei do que ela sente falta.

YVONNE — E do que eu sinto falta?

LAURENT — Como?

LENA — Está bem, Laurent... Vá colocar suas roupas de trabalho e acenda as caldeiras (*Ela sai*).

YVONNE — Ele não se atreve a dizer do que eu sinto falta.



LAURENT — Não tenho medo de dizer, minha querida sogra, mas você não compreenderia.

LENA — (*Chamando de fora*) — Laurent! Venha!

LAURENT — Num minuto. Primeiro tenho que tomar um café. Enteros sempre me dão calafrios.

LENA — (*de fora*) — Vamos tomá-lo na cozinha.

LAURENT — (*Falando para Lena*) — Admita que estou certo. Ela quis me humilhar!

YVONNE — Você se aproveita de mim porque sabe que sou apenas uma mulher frágil.

LAURENT — Sim, a senhora é uma mulher frágil — mas eu sou um homem forte — ainda que eu tenha mãos de menina — e não sou cego. Tem alguma coisa acontecendo por aqui que eu não sei, e quero me inteirar.

YVONNE — Inteirar — de que?

LENA — (*Off*) — Venha, querido.

LAURENT — Estou falando das viagens que a senhora faz no meio da noite até o quarto escondido.

YVONNE — Que quarto escondido? Você está com conversa fiada.

LAURENT — Não sou idiota, a senhora sabe. Eu escuto a senhora rastejando lá por cima.

YVONNE — Não rastejo lá por cima, e não há nenhum quarto escondido. (*Estelle chega com uma xícara de café e fica esperando para entregá-la a Madame Yvonne*).

LAURENT — Oh, não me venha com essa! Eu a vi. (*Com um olhar para Estelle*) Vamos conversar sobre isso mais tarde.

YVONNE — Você anda bebendo demais.

LAURENT — Eu quero o que me cabe — e eu vou conseguir! (*Ele sai*).

YVONNE — Imbecil! (*Estelle lhe entrega a xícara de café*).

ESTELLE — Aqui está o seu café, madame.

YVONNE — Agora volte a passar a ferro. Se Lena disse a ele alguma coisa, ela vai se arrepender.

ESTELLE — Madame, eu queria...

YVONNE — O que?

ESTELLE — Quando chega a morte, uma palavra de conforto...

YVONNE — (*Com súbito nojo*) Ugh! Esse café não está quente... Está horrível!

ESTELLE — Desligaram o gás.

YVONNE — Sempre uma desculpa nova.

ESTELLE — Eu — eu queria...

YVONNE — Bem — o que você queria?

ESTELLE — Eu queria agradecer à senhora.

YVONNE — Agradecer a mim?

ESTELLE — Sim, por tudo o que fez por mim.

YVONNE — Hmm... Prefiro não falar disso. Às vezes eu me arrependo.

ESTELLE — Sem a senhora, Madame, eu seria menos que nada — um monstro. A senhora me salvou de algo pior que a morte — uma morte que iria durar todo dia, toda hora.

YVONNE — Bem — estou contente por você estar agradecida. Você é menos estúpida do que parece.

ESTELLE — Oh, é...

YVONNE — Então procure se lembrar, pelo menos enquanto estiver trabalhando. Ontem havia marcas de queimado em uma das cami-

sas do Doutor Ludovic. Não sei se você tem realmente consciência de que tem nas mãos a honra desta lavanderia.

ESTELLE — Oh, claro que tenho!

YVONNE — É bem evidente que você não tem raízes. Você não sabe o significado de uma dinastia!

ESTELLE — É verdade. Receio que não tenha raízes.

YVONNE — Nós somos da época da Revolução, minha pobre Estelle! Pense nisso! Nós branqueávamos sob o império!

ESTELLE — Sob o império!

YVONNE — Olhe para esta medalha É nossa Legião de Honra. Nossa! Todos nós devemos ser dignos dela! A Lavanderia do Futuro! Um dia ela passará para o filho de Lena.

ESTELLE — Sim, Madame.

YVONNE — Uma dignidade impecável. Ele deve herdar uma lavanderia imaculada e sem uma única mancha.

ESTELLE — O pobre bebezinho. Ele vai ser tão bonitinho!

YVONNE — Então você me compreende. Você não vai querer magoá-lo de maneira nenhuma antes de seu nascimento, vai?

ESTELLE — Eu, magoar aquele pequeno tesouro?

YVONNE — Então concentre-se no seu trabalho.

ESTELLE — Vou tentar, Madame.

YVONNE — Você não sabe nem esquentar uma xícara de café — e você sabe muito bem que café morno me dá azia.

ESTELLE — Vou colocá-lo de volta no fogão.

YVONNE — Não, vou tomá-lo assim mesmo. Vai ser culpa sua.



Deve-se apreender a sofrer nesta vida... Bem, o que você está esperando agora?

ESTELLE — Quero mostrar minha gratidão. Em momentos de sofrimento...

YVONNE — *(Cortando e terminando a frase de Estelle)* A solidão é necessária!

ESTELLE — Quero que a senhora saiba que pode ter confiança absoluta em mim, Madame. Jamais trairei nosso segredo.

YVONNE — Bem — espero que não!

ESTELLE — Ontem à noite surpreendi o marido de Lena tentando forçar a porta da escadinha que leva ao sótão. Eu não o estava espionando. Eu estava indo prestar minhas homenagens a Papai George.

YVONNE — Isto não é bom...

ESTELLE — Ele levava um molho de chaves em uma corrente e experimentava todas. Estava muito aborrecido e ficava xingando! Sua linguagem me fez corar.

YVONNE — O que ele disse?

ESTELLE — Ele tentou me forçar a falar. Então disse que sabia que toda noite alguém leva coisas para cima. Eu lhe disse que não sabia de nada — e é verdade. Bem, ele acreditou que era verdade.

YVONNE — Desde que ele tenha acreditado em você.

ESTELLE — Ele me assustou tanto! Ele agia feito Drácula!

YVONNE — Fico satisfeita que você tenha me contado. Vou esclarecer esta situação toda. *(Ela sai. Estelle se vira repentinamente ao descobrir que Laurent apareceu vindo dos lençóis brancos. Ele está vestido com suas roupas de trabalho — uma T-shirt apertada e blue jeans).*

LAURENT — Parabéns! Então é assim que você vende seus amigos.

ESTELLE — Eu não o vendi.

LAURENT — E eu confiei em você!

ESTELLE — Eu não sabia...

LAURENT — Você não sabia que eu estava ouvindo.

ESTELLE — Espero que não tenha feito nada de errado.

LAURENT — Oh, não — claro que não. Tudo com uma consciência limpa! Tudo pela honra da lavanderia! Mas e eu — hmm? *(Ele a puxa para si)*. É um lindo colar. Quem o deu a você — você já se esqueceu?

ESTELLE — Deixe-me ir!

LAURENT — E se eu torcesse o colar — assim. O que lhe aconteceria — hmm?

ESTELLE — Você está me machucando!

LAURENT — Pobre menina — tenho pena de você.

ESTELLE — Eles vão nos ver.

LAURENT — E daí?

ESTELLE — Pense no seu bebê que ainda não nasceu!

LAURENT — É exatamente no que estou pensando — e não quero que uma cadela como você o magoe.

ESTELLE — Eu, magoar aquele pequeno tesouro?

LAURENT — Então me diga quem está escondido no sótão!

ESTELLE — Sua esposa sabe. Pergunte a ela.

LAURENT — Aquela puta — ela mente tanto quanto a mãe.

ESTELLE — Eu lhe disse tudo que sei — verdade...

LAURENT — Você não pode ser tão imbecil. Meu Deus, se eu mo-

rasse aqui há tanto tempo quanto você, eu teria uma boa noção do que está acontecendo. Você não vai se arrepender, prometo. Posso ser generoso. E você sabe, o clima aqui é tão abafado. Tenho pensado em viajar para a Riviera.

ESTELLE — A Riviera — pra onde vão os ricos?

LAURENT — É, vou molhar os pés no mar e fumar charutos.

ESTELLE — Sempre quis conhecer o mar. Deve ser muito bonito.

LAURENT — Se você for boazinha, vou levá-la comigo. Vou lhe comprar um castelo, mas você deve me obedecer.

ESTELLE — É o meu ofício, senhor — obedecer — a todo mundo.

LAURENT — *(Abraçando-a)* — Eu te amo quando você é obediente, Estelle. *(Madame Yvonne entra)*.

YVONNE — Por favor, não deixe que eu os incomode! E sob meu próprio teto!

LAURENT — Estava contando a ela o enredo de um filme.

YVONNE — Já que estão ambos aqui, Estelle, quer fazer a gentileza de repetir o que você viu ontem à noite?

ESTELLE — Quem? Eu? O que eu vi?

YVONNE — É, você! Você acabou de me jurar...

LAURENT — Ela estava brincando, esta coisinha... *(Ele vai para a escada e sobe alguns degraus)*.

YVONNE — Deixe que ela fale por si mesma.

LAURENT — Com a senhora intimidando-a desta forma ela vai dizer qualquer coisa.



YVONNE — *(Para Estelle)* — Você vai repetir o que me disse — sim ou não?

ESTELLE — Bem, me pareceu que...

YVONNE — O que você quer dizer — pareceu?

LAURENT — Deixe que ela fale. A senhora a está assustando, *(Lena entra)*.

LENA — Perdi alguma coisa? O que ela fez agora?

YVONNE — Ela está se fazendo de idiota.

LAURENT — Vamos, Estelle, diga alguma coisa. Seja razoável.

LENA — E o que significa isso?

LAURENT — Vá, Estelle — diganos o que sabe.

YVONNE — Se você não responder imediatamente, vai prá rua.

LAURENT — Isso é um argumento que não tem resposta.

LENA — Diga alguma coisa, Estelle!

ESTELLE — Oh, deixem-me em paz — deixem-me em paz! *(Sai correndo)*.

LENA — Bem, é isso aí!

YVONNE — *(Para Laurent)* — Você a ameaçou. Tenho certeza.

LAURENT — Quem? Eu?

LENA — Ele?

YVONNE — Ontem a noite Estelle o pegou tentando arrombar a porta do sótão.

LAURENT — *(Com surpresa zombeteira)* — Não!

LENA — É verdade, Laurent?

LAURENT — Se sua mãe querida diz que é...

YVONNE — Veja só!

LAURENT — Não pertenço à família — sim ou não? Bem, então

por que vocês escondem coisas de mim?

YVONNE — Ninguém está escondendo nada.

LAURENT — Tive que ir a um bar para saber que Papai George tinha entrado em cana. Mas vocês não me diriam!

YVONNE — Não é a mesma coisa.

LAURENT — Então a senhora admite que há alguma coisa! *(Ele desce pela escada)* Por que você não confia em mim, minha querida mulherzinha?

YVONNE — Não deixe que ele a engane, Lena. Ele está representando. Quando entrei, ele estava beijando Estelle.

LENA — Não é verdade — é?

LAURENT — Sim, é verdade. E daí? Estava sabendo dela o que acontece nesta casa. Estava usando o "approach" psicológico.

LENA — Psicológico?

YVONNE — É assim que ele chama isso.

LAURENT — Eu estava me violentando, posso lhe assegurar.

LENA — *(Docemente, acreditando nele)* — Tenho certeza que sim.

LAURENT — Você sabe que eu só penso em você, querida.

LENA — Ah, meu Laurent!

LAURENT — Meu amorzinho.

YVONNE — Que cena tocante! Mas vamos aos negócios, Laurent. Você está morando aqui desde a morte de Papai George. Precisamos de um homem na casa, portanto acho que você deve saber o que acontece por aqui.

LAURENT — Agora a senhora está usando a cabeça.

YVONNE — Não podia lhe contar antes... Estes últimos dias nós passamos o diabo.

LENA — Aquelas horas de dor...

YVONNE — Por favor — não interrompa! Não vê que estou sofrendo? Bem, pra resumir. Há algo que devo confessar a você, Laurent, porque como você diz, você tem o direito de saber nosso segredo — um segredo vergonhoso que deve ser guardado entre nós.

LAURENT — Meu Deus — então não é Papai George?

YVONNE — A prisão não é nada, Laurent. Há vergonhas que persistem, vergonhas que vivem...

LENA — Vergonhas que crescem.

YVONNE — Sim, Laurent, a mão pesada do Destino dá a cada um sua cruz para carregar. Oh, é verdade... O sol e a chuva, as maiores alegrias se misturam com a tristeza... Há muito tempo atrás quando o pobre Papai George ganhou sua medalha de ouro — já faz vinte anos, Laurent, sim — depois que tive Lena, eu dei à luz um filho.

LAURENT — Um filho?

YVONNE — Sim, um filho. Nós o tínhamos querido tanto, George e eu. Ele dirigiria a lavanderia. Poderíamos morrer em paz. Chamávamos nossa lavanderia de A Lavanderia do Futuro! Temos tanto orgulho dela — você não pode imaginar.

LAURENT — Mas eu posso — oh, claro, eu posso. *(Suavemente pode-se ouvir do lado de fora a música de um circo que passa. Este tema de realjo se repete ao longo da peça, sublinhando partes da ação)*.

YVONNE — Era inverno — um inverno muito frio. Havia neve nos telhados. E lá na ala de emergência



do Sagrado Coração de Maria eu dei à luz meu filho... Quando acordei, meu neném não estava a meu lado, e o médico não o quis mostrar-me. Eu ardia de febre e não podia ver meu filho, eu chorei por ele — e eles não o mostravam pra mim!

LENA — Você tinha que ser mãe, Laurent, para compreender.

YVONNE — Então o pobre George chegou-se a mim e me beijou. Ele tinha lágrimas nos olhos. Nunca o tinha visto chorar antes. Disse pra mim mesma "O Pequeno Daniel deve estar morto". Fiquei pálida e pensei que ia morrer também. Nós nos demos as mãos por um momento, sem falar. Do lado de fora a neve continuava a cair... cair. Finalmente George balançou a cabeça e me contou. O Pequeno Daniel não estava morto. Era pior que morto.

LAURENT — Pior que morto?

YVONNE — Eles o mostraram a mim na manhã seguinte, embrulhado em sua camisolinha branca — explodindo de vida e levantando suas mãozinhas trêmulas para o céu. Ele estava vivo, Laurent, e eu o amei a despeito de tudo.

LAURENT — A despeito de que?

YVONNE — A despeito de seu defeito, a despeito da mácula. Ele jamais seria uma criança normal, jamais correr e brincar no pátio da escola com os outros.

LENA — Suas condições eram fora do comum.

YVONNE — Então eu o criei em segredo no quartinho de cima. Nosso pobre anjinho. Nós cuidamos dele como uma criança. Ele ainda é uma criança.

LENA — E ele não morreu. Este tipo de criatura tem a alma pregada no corpo.

YVONNE — Sim, Laurent — aí está, nosso triste segredo — nossa mácula. Agora você compreende minha tristeza.

LAURENT — Claro. Não teve ser muito divertido para você.

YVONNE — E espero que você entenda por que tem que permanecer em segredo.

LAURENT — Pobre garoto. Vocês deviam tê-lo mandado para o campo.

YVONNE — Jamais quis me afastar dele.

LENA — Ele é bem tratado — posso lhe prometer.

YVONNE — Ele tem um ótimo apetite.

LENA — Três refeições por dia.

YVONNE — Veja que ele come tanto quanto nós.

LENA — Ele custa bastante.

YVONNE — E afinal ele tem sido mais feliz do que nós.

LENA — Ele nem sequer sabe a diferença entre o bem e o mal.

LAURENT — Bom pra ele.

YVONNE — Ele não sabe o que é o pecado... nosso pecado... como uma lagarta numa flor.

LENA — (*Olhando para sua mãe*) — A lembrança do pecado!

YVONNE — Eu me sinto amedrontada por ele. É como uma ferida que queima!

LAURENT — Você deve se sentir desconfortável.

LENA — Você queria saber tudo, não queria? Bem, agora você é culpado, também.

LAURENT — Culpado?

LENA — Você está metido nisso.

LAURENT — Pare! Guardem seus segredinhos sujos para vocês. Vocês

me enojam! Eu sou são... eu sou normal.

YVONNE — O dedo do destino, Laurent! Cuidado com o dedo do destino!

LAURENT — Mas eu não fiz nada.

YVONNE — E eu mereci... Vá, Laurent, diga!

LAURENT — Eu não disse isso.

YVONNE — Sim, sim, eu mereci! Eu pequei. Eu manchei nossa linda lavanderia!

LENA — Mamãe!

YVONNE — Mas como eu paguei desde então! Olhe pra mim, Laurent! Que eu seja uma lição pra você...

LAURENT — Nunca é tarde para corrigir.

LENA — Meu filho continuará com a lavanderia, Mamãe.

YVONNE — Sim, minha filha. Há sempre um pequeno raio de esperança.

LAURENT — Ele vai "arrasar" — posso garantir. Basta olhar para o pai.

YVONNE — Sim, você tem razão. Devemos olhar para o futuro, para a criança que vai nascer. A vida deve continuar.

LAURENT — (*Apertando Lena contra si*) — Sempre continua.

YVONNE — Por isso você deve trabalhar, Laurent. É uma mera questão de força de vontade.

LENA — Você vai se acostumar.

YVONNE — É seu dever para com seu filho remover a mácula.

LAURENT — Mas eu não sou responsável por ela!

LENA — Eu lhe disse. Você está metido nisso.



YVONNE — A lavanderia deve continuar.

LENA — A Lavanderia do Futuro!

LAURENT — As medalhas.

YVONNE — Ah, sim, as medalhas. Laurent — e aquele orgulho modesto de satisfazer a clientela.

LENA — Só um pouco de força de vontade. . .

YVONNE — Muita força de vontade, Laurent. Seja como eu. A tristeza jamais me detém. Sou inesgotável. . . como Papai George! (*E sai*).

LAURENT — Não sabia que sua mãe era tão emotiva.

LENA — Ele nunca teve sorte, pode crer.

LAURENT — Sim, mas isso não é desculpa para perseguir pessoas. Ela me cansa com sua paixão pelo trabalho.

LENA — Ela está só pensando em nosso bebê, querido.

LAURENT — Sim, mas quando sou forçado, perco toda minha direção.

LENA — Eu compreendo você, você sabe. Sou a única que o compreende.

LAURENT — (*Acariciando o cabelo dela ao passar por trás dela*) — Compreende?

LENA — Claro. Você se torna tão bravo quando alguém tem fé em você.

LAURENT — Tai, veja só — você compreende tudo. Você tem uma alma sensível — exatamente como a minha. Eu lhe disse isso no dia de nosso casamento.

LENA — Você estava ótimo naquele dia!

LAURENT — Por falar nisso — espero que você não tenha se aborrecido ainda agora.

LENA — Com que?

LAURENT — Você sabe — o que sua mãe disse sobre Estelle e eu, lembra? Eu só amo você. Você sabe disso, não sabe? (*Eles se beijam*).

LENA — Ah, meu amor. Eu não poderia viver sem seus beijos.

LAURENT — Às vezes nós discutimos — mas não importa o que eu diga, lembre-se que eu sempre te amo.

LENA — Sempre?

LAURENT — Sempre!

LENA — Meu querido.

LAURENT — Às vezes o sangue me sobe à cabeça. É hereditário.

LENA — Eu te amo assim mesmo, meu querido. Você é como um leão. Você é lindo.

LAURENT — Minha gatinha.

LENA — Meu Laurent! (*Eles se abraçam outra vez*).

LAURENT — Você acredita em mim? Você não acha que eu sou um mentiroso — como sua mãe acha?

LENA — Você não deve usar isso contra mamãe. Ela tem dispepsia.

LAURENT — Você acabou de dizer que confiava em mim.

LENA — De olhos vendados, meu querido.

LAURENT — Minha mulherzinha, eu tenho sorte de ter você.

LENA — Meu Laurent!

LAURENT — Você me ama um pouquinho?

LENA — Meu coração!

LAURENT — Você me ama mesmo?

LENA — Eu te adoro!

LAURENT — Você quer me agradecer?

LENA — Eu farei qualquer coisa por você. . . querido.

LAURENT — Qualquer coisa?

LENA — Sim, sim. É só me dizer.

LAURENT — Tá, você não pode adivinhar?

LENA — Não.

LAURENT — Você tem que me dar a chave.

LENA — Que chave, querido?

LAURENT — Ora, a chave para o sótão.

LENA — (*Afastando-se*) — Então é isso. Você queria a chave.

LAURENT — Qual é o problema. Agora o que que eu fiz?

LENA — Você não acredita na gente!

LAURENT — Está bem — dê-me a chave.

LENA — Você estava representando!

LAURENT — Você me contou contos de fadas.

LENA — Mamãe tinha razão.

LAURENT — Vai me dar ou não?

LENA — Não levanta a voz.

LAURENT — Vamos, me dá.

LENA — Peça bem bonito.

LAURENT — Querida.

LENA — Como em nossa noite de núpcias.

LAURENT — Meu amorzinho — me dá a chave!

LENA — Você parece não entender o que temos passado.

LAURENT — Quero ver seu monstro!

LENA — Shh! Por que você é tão mau às vezes?



LAURENT — Madame Yvonne e suas medalhas! A lavagem mais branca do mundo! O que me interessa a aristocracia do negócio de lavanderia?

LENA — Você só quer ver meu irmão para se divertir à nossa custa.

LAURENT — Não — mas me faria bem. Compensaria parte da humilhação. Eu poderia rir pra mim mesmo, pensando nisso, quando sua mãe botar aquela banca toda.

LENA — Ela não devia ter-lhe dito a verdade.

LAURENT — Você quer que eu trabalhe até o cú fazer bico e depois me recusa os segredos da família.

LENA — Pense em nosso bebê, Laurent. (*Madame Yvonne entra carregando um cesto grande*).

YVONNE — Bem, vejo que estão trabalhando como de costume.

LAURENT — Tô de saco cheio, estou lhe avisando. Algo me diz que esta noite vou à cidade para relaxar.

LENA — Não beba demais. Lembre-se de seu fígado.

LAURENT — (*Para Madame Yvonne*) — Vou acender suas caldeiras miseráveis e depois três vivas para a liberdade! Cadáveres me dão sede! (*Ela sai*).

LENA — Agora estou sentindo contrações aqui dentro. É o sangue alimentando meu filho. De repente ele se moveu.

YVONNE — O sangue é o símbolo do pecado (*Ela começa a trabalhar*).

LENA — É como uma laranja grande, vibrante.

YVONNE — Você dá atenção demais pra si mesma. Você é como sua avó — sem goma.

LENA — Ele se mexeu. Não compreende? Senti ele se mexer.

YVONNE — E daí? Se você acha que vai ser uma grande alegria pra nós...

LENA — Você disse que sempre há esperança.

YVONNE — Tenho direito de mudar de idéia, não tenho?

LENA — Você é como eu — você tem premonições.

YVONNE — Somos vítimas de um plano terrível, minha pobre filha.

LENA — Mamãe, tive um sonho ruim ontem a noite.

YVONNE — Não vá você ficar supersticiosa.

LENA — Sonhei que Laurent e Daniel se encontravam. Eles se encontraram num hall bolorento. Daniel se movia como um sonâmbulo, com seus braços esticados — e havia uma multidão berrando — e nós estávamos gritando...

YVONNE — (*Tentando não parecer aflita*): E daí?

LENA — E daí... me esqueci. Mas foi horrível.

YVONNE — Olha aí, está vendo? As coisas sempre acabam mal.

LENA — Acordei e minhas mãos estavam geladas. E hoje Laurent pediu para ver Daniel... Entende?

YVONNE — Jamais teremos paz, minha pobre Lena.

LENA — Agora estou com medo. Mamãe. Imagino...

YVONNE — O que?

LENA — (*Segurando a barriga*) — Suponhamos — suponhamos que ele fosse como Daniel — meu bebê?

YVONNE — (*Furiosamente*) — Não diga isso! Nem pense nisso! Você ficou louca?

LENA — E se isso fosse alguma coisa que — bem, que se transmite na família.

YVONNE — Cale a boca e não pense nisso.

LENA — Mas poderia ser hereditário.

YVONNE — Não, foi culpa minha. Eu sou a única responsável por Daniel.

LENA — Mesmo assim — e se a sua culpa entrar no sangue de meu filho?

YVONNE — Não, não! Deus jamais permitiria isso! Já paguei o suficiente por meu momento de fantasia. A lavagem acabou. A mancha foi removida. E a roupa lavada está secando branca e limpa ao sol.

LENA — Ao sol...

YVONNE — Nada mais temos a temer. Seu filho está salvo... Foi em Daniel que caiu a ira de Deus — em Daniel e em mim. Às vezes imagino como tive a coragem de seguir vivendo. Teria sido melhor se eu pegasse minha tesoura da lavanderia e a cravasse no coração dele!

LENA — Mamãe!

YVONNE — Fui uma covarde! Tive medo do que me iriam fazer. (*Ela se afunda em um banquinho*).

LENA — Sim, você tem razão. Teria sido melhor se ele tivesse morrido!

YVONNE — Mas em vez disso continuamos vivendo com nossa ferida aberta e nos acostumamos com ela. Era uma chaga, algo para acariciar, para afagar. Agora é quase um luxo. Estaria perdida sem ela.

LENA — Mas então você seria independente. Você poderia nos deixar a lavanderia e comprar a fazenda de seus sonhos — e vacas leiteiras até o dia de sua morte. Você me



disse que esse era seu sonho mais caro.

YVONNE — Eu lhe disse que era minha ambição mais cara.

LENA — Mamãe, nós temos que nos livrar de Daniel!

YVONNE — Acho que uma fazendinha não é pedir demais.

LENA — Oh, se pelo menos ele morresse — se pelo menos estivesse tudo acabado!

YVONNE — Nesta época de progresso, todas estas máquinas de lavar vão nos arruinar.

LENA — O pesadelo estaria terminado!

YVONNE — Se vendêssemos a lavanderia agora, não adiantaria nada.

LENA — Poderíamos ir embora — poderíamos viajar!

YVONNE — São as lavanderias automáticas que estão arruinando nosso negócio — você sabe disso!

LENA — Visitar a Riviera e ver todas aquelas pessoas elegantes!

YVONNE — As máquinas arruinam a lavagem. Eles vão se conscientizar disso quando tivermos ido embora.

LENA — Poderíamos partir agora mesmo, comprar sua fazenda onde você estaria feliz — e comprar uma motoca para Laurent!

YVONNE — Uma motoca para Laurent! Como você vai pagar por ela vendendo a lavanderia? Você se esquece de que Daniel ainda está lá em cima!

LENA — Ele não tem estado bem. Ele tem tido febre.

YVONNE — Está com gripe. E ainda tem o carnaval na praça — aquela música de circo corta seu coração.

LENA — O circo! Liberdade!

YVONNE — Você sabe o que está dizendo? Você imagina o que isto iria significar pra ele? Ele seria um monstro numa jaula!

LENA — Pelo menos ele viajaria. Ele veria o país. E as criancinhas olhariam pra ele todo dia com olhos arregalados, espantados.

YVONNE — Sim, ele certamente viveria bem — e de forma honesta. Quem sabe? Ele poderia até gostar deste tipo de vida.

LENA — Eu adoraria viajar assim!

YVONNE — Não é bom estar trancado a vida inteira.

LENA — As fanfarras da banda!

YVONNE — A estrada — estrada aberta — fazendo as malas e indo para lugares novos — sem parar.

LENA — Talvez um dia, quem sabe, alguém, em algum lugar remoto com gostos estranhos, até se apaixonasse por ele. Sabe-se de casos assim. (*Madame Yvonne reage violentamente a esta observação — quase como se tivesse sido atingida fisicamente*).

YVONNE — Não diga isso!

LENA — Mamãe! Qual é o problema?

YVONNE — (*Tentando readquirir a compostura*) — Nada... nada.

LENA — Você está doente!

YVONNE — Não... .

LENA — O que é?

YVONNE — É essa culpa — essa vergonha. Eu tento sufocá-la, mas ela continua vindo à tona, como uma rolha de cortiça. O amor é uma doença nojenta!

LENA — Mamãe!

YVONNE — Nojenta!

LENA — Mamãe, se Daniel lhe traz alguma lembrança horrível, o

que nos impede de nos livrarmos dessa lembrança hoje — agora mesmo? Ele seria bem tratado no circo. E ele se divertiria, tenho certeza — vendo passar todas aquelas pessoas.

YVONNE — Você está fora de si? Quer que todos saibam que sou a mãe dele?

LENA — Devemos pensar também na felicidade dele.

YVONNE — Cala a boca. Não mencione o circo outra vez. Daniel deve permanecer onde está. Minha decisão é final. E vou continuar a lavar lençóis para alimentá-lo.

LENA — Estou cheia disso, tá ouvindo? Cheia da honra da lavanderia. Seu filho me embrulha o estômago. Não posso evitar, ele me embrulha o estômago. Não tenho tempo a perder. Quero viver. Quero ser feliz antes que fique velha como você!

YVONNE — Daniel é seu irmão antes de tudo.

LENA — Prefiro tomar conta de meu marido.

YVONNE — Oh, claro. É ele quem põe essas idéias na sua cabeça. Bem, vá com seu marido. O que está esperando? Vou ficar sozinha aqui com Daniel. Pelo menos ele me ama!

LENA — Claro que ama! Ele jamais viu outra pessoa. Laurent me escolheu entre o mundo inteiro.

YVONNE — Sua pobre tola inocente. Ele escolheu a lavanderia. Ele escolheu sua herança. É a Lavanderia do Futuro que ele estava cortejando. Diga a ele que fomos à falência, que perdemos o negócio, e ele a abandona nessa noite mesmo!

LENA — Você tem ciúmes de Laurent. Você mesma o ama. Não negue! Eu a vi — atirando olhares para ele por sobre a mesa. E no ce-



mitério esta tarde você desmaiou nos braços dele.

YVONNE — Ele estava atrás de mim quando eu caí!

LENA — Você ficaria feliz se eu morresse, só pra ficar sozinha com ele. Você nunca amou seus filhos! Você estava pronta para vender Daniel para o circo! Mas e eu? Onde você poderia me vender?

YVONNE — Em lugar nenhum, minha filhinha! Quem iria querer você? Oh, eu suspirei do alívio quando Laurent concordou em casar com você. Eu te dei pro primeiro comprador de ferro velho que apareceu!

LENA — (*derretendo-se em lágrimas*) — Eu vou embora! Não quero vê-la mais! Você pode ficar aqui e — e apodrecer com seu monstro!

YVONNE — Daniel não é nenhum monstro! Ele é seu irmão!

LENA — Mentirosa! Eu imagino com que você transou naquele famoso dia que resultou nesse — nesse — nesse aborto!

YVONNE — Saia já daqui! Tá me ouvindo! Saia já da minha lavanderia!

LENA — Laurent! Laurent! (*Ela cai sobre o banquinho*).

YVONNE — Vá, saia — vocês dois! Vou encontrar outra pessoa para levar adiante nossas tradições. Não se incomode com isso nem um minuto — mas posso lhe prometer uma coisa: Você jamais porá as mãos na Lavanderia do Futuro! (*Ela deixa o palco numa saída grandiosa*).

LENA — (*Gritando atrás dela*) — Oh, eu te odeio! Eu te odeio! Você só serve para criar (*chocar*) monstros!

ESTELLE — (*Falando pra si mesma, sem sem olhar Lena*) — Agora mesmo esqueci de desligar este ferro. Receio que Madame Yvonne esteja certa. Qualquer dia vou provocar um incêndio.

LENA — Vai, provoque um — queime esta merda! Queime!

ESTELLE — Oh! Você me assustou!

LENA — Laurent confessou tudo.

ESTELLE — Sobre o que?

LENA — Isso de você ficar farejando em volta dele como uma cadela no cio! Mas se eu pegar vocês juntos, estou lhe avisando, vou te arrancar os olhos!

ESTELLE — Não é culpa minha. Não posso impedir o que ele faz.

LENA — Você é uma vagabunda! Minha mãe te apanhou na sarjeta. Tivemos pena de você. Bem, fomos bem recompensados.

ESTELLE — Para o bem de seu bebê, você não devia se zangar.

LENA — Deixe que eu me preocupe com meu bebê. Você não tem nada com isso.

ESTELLE — Não quero que ele fique doente, o pequeno tesouro.

LENA — Não me faça das suas. Repito. Eu a proibo de ter alguma coisa com meu marido. Compreende? Já vi percevejos mais bonitos que você!

ESTELLE — Ai é que somos diferentes. Nunca vi um percevejo.

LENA — Alguém pode dar ouvidos a ela?

ESTELLE — Por que a senhora não me deixa em paz?

LENA — Não se preocupe. Meu marido e eu vamos sair desta lixeira. Vamos fazer as malas.

ESTELLE — Não deixar a lavanderia?

LENA — Exatamente! Nós vamos enviar-lhe um cartão postal! (*Laurent entra, com a T-shirt manchada com poeira de carvão*). Você fez outra vez — olha só pra você. Agora eu vou ter que lavá-la!

LAURENT — Qual é o problema? Isto é uma lavanderia. (*Ele tira a T-shirt despindo-se da cintura pra cima, e a atira na direção de Estelle, que a apanha*).

LENA — Bem, isto é uma lavanderia onde eu não vou ficar. (*Com muita pompa*) Minha mãe me insultou!

LAURENT — Insultou você?

LENA — Vamos fazer as malas. Vamos embora.

LAURENT — Você está maluca? (*Subitamente vendo Estelle que permanece segurando a T-shirt*) Estelle, quer parar de ficar ouvindo atrás da porta?

ESTELLE — Mas — não tem porta! (*Ela sai*)

LENA — Oh, Laurent, estou me sentindo tão miserável! Mamãe me tratou como uma criada!

LAURENT — Sua mãe exagera com aquele estômago nervoso.

LENA — Sou eu que estou nervosa. Sou delicada e sensível e não vou agüentar mais um minuto sua — sua tirania.

LAURENT — Agora acalme-se, minha querida. Não adianta perder o controle. Seja como eu.

LENA — Eu me recuso a cuidar de meu irmão por mais um dia que seja. Temos que ir embora daqui.

LAURENT — Mas você está esquecendo de uma coisa.

LENA — O que?



LAURENT — A presa. Tem a lavanderia! Você diz sempre que seu filho vai tomar conta dela.

LENA — E daí? Isso não é razão para agüentar tudo.

LAURENT — Você tem um emprego? E eu tenho um emprego? Não sei nem apertar um parafuso.

LENA — Mas você era mecânico quando eu te conheci.

LAURENT — É, mas de uma maneira especial — uma maneira muito especial. Nunca trabalhei em automóveis.

LENA — Você nunca trabalhou em nada. Você era amante daquela velha... aquela...

LAURENT — Silêncio! Sem vulgaridade, por favor. Podemos discutir isso como pessoas civilizadas, não podemos? Agora, como eu estava dizendo o que vamos fazer sem a lavanderia?

LENA — Eu posso passar a ferro. Posso costurar camisas...

LAURENT — E eu vou pra fábrica, suponho. Seis horas. Zing! O despertador. Pra mim não!

LENA — Espere um minuto! Acabo de ter uma idéia!

LAURENT — Você teve uma... o que?

LENA — O circo...

LAURENT — O que é que tem o circo?

LENA — Talvez nós pudéssemos conseguir um emprego lá.

LAURENT — Você quer cavalgar em pelo cheia de lantejoulas? Acho que você não tem se olhado no espelho ultimamente.

LENA — Eu poderia costurar os figurinos e passar a ferro — e você — você ficaria maravilhoso como domador de leões!

LAURENT — Um domador de leões? Isso não me atrai.

LENA — Não, de verdade. Pense nisso. O circo! Ele não te seduz?

LAURENT — Sim, claro que sim. Sempre sonhei com uma vida assim. Ainda menininho eu me lembro de ficar olhando nos cartazes com elefantes e palhaços. Faziam minha cabeça.

LENA — Tá vendo, eu tenho boas idéias.

LAURENT — É... mas o que eles poderiam fazer conosco? Todos os empregados estão ocupados.

LENA — Talvez não.

LAURENT — *(Começando a considerar a idéia com seriedade)* — Por falar nisso encontrei o diretor do circo. Posso até dizer que é amigo meu. Bebemos juntos ontem ali na esquina.

LENA — Então está feito. — *(Subitamente atingida com um pensamento)* Olha — já sei!

LAURENT — Outra idéia!

LENA — Uma idéia muito louca!

LAURENT — Que idéia?

LENA — Você vai ver.

LAURENT — Diga!

LENA — Você ama muito sua mulherzinha?

LAURENT — Claro que amo.

LENA — Jura por Deus?

LAURENT — Esquece. Guarde sua idéia!

LENA — Por favor deixe que eu lhe diga. Você já viu aquele show paralelo do lado de fora do circo — eles têm uma mulher barbada, um gigante, um anão...

LAURENT — E aí?

LENA — Estava pensando se meu irmão quizesse ir embora conosco...

LAURENT — Seu irmão? Aquele da redoma?

LENA — O circo poderia ficar muito feliz em tê-lo — e eles podiam nos contratar para cuidar dele.

LAURENT — Você quer que todo mundo fique enojado vendo seu irmão?

LENA — Ele não é feio. É só se acostumar um pouco, e pronto.

LAURENT — Com que ele se parece? Ele é corcunda?

LENA — Oh, não!

LAURENT — Ele é feito de borracha com braços como baquetas de tambor?

LENA — Não... nem três cabeças exatamente.

LAURENT — Está bem. Desisto.

LENA — Ele é o único de sua espécie.

LAURENT — Minha querida esposa, meu amorzinho — diga com que ele se parece!

LENA — Mamãe devia estar tendo pensamentos esquisitos naquele famoso dia em que ela... Afinal, ela vive dizendo que foi culpa dela.

LAURENT — Não me faça esperar. Diga logo!

LENA — Advinhe.

LAURENT — Oh, meu Deus!

LENA — Tive outra idéia! Ao invés de descrevê-lo, vou tentar mostrá-lo a você esta noite. Mas temos que correr porque o circo parte amanhã. Desta forma vai ser uma surpresa para você.

LAURENT — E você acha que seu irmão vai mesmo querer ir com a gente?

LENA — Ele vai gostar. E Mamãe não vai fazer nada com medo do escândalo.



LAURENT — Vamos pensar nisso com cuidado. Vou convidar o diretor para tomar um drinque comigo. Ele é um homem muito educado.

LENA — Não beba demais. Lembre-se de seu figado.

LAURENT — Oh, esqueça meu figado! Vem, vamos comer. Estou morrendo de fome! *(Ele sai)*

LENA — *(Alisando sua barriga grávida)* — E nós também! Tá, tá, vamos comer um pratarraz. *(Lena sai e apaga as luzes. O palco fica numa escuridão estranha, misteriosa. Num certo momento ouve-se "off" uma porta se abrir lentamente sobre dobradiças enferrujadas, rangendo e uma luz em resistência atravessa o palco. A sombra de um homem aparece e uma voz sussurra)* Voz (Off): Mamãe! Mamãe!

Cortina

## SEGUNDO ATO

O mesmo cenário. Mais tarde naquela noite. O luar do lado de fora se espalha na sala, dando uma qualidade misteriosa ao set. A roupa lavada está pendurada secando como antes, mas os lençóis e roupas foram mudados de tal forma que o efeito seja bem diferente do primeiro ato. Os bancos agora são visíveis, mas a escadinha está escondida atrás de um dos lençóis pendurados. Estelle é descoberta de pé imóvel à frente de um lençol. Madame Yvonne entra e dirige-se rapidamente a ela. Ela parece agitada e fala de uma forma nervosa, ofegante, traindo uma excitação interior. Em contraste com ela. Estelle está calma e quase alheia (desinteressada) sem se afe-

tar com a atitude intensa, histérica da mulher mais velha. Ambas estão vestidas como estavam no Primeiro Ato.

YVONNE — E aí?

ESTELLE — *(Sem prestar atenção a Madame Yvonne, ela olha para a frente)* — E aí...

YVONNE — Você trancou a porta, espero?

ESTELLE — Toma a chave. *(Madame Yvonne toma a chave dela e a coloca em seu bolso)*.

YVONNE — Ele disse alguma coisa de mim?

ESTELLE — Não me lembro.

YVONNE — Bem, minha menina, é melhor começar a se lembrar rapidinho. Prá que você pensa que estou lhe pagando?

ESTELLE — Eu não o compreendi muito bem... Quero dizer, o que ele disse não fez sentido.

YVONNE — Bem, repita — palavra por palavra. Deixe que eu me preocupe em compreender.

ESTELLE — Desculpe. Eu já estou cheia. Estou cansada de bancar a espia.

YVONNE — Ora — o que deu em você? Não me diga que está começando a ter escrúpulos.

ESTELLE — O que tenho feito não tem sido — honesto.

YVONNE — Ora, espere um minuto, jovem! Não se esqueça prá que eu a empreguei. Você está aqui para fazer amor com meu filho. Você tem que aliviá-lo de todas as tensões sexuais — dentro do razoável, naturalmente — além disso eu quero relatórios regulares, detalhados. Você sabia o que era exigido quando pegou o emprego, loqu vamos deixar de criar de repente

um sentido distorcido de moralidade.

ESTELLE — Não posso continuar mentindo para ele.

YVONNE — Mas é para seu próprio bem! É prá isso que estamos aqui, minha pequena Estelle — nós duas — para salvá-lo!

ESTELLE — Salvá-lo de que? O que ele pode esperar da vida?

YVONNE — Talvez ele não tenha nada a esperar — mas ele tem tudo a perder.

ESTELLE — Ele é tão infeliz e miserável quanto eu.

YVONNE — A miséria adora companhia — portanto qual é seu problema?

ESTELLE — Não há futuro para nós.

YVONNE — Pelo menos vocês podem fugir um pouco — dar uma volta no campo, ver o mundo lá fora. Você tem um dia de folga por semana.

ESTELLE — Meio dia de folga.

YVONNE — Egoísta! Por que não pensar nele — pobre menino? Ele não pode ir a lugar nenhum, em lugar nenhum ele pode ver a cara de um outro homem.

ESTELLE — Eu só não quero magoá-lo.

YVONNE — Quem falou em magoá-lo? Minha filhinha, estou fazendo o possível para explicar a você. Eu não sou inimiga dele! Você não pode me acreditar?

ESTELLE — *(Depois de uma longa pausa)* — Não sei.

YVONNE — Tudo que estou tentando fazer é encontrar um pouco de felicidade para ele — quero preservá-lo do mundo exterior. Você não imagina como seria horrível se



ele fugisse, se ele fosse exposto ao público boquiaberto? Daniel não sabe nada da vida. Ele é puro, inocente. Então cabe a nós ter medo por ele. Até agora eu fui capaz disso. Mas hoje aconteceu alguma coisa. Ele está mudado — até se voltou contra mim. Ele quer fugir — deixar a lavanderia — e se ele sair, isso vai matá-lo!

ESTELLE — Ele gostaria tanto de caminhar na floresta, ser um viajante, viver de frutas silvestres (*Nuts and berries*).

YVONNE — Ele falou com você sobre isso?

ESTELLE — Ele partilhou seus sonhos comigo.

YVONNE — Frutas silvestres é o cacete! Ele perdeu a cabeça. E você não me disse nada sobre isso? Sua idiota!

ESTELLE — Ele quer que eu vá embora com ele. Só de ouvi-lo me fez chorar (*À medida que ela fala, aparentemente sem emoção, correm lágrimas por seu rosto. Ela não faz nenhum esforço para limpá-las*).

YVONNE — Idiota! Era o que faltava na minha idade — aborrecimento e tormento.

ESTELLE — Há muitos tipos de amor, Madame, tipos que a senhora não pode compreender.

YVONNE — Pois eu lhe digo aqui e agora que estas conspirações com Daniel vão ter que parar. Daqui pra frente você tem que fazer amor com ele — ponto final. Chega de confidências sussurradas e segredos trocados!

ESTELLE — Conspirações? Pobre menino! Fica o dia inteiro sentado no sótão na sua máquina de costura remendando lençóis! Ele está cheio e eu também!

YVONNE — Como se atreve? (*Com fúria fria, controlada*). Está bem. Espere só...

ESTELLE — Eu também tenho coração.

YVONNE — Já chega, ouviu? Como se atreve a falar de coração — depois de tudo que fiz por você? ... Muito bem, já que você não quer mais se valer de minha caridade, vá embora! Faça as malas e pé na rua amanhã de manhã. Quanto à Daniel...

ESTELLE — A senhora não vai magoá-lo, vai?

YVONNE — Eu sou a mãe dele!

ESTELLE — Daniel jamais concordará com minha partida.

YVONNE — Sou eu quem decide isso, minha jovem.

ESTELLE — Daniel vai me proteger.

YVONNE — Oh, claro, faz com que ele se volte contra mim — sua própria mãe!

ESTELLE — A senhora jamais poderá destruir nosso amor.

YVONNE — (*Enfraquecendo subitamente, ela parece indecisa*) — Você está falando sério mesmo, não está?

ESTELLE — Ele é tudo que tenho, Madame Yvonne.

YVONNE — Muito bem. Agora vá para a cama. Vamos ver isso pela manhã. Vou ter uma conversa com ele antes dele ir dormir.

ESTELLE — (*Com medo súbito*) — Mas ele já está dormindo.

YVONNE — Já disse, vá para a cama! Eu sei o que tenho que fazer — logo não se preocupe com isso.

ESTELLE — Não quero que ele se magoe.

YVONNE — Vá para a cama. Se Daniel se magoar, é problema meu! (*Com dignidade trágica, ela sai do palco*).

ESTELLE — (*Sozinha, ela começa a procurar Daniel entre os lençóis pendurados, entrando e saindo do misterioso labirinto. Ela o chama suavemente*) — Daniel! Ela está lá em cima, e ela vai descobrir que você saiu — e que nós temos passeado juntos ao luar! Ela vai ficar furiosa, você sabe que vai. É verdade — ela já me despediu. Mas você não vai deixar ela me mandar embora, vai? Daniel! Daniel! Responda! (*Laurent entra seguido pelo Senhor Armando, que permanece escondido nas sombras*). Por favor fale comigo! Sei que você está aqui em algum lugar. Onde está você? (*Laurent acende as luzes. Ele se aproxima de Estelle. É evidente que ele andou bebendo, e a medida que prossegue a cena, o álcool continua a fazer efeito*).

LAURENT — Falando sozinha outra vez? Você tem que ver isso, menina. A essa hora, meninhas como você deviam estar na cama. (*Há uma pausa. Ele então fala com ela de uma maneira conspiratória*). Aposto que você estava esperando acordada por mim.

ESTELLE — Você andou bebendo. É melhor ir para a cama.

LAURENT — É você que devia estar na cama. Não vê que estou tratando de negócios com esse cavalheiro? Deixe-nos.

ESTELLE — Madame Yvonne está lá em cima! Ela vai descer a qualquer momento.

LAURENT — (*Virando-se para o Senhor Armando, que permanece nas sombras*) — Ah — ela está lá em cima com ele agora! (O



Senhor Armando aparece à vista. É um cavalheiro rotundo com uma cara vermelha e maneiras cordiais, abertas. Está vestido com o uniforme extravagante de um mestre de picadeiro de circo, com chapéu côco e botas de montaria).

ARMANDO — Então não vamos poder vê-lo?

ESTELLE — (Olhando para fora na direção em que saiu Madame Yvonne e falando para Laurent num sussurro preocupado) — É claro que ela vai voltar logo.

LAURENT — (Para Armando) — Tenho que pegar aquela chave! Onde raios foi minha mulher?

ESTELLE — Você está armando alguma coisa. Tá na cara.

LAURENT — Vai lavar os pratos!

ESTELLE — Você está armando alguma coisa ruim.

LAURENT — Chega! Vá para a cama!

ESTELLE — Quero saber!

LAURENT — (Para Armando) — Sou uma vítima das mulheres.

ESTELLE — Ele não é daqui. Nunca o vi antes.

LAURENT — Claro que não — ele é Papai Noel. Vai prá cama!

ESTELLE — Por que ele está se escondendo?

LAURENT — (Em voz baixa para Estelle, de maneira que o Senhor Armando não possa ouvir) — Ele é um verdadeiro gentleman. Ele é cheio de grana — sacou? Ele vai pagar nossa viagem para a Riviera. Logo comporte-se.

ARMANDO — Por que a espera? Estive trabalhando o dia inteiro e estou cansado. Quero ir dormir.

LAURENT — Que tal um pouco do conhaque de minha sogra?

ARMANDO — Só uma gota, talvez — mas vamos logo com isso! Não quero ficar um minuto mais que o necessário. Sou responsável por oitenta artistas.

LAURENT — Um negócio extraordinário como esse é algo que o senhor não pode deixar passar. Espere por mim atrás deste lençol.

ARMANDO — Eu, me esconder? Nunca! Sempre cara a cara, cartas na mesa! Esse é meu lema!

LAURENT — Vou procurar minha mulher. É ela que tem que pegar a chave.

ARMANDO — Talvez ela tenha entrado em casa com seu negócio extraordinário! (Ele se ri estridentemente).

LAURENT — Muito gozado, muito gozado. Senhor Armando! Espere aqui. Volto já. (Ele sai. O Senhor Armando, vendo Estelle do outro lado da sala, caminha até ela).

ARMANDO — Você trabalha aqui, minha cara?

ESTELLE — Sim, senhor.

ARMANDO — A criada, suponho.

ESTELLE — Sim, a criada.

ARMANDO — Como se pode contentar com uma posição tão subalterna. É ridículo!

ESTELLE — Servimos a um fim. Os ricos precisam da gente.

ARMANDO — Receio que tenha desenvolvido uma alma medíocre.

ESTELLE — Não fiz de propósito, senhor.

ARMANDO — A desculpa costuma ser muito cômoda. Quanto a mim, minha cara, não vou me rebaixar. Recuso-me a esperar pelos outros. Eu me fiz por mim mesmo. Abri caminho até o topo com os pu-

nhos de Hércules. Olhe, deixe que lhe mostre. Sinta só. (Ele flexiona seus músculos e apresenta seu biceps para inspeção). Mas por certo devo admitir que sou uma rara exceção. Há sempre algo acontecendo aqui. (Ele bate em sua testa). Pode dizer que sou convencido. Tenho orgulho de mim mesmo com bom motivo, compreende? Se me permite uma metáfora — eu não rastejo na poeira. Eu plano entre as nuvens!

ESTELLE — Oh, claro, senhor.

ARMANDO — Diga-me, minha cara. Você deve saber o que acontece nesta casa. Tome — com meus cumprimentos. (Ele dá a ela uma nota. Ela a aceita sem agradecimentos nem objeções). Não, eu insisto. Eu sou generoso naturalmente, por natureza.

ESTELLE — Muito obrigada, senhor.

ARMANDO — Não, não me agradeça. Prefiro que responda a uma pergunta ou duas. (Repentinamente muito íntimo e reservado) Você viu o monstro? Como ele é?

ESTELLE — Monstro?

ARMANDO — O que vai me custar uma pequena fortuna. Por que eu estaria aqui essa noite se não estivesse no rastro de um bicho raro e exótico?

ESTELLE — Não tem nenhum bicho nesta casa.

ARMANDO — Ora, ora, minha cara. Estou falando de uma monstruosidade ultrajante, uma aberração enorme e anormal da natureza — sobre a qual posso rufar meus tambores e estalar meus pratos. Por certo Laurent não estava me embromando!



ESTELLE — (*Devolvendo a nota*)  
— Tome seu dinheiro de volta. Não sou espia.

ARMANDO — Orgulhosa, eh, como eu? Mas eu gosto disso! Integridade como a sua merece uma recompensa ainda maior. Tome! (*Ele tenta entregar-lhe outra vez a nota*).

ESTELLE — Eu não estou à venda. Já fui comprada.

ARMANDO — Minhas desculpas. Mas a gente tem que se virar, também.

ESTELLE — À custa dos outros.

ARMANDO — Ora, tente compreender! Sou um exibidor de ursos dançantes — se você me permite a metáfora. O público está sedento de novas sensações, emoções diferentes. Eles exigem o não censurado, o não expurgado. Eles querem meter o dedo na ferida aberta da vida. Logo — eu lhes presenteio com uma espécie de strip-tease, só que naturalmente mais elevado. Pode-se quase dizer que eu sou um filósofo, minha filha, um filantropo, se quiser! Não me leve a mal. Não sou charlatão com jogo de chapinhas para otários. Sou um artista honrado — um empresário, responsável pelas vidas de outros oitenta artistas. E pago bem. Tome, pegue de volta seu dinheiro, e aqui tem mais uma nota para levar. Compre umas meias de seda para você. (*Faz uma pausa num momento, olhando para as pernas dela*). Tenho certeza de que já lhe disseram que é a feliz possuidora de duas pernas primorosamente torneadas! (*Laurent retorna com Lena, que está carregando uma mala de viagem e parece mais grávida do que nunca*).

LAURENT — Senhor Armando — posso lhe apresentar minha espo-

sa? Aqui está ela! Com a mala feita, pronta para partir.

ARMANDO — Espere um minuto! Primeiro vamos dar uma olhada na mercadoria.

LENA — Fiz a mala para ficar pronta, por via das dúvidas. Mas ainda não me decidi quanto ao vestido que devo usar.

LAURENT — (*Vai até o ponto por onde saiu Madame Yvonne e volta, falando numa voz baixa, excitada*) — A patroa está lá em cima.

LENA — Ela provavelmente está fazendo para ele uma de suas conferências e quando começa pode continuar por horas. Quando ela se empolga, ela solta tanto calor quanto uma das caldeiras de sua lavanderia. (*Madame Yvonne, sem ser vista pelos outros, aparece e fica escondida atrás de um lençol pendurado, ouvindo a conversa*).

LAURENT — Ela seria uma ótima atração pro seu circo, Senhor Armando.

ARMANDO — Obrigado, mas não ligo para cômicos. Muito bem agora, aos negócios! Quero ver seu fenômeno.

LENA — Tenho uma surpresa para vocês!

ARMANDO — Espero que seja uma surpresa feliz.

LAURENT — O que é — alguma coisa que você não me contou?

LENA — (*Falando de uma forma infantil, como uma garotinha*) — Adivinha!

ARMANDO — Sinceramente, Madame, não estou muito a fim de brincadeiras de criança.

LAURENT — Ora, Lena. Não brinque com o Senhor Armando.

ARMANDO — Sou responsável por oitenta artistas, Madame!

LAURENT — Rápido! A patroa vai descer a qualquer momento.

LENA — (*Com dignidade ferida*)  
— Minha mãe tem minha permissão para ir para o inferno!

ARMANDO — Por gentileza, quer ser mais objetiva, Madame?

LENA — Muito bem. Olha aí. É uma foto de Daniel que acabei de encontrar num baú. Eu a tirei em segredo para vender a um jornal. Foi uma idéia que tive uma vez quando precisei de dinheiro. (*Ela tira da bolsa uma pequena foto instantânea. Ela aguarda na mão de maneira que ninguém possa vê-la*).

LAURENT — Você nunca me contou sobre isso!

LENA — Foi antes de nos casarmos. Você acha que preciso de você para ter idéias?

ARMANDO — Bem — mostre-me a fotografia.

LENA — O jornal não ia comprá-la. Acharam que era truque fotográfico.

ARMANDO — Dê prá mim, por Deus! Francamente isso já está demais.

LENA — Prepare-se para um choque. (*Lena vai até a saída e olha para fora expectativamente. Madame Yvonne sai da vista de maneira a ficar escondida de Lena. Lena volta para o Senhor Armando*). Acho que ela vai descer. (*Ela entrega a foto ao Senhor Armando. Ele a olha e fica ofegante, apertando a fotografia contra si de maneira que Laurent não possa vê-la também*).

ARMANDO — Rápido — uma cadeira! Não é possível. (*Ele cai meio*



desmaiado sobre um banquinho). Oh, isto é maravilhoso demais! Por fim, a busca de minha vida terminou! (*Madame Yvonne escolhe este momento para fazer sua aparição. Entra pomposamente como uma atriz trágica e se arremete sobre o grupo apavorado*).

YVONNE — Bravo! Que cena cômica estou interrompendo?

ARMANDO — (*Para Laurent*) — Não ouvi você mencionar uma gota de conhaque? Acho que agora é o momento propício para abrir uma garrafa.

YVONNE — (*Notando a mala de LENA*) — Está indo embora?

LENA — Você me insultou. Minha dignidade como mulher e como futura mãe foi...

YVONNE — Que alívio! (*Ela se vira para o Senhor Armando*) — E o senhor? Quem é o senhor e essa roupa que o senhor veste é para parecer com quem?

ARMANDO — Madame, eu sou o Senhor Armando, diretor do circo que está visitando sua cidade. Sou responsável pelas vidas de oitenta artistas.

LAURENT — É, Mamãe, ele é o diretor.

LENA — O diretor do circo, Mamãe!

YVONNE — E daí? É para eu ficar impressionada?

ARMANDO — Eu, Madame, sou o diretor!

YVONNE — Não estou encantada. Seus empregados são um bando de vagabundos!

ARMANDO — A senhora me espanta, Madame!

YVONNE — Eles não demonstraram nenhum respeito por nossos

mortos, senhor. Divertiram-se com nosso enterro. Mas o problema não é esse. O senhor não tinha nada que estar bebendo com meu gênero aqui. Brevemente ele será pai de família e ele não devia estar gastando dinheiro em frivolidade e devassidão. Além disso, sua renda é muito limitada.

LENA — E a culpa é de quem? Você é a patroa!

LAURENT — Isso mesmo, Lena!

YVONNE — Eu pago a ele o suficiente — pelo trabalho que ele faz. De cada um de acordo com sua capacidade — para cada um de acordo com suas necessidades.

LAURENT — Estou cercado por uma aura de dignidade!

YVONNE — Você está cercado por uma aura, está certo! (*Ela o cheira com desdém*). O bar da esquina!

ARMANDO — Por favor, por favor. Não vamos começar com uma briguinha vulgar! Chega dos conflitos mesquinhos do mundo prático. Ouçam-me por dois minutos, eu imploro. Esqueçam as suas rivalidades inúteis, suas preocupações, seus problemas medíocres. Senhoras e senhores, sua gentil indulgência por um momento. (*Ele dá alguns passes hipnóticos, dramáticos em Madame Yvonne com as mãos. Os outros observam maravilhados*). Acalme-se. Madame. Relaxe! Isso! Deixe-se levar. E agora, já não se sente melhor? Não sente o seu eterno Eu dissolvendo-se e separando-se do Eu físico transitório do momento? Sou formado pela Escola de Vibrações Físicas e Percepção Extrasensorial de Benares!

YVONNE — Pare com isso! Tire as mãos daí! O senhor me dá arre-

pios com o que quer que esteja fazendo. (*Ela atravessa a sala e se senta*).

ARMANDO — Shh! Ouça-me. Ouça minha extraordinária proposta.

LENA — Ouça, Mamãe, ouça o que ele vai dizer!

YVONNE — Estou ouvindo.

LENA — (*Para o Senhor Armando*) — Ela está ouvindo.

ARMANDO — Hmm... então — Madame, a senhora devia estar orgulhosa, porque em um momento eu partilharei com a senhora o maior evento da minha vida. Sim, Madame, não estou exagerando. Num momento, graças a senhora, eu serei o mais feliz dos mortais. A senhora verá perante seus olhos um homem a quem a senhora deu alegria no presente e esperança para o futuro!

YVONNE — O senhor está bêbado, também.

ARMANDO — Não, madame, não é o sangue de Baco que perturba meu cérebro. A felicidade que a senhora vê é real, tangível — um encontro maravilhoso, uma esplêndida descoberta!

YVONNE — Seja objetivo, homem!

ARMANDO — Madame, a senhora possui um tesouro! Não. Digamos que a senhora possui *meu* tesouro, o objetivo final de toda minha vida, minha única ambição como artista e líder de homens. A senhora controla o objeto único de minha melancolia! Ah, feliz mãe de um filho como esse! (*Yvonne se levanta friamente furiosa*) Sim, Madame, e a senhora o oculta! A senhora o trata como um aleijão, um pária, um monstro! Ah, Mada-



me, que erro, que injustiça, que crime! Estou aqui para anunciar o Grande Acontecimento, para proclamar as boas novas. Pois quem poderia esquecer a mãe de tal filho?

YVONNE — Saia. Eu ordeno que saia de minha casa!

LAURENT — *(Para o Senhor Armando)* — Eu lhe avisei que ela não seria fácil de lidar.

LENA — Que eloquência! Um orador convincente!

ESTELLE — Eu sabia o tempo todo que Daniel era um rei!

YVONNE — Repito — fora da minha casa! O senhor não tem vergonha de brincar assim com o coração de uma mãe?

ARMANDO — Isto é o que eu penso de seu coração, Madame *(Ele levanta a bainha do vestido dela e a beija)*.

LAURENT — É o coração que o senhor está beijando?

YVONNE — Não compreendo porque alguma glória me deva ser prometida. Daniel, como o senhor bem sabe, é um monstro, uma criatura grotesca nascida de um erro de criação imperdoável, um crime contra a natureza!

ARMANDO — Ouça-me, Madame! *(Durante o diálogo que se segue Madame Yvonne passa prá lá e prá cá entre os lençóis pendurados, freqüentemente fora de vista. Ela é seguida pelo Senhor Armando, e os dois como que tecem prá dentro e prá fora do labirinto da lavanderia; o Senhor Armando fala da maneira rápida de um vendedor como um camelô)*.

YVONNE — Que espécie de brincadeira é essa? Sua farsa de mau gosto foi longe demais.

ARMANDO — Mas há monstros — e há monstros, cara senhora. Há pequenos monstros que na realidade não significam nada. Eles andam perdidos nas ruas e quase sempre terminam atrás de grades vendendo selos nos correios. Mas há também os grandes monstros — aqueles que trazem honra a seus pais, que transitam nos salões das capitais do mundo! A história está cheia, Madame, destas criaturas excepcionais, que nos domínios da arte e da política deixam sobre sua época o brilho ardente de suas personalidades!

YVONNE — Nenhum deles à imagem de meu filho.

ARMANDO — Mas Madame, aí é que está! *(Ele suspira)* Pode-se ver que a senhora vive uma vida isolada na água estagnada da civilização.

YVONNE — Água estagnada! É bom que saiba, senhor, que esta lavanderia foi honrada com uma medalha!

ARMANDO — Não estou falando de sua lavanderia. Estou certo de que não existe outra melhor. O que quero dizer é que, para atrair atenção, deve-se ser distinto, de uma forma fora do comum. E deduz-se naturalmente que quanto maior a diferença entre o comum e o bizarro, mais rica é a oportunidade para publicidade. A senhora nunca vê os jornais? Seu filho tem mais oportunidade de fama do que qualquer um destes notáveis locais cujos rostos aparecem na imprensa. Seu caso supera qualquer um conhecido, cara Madame. É transcendental!

YVONNE — Não senhor, o senhor está errado. Meu filho não é nada...ninguém.

ARMANDO — Infinitamente mais, cara Madame! Ele é tanto tradição quanto revolução, o passado e o fu-

turo, a transgressão e a esperança da humanidade! Quatro mil anos de civilização finalmente se realizam nele! Aí está porque, Madame, seu dever é não escondê-lo, mas oferecê-lo à adulação de um público idólatra!

YVONNE — O senhor acredita honestamente que o público irá — adorá-lo?

ARMANDO — Eu serei seu empresário, Madame. Confie em mim. Como a melhor ratoeira, eles abrirão caminho até sua porta. Eu pagarei o que quer que seja necessário para sua soltura, por sua libertação, do cativo de seu esconderijo — e se eu pessoalmente não tiver dinheiro suficiente, lançarei uma subscrição pública — com um retorno garantido de três e meio por cento ao ano.

LENA — Uma fortuna, Mamãe!

LAURENT — Uma fortuna!

ESTELLE — Um rei! Ele é um rei de uma terra distante — como num livro de estória.

YVONNE — Parem com isso! Vocês estão ficando loucos — todos vocês!

ARMANDO — Oh, o sonho de minha mocidade! Eu cheguei! Estamos aqui. *(Ele corre em torno do palco buscando a porta atrás da qual espera encontrar o seu monstro. Laurent, Estelle e Lena correm atrás dele com excitação)* O Circo Armando abre para vocês seus portais da salvação!

LENA — Fama e glória!

LAURENT — Lingotes de ouro!

LENA — Viagem e aventura!

YVONNE — Impostor! *(O grupo volta a ela)* Este homem está se divertindo com vocês!



ARMANDO — Estou oferecendo a ele um magnífico contrato. A senhora deve compreender que sou um artista — não um executivo. Manteremos o empreendimento em família. Naturalmente todos vocês o acompanharão em sua jornada triunfal — vocês serão sua "entourage". (*Para Madame Yvonne*) A senhora pode ser chamada de Rainha Mãe se quiser.

YVONNE — (*Com desdém arrogante*) — Eu — uma rainha mãe? Eu sou uma lavadeira.

LENA — De que eu posso ser chamada?

LAURENT — E eu? De que me chamarão?

ESTELLE — E eu?

ARMANDO — Posso ver tudo agora — os estandartes tremulando ao vento, um coral de cem vozes elevadas em canções de louvor, balões vermelhos decorados com letras fosforescentes, souvenirs de reproduções em plástico — até mesmo seu retrato nas embalagens de chicles!

LAURENT — Não se esqueça — fui quem lhe falou dele!

LENA — Fui eu quem teve a idéia primeiro!

ARMANDO — Madame, por que a senhora hesita? Que falso senso de modéstia, que vergonha fraudulenta faz com que a senhora enterre este talento? Por certo foi sorte que a senhora o tivesse mantido escondido até agora para que eu, o grande Armando, pudesse ter a distinção e honra de descobri-lo, para apresentá-lo a um povo agradecido! As massas esperam por ele, Madame. Elas exigem sua aparição! Esta é a hora dele, indisputavelmente, é a hora dele! Ele vai nos curar de nossa raiva de viver. Nesta era de bombas

e fusão, finalmente é ele quem vai levantar bem alto a tocha da luz perdida. Finalmente é a volta daquele por quem o mundo tem esperado! E nós o receberemos entre nós com humildade, com campaixão! Exatamente como foi previsto nas profecias de Nostradamus! (*Ele cai de joelhos e beija os pés de Madame Yvonne. Ao cair tira do bolso um contrato dobrado*) Pelo que sei nosso mito internacional ainda é menor de idade. Logo será necessário o pequeno detalhe da assinatura da mãe. (*Há uma longa pausa*).

YVONNE — E o senhor pensa que virou minha cabeça com esta conversa extravagante? Eu lhe disse que era uma lavadeira — isso aí e nada mais! Mas mesma as lavadeiras não são idiotas!

ARMANDO — Uma lavadeira a senhora pode ser talvez, mas sem dúvida é a mãe de um novo super-ser! Nós podemos — a senhora e eu — ser os fundadores de um novo sistema de filosofia, até mesmo de uma nova religião. Mas primeiro de tudo as primeiras coisas. No momento, enquanto esperamos, a única coisa necessária é uma pequena assinatura no fim desta página.

YVONNE — (*Indicando LENA e LAURENT*) — Olhe esses dois — veja só — com seus olhos brilhando de ganância e egoísmo! O senhor os têm bem presos na sua isca!

LENA — Mamãe, por favor! Eu suplico! Há tanto tempo que desejo um casaco de mink e uma motocicleta! Mamãe, por favor diga que sim! Você pode comprar quantas máquinas de lavar automáticas você quiser e secadoras, também. Pense nos fregueses que terá! (*Ela interrompe e chora*).

YVONNE — Máquinas de lavar rasgam lençóis!

LENA — (*Chorando*) — Não é verdade!

LAURENT — Eu quero um iate de pesca para o Mediterrâneo, e charutos, e um par de binóculos para seguir meu cavalo no hipódromo!

YVONNE — Não venderei Daniel.

LENA — Mamãe, você não pode fazer isso com a gente! Esta é nossa única chance em toda a vida.

LAURENT — Não acontece com frequência, a senhora sabe.

LENA — Eu quero uma babá para meu filho!

YVONNE — Chega! Olhe só o que o senhor fez com eles com suas histórias fantásticas. Bem, quanto a mim, meu caro amigo, não conte comigo em seu passeio de balão! O senhor não terá Daniel! Talvez ele não esteja feliz onde está, mas pelo menos ninguém vai expô-lo ao ridículo. Infelizmente ninguém está esperando por ele — nem crianças nem adultos. Ele continua o que sempre foi — uma desgraça para a criação.

LENA — Pense na felicidade dele, Mamãe. Ele está enfadado e sozinho lá em cima!

ESTELLE — Ele terá seu próprio templo onde será protegido!

LAURENT — E seu retrato no chicle!

ARMANDO — Pense na alegria que ele irá trazer às criancinhas!

YVONNE — Não, não, não. Não vou ceder! Eu me recuso!

ARMANDO — Madame, eu... o que posso dizer? Ante tais escrúpulos fico sem defesa. Tal idealismo é incompreensível.



YVONNE — Incompreensível talvez — mas irrevogável!

ARMANDO — Ouça. Eu voltarei amanhã. É tarde, e a noite, como diz o poeta, é uma boa conselheira. Também quando estou cansado meus poderes físicos de magnetismo ficam um pouco diminuídos. Pense no que eu disse, e vocês dois (*Vira-se para Lena e Laurent*) façam o possível para persuadi-la a ver a razão. Isto será uma revelação completamente nova para a humanidade. Encontraremos uma nova doutrina que irá remontar ao berço da civilização. Nós nos reuniremos com os Gregos.

YVONNE — Jamais deixei que os Gregos se metessem nos negócios de nossa família! (*Ela deixa altivamente a sala. Lena a segue para fora*)

LENA — (*Ao sair*) — Amanhã você deve dizer sim. Seria muito estúpido deixar escapar esta chance.

LAURENT — Eu vou caminhar de volta com o senhor. Não esqueci o drinque que lhe prometi.

ARMANDO — Oh, estou exausto! Jamais usei tanta energia nervosa.

LAURENT — Vamos tomar só mais uma.

ARMANDO — Eu me esvaziei completamente, você entende.

LAURENT — Mais razão para reabastecer. (*Lena reaparece*)

LENA — Vou com vocês.

LAURENT — Oh, não — essa não! Vá para a cama!

LENA — Você é sempre assim — e eu já estou cheia disso! (*Yvonne reaparece*)

YVONNE — Os espíões ainda não acabaram a trama? O encontro secreto foi transferido! Vocês estão gastando minha eletricidade. E ama-

nã Estelle vai ficar cochilando ao invés de trabalhar.

ESTELLE — A senhora me despediu, lembra-se?

YVONNE — Eu estive reconsiderando... Além disso há uma coisa que quero falar com você, compreende?

ESTELLE — Sei, Madame Yvonne (*Ele sai*)

LENA — (*Para Laurent*) — Não vá se embriagar, ouviu? Decidi não aturar mais um marido beberão.

LAURENT — Naturalmente — a irmã de um personagem tão grandioso!

YVONNE — Mostre mais respeito com as mulheres. O corpo feminino é uma catedral!

LENA — Um lugar de adoração!

ARMANDO — Vamos, vamos! Não tenho a noite toda. Boa noite, cara senhora, e pense em tudo que lhe ofereci. Até amanhã! (*Ele beija a mão dela*)

YVONNE — Não se dê ao trabalho de voltar! (*Mas é óbvio que ela ficou lisongeada com a atenção*)

LENA — (*Para Laurent*) — Não vou dormir até você chegar.

LAURENT — Qual é? A catedral está fechada para concerto. (*Ele sai com o Senhor Armando*)

LENA — Ele é tão vulgar, Mamãe.

YVONNE — Bem... este é o marido que você escolheu, minha pobre Lena! Que alegria para a família.

LENA — Pelo menos meu marido sabe como dirigir nosso negócio. Espero que você não tenha falado sério quando conversava agora há pouco com o Senhor Armando. Ele nos ofereceu uma ponte de ouro.

Não temos a oportunidade de rejeitar aquilo todo dia.

YVONNE — Ele disse que ele mesmo não tinha o dinheiro.

LENA — Mas ele o achará!

YVONNE — Não compreendi muito bem os detalhes de como ele planeja operar.

LENA — Eu também não... mas vale a pena pensar nisso.

YVONNE — De qualquer maneira, em negócios ninguém deve fechar nada na empolgação do momento. Sempre diga não da primeira vez. Isto faz com que o preço suba.

LENA — Estou orgulhosa de você, Mamãe!

YVONNE — Se Daniel vale tanto, talvez nos compensasse regatear... examinar todo o campo de ação. (Todas as possibilidades)

LENA — O que a senhora tem na cabeça?

YVONNE — (*Enrolando-se em um lençol como uma rainha do cinema*): Cinerama!

LENA — Mamãe!

YVONNE — Jamais venderei meu filho — por mixaria, migalhas!

LENA — Você é tão inteligente!

YVONNE — Quero que ele fique bem situado, meu menino. Quero viver para vê-lo realmente estabelecido. Então posso morrer em paz.

LENA — Naturalmente.

YVONNE — Por certo em suas condições ele poderia ter problemas de dirigir uma lavanderia, mas ele poderia com certeza administrar a civilização Ocidental!... Bem, já é tarde! Depois de um dia assim exaustivo, é hora de ir dormir. Vá para a cama!



LENA — Acho que vou esperar por Laurent.

YVONNE — *(Com voz de comando)* — Vá pro seu quarto!

LENA — Estou excitada demais para dormir, Mamãe.

YVONNE — Então vá tricotar seu enxoval. Você ainda nem acabou um par de botinhas.

LENA — Meu filho poderá comprar suas próprias botinhas.

YVONNE — Tire a cabeça das nuvens e vá tricotar! *(Lena encolhe os ombros e começa a sair. À porta ela se vira para a sala)*

LENA — Você não vem?

YVONNE — Quero verificar e me assegurar que a porta da frente está trancada. Pois com toda a emoção desta noite não consigo me lembrar do que fiz. *(Há um silêncio. Lena fica no portal olhando para Madame Yvonne)*. Além disso não gosto de ser espionada! *(Lena sai. Madame Yvonne, sozinha, vigia a filha, apaga as luzes, e então fica imóvel em um feixe de luar. Ela acende um cigarro. Num momento Estelle retorna, depois de um olhar preocupado para o labirinto de lençóis pendurados, caminha até Madame Yvonne)* Bem... estou esperando...

ESTELLE — Madame Yvonne...

YVONNE — Você mentiu pra mim!

ESTELLE — Eu queria lhe contar tudo assim que a senhora subiu...

YVONNE — Onde está Daniel? E há quanto tempo isso está acontecendo sem eu saber?

ESTELLE — Já faz dois anos. Numa noite como essa — quando

o tempo está bom — ele caminha no campo. Ele respira o ar dos campos e corre com os animais pela floresta.

YVONNE — E se alguém o visse? Você já imaginou o escândalo? Poderíamos acabar todos na cadeia... Bem, já nem sei mais. Tudo mudou desde esta noite. Não consigo encontrar forças para me zangar.

ESTELLE — É... tudo será diferente a partir dessa noite!

YVONNE — Quando ele vai voltar?

ESTELLE — Antes do sol nascer. Ele é muito tímido, a senhora sabe. Ele tem medo das pessoas.

YVONNE — Quero falar com ele assim que chegar. Vocês se comportaram muito mal, os dois. Estelle, você tinha que me manter informada.

ESTELLE — Eu amo Daniel, Madame.

YVONNE — É verdade então... Você o ama mesmo? E ele?

ESTELLE — Não sei.

YVONNE — Você nunca sabe nada! Você não tem nenhum sentimento por mim, por meus desejos...

ESTELLE — Madame...

YVONNE — Vá, vá... satisfaça seus sórdidos apetites! Você é como o resto deles. Oh, sim, não negue! *(Há uma pausa. Então Madame Yvonne fala com emoção quieta e profunda)* Eu compreendo, minha querida... muito bem! Sei como é possível tal sentimento...

ESTELLE — A senhora não compreende.

YVONNE — Vá... vá para a cama; aguardarei o retorno de meu filho enquanto tricoto seu pulôver. Este é o papel que o destino traçou

para nós, minha pobre menina... tricotar e esperar! *(Ela começa a sair em seguida se volta)* Vá para a cama. Quero ser eu a falar com ele primeiro. *(Ela sai. Estelle vai até os lençóis pendurados e chama suavemente)*

ESTELLE — Daniel! É, ele deve ter saído. Não está mais aqui. O quarto de secagem está vazio. Enquanto espero por ele, vou rezar. *(Ela sai. O palco fica vazio por um momento. Então pode-se ouvir o som da porta externa se abrindo e Laurent entra lenta e secretamente. Ele está mais obviamente bêbado do que antes e é com passos desiguais que ele caminha até um banquinho e se senta)*

LAURENT — Ooo! O chão está balançando! Não estou bem. Uma xícara de café vai me levantar, tenho certeza. Mas minha esposa foi pra cama, e exatamente quando eu preciso dela, uma vez na vida. E Estelle... acha que ela ia esperar por mim? Ela está dormindo enquanto eu sofro e provavelmente sonhando em nadar na Riviera. Vou dar a ela uma Riviera! Não sabe nem tomar conta de um homem doente. *(Ele acende um cigarro)* Senhor Armando — taí um cavaleiro fino. Um bocado de aprendizado e gênio como o meu. Ele me compreende. Vamos ficar ricos juntos e veremos o mundo. Vamos nos torrar ao sol como dois banqueiros. Quando o jogo está feito, somente os homens se entendem. *(Chamando alto)* Estelle! Estelle! Meu café, ou eu lhe racho a cabeça! Ela está dormindo. Ela me deixou, como os outros. Sozinho no escuro... e há um monstro na casa *(Ouve-se um estranho ruído de rangido que faz com que ele comece a ter medo. Ele*



se vira e examina os lençóis pendurados em torno dele como se procurasse por alguém) Completamente só. Estou completamente só. (Ele parece algo seguro outra vez) Bem, para falar a verdade, todo mundo está sempre só na vida.

DANIEL — (Sua voz é ouvida falando perto de Laurent): Você não está só, Laurent. Você tem um irmão perto de você!

LAURENT — (Completamente perturbado pelo medo): Não! Não! Não faça isso comigo. Eu tenho o coração fraco. Onde está você?

DANIEL — Estou entre os lençóis... tão brancos e frescos.

LAURENT — Por favor... eu... eu estou com dor de cabeça.

DANIEL — Há muito tempo eu queria conhecê-lo.

LAURENT — (Começando a sair): Acho que vou para a cama.

DANIEL — Não, Laurent. Você e eu temos que conversar.

LAURENT — Pelo menos vamos acender as luzes (Ele aciona o interruptor, mas não acende nenhuma luz)

DANIEL — Eu desliguei a chave geral.

LAURENT — Você... você está tentando me assustar. Mas eu lhe aviso... eu sei me defender.

DANIEL — Mas eu não quero lhe fazer mal, Laurent. Pelo contrário.

LAURENT — Você não acha que eu quero lhe fazer mal? Na verdade, sou muito gentil. Eu só uso essa fachada às vezes para que eles me respeitem.

DANIEL — Você acabou de dizer que está completamente sozinho. Ninguém o ama?

LAURENT — Claro. Lena me ama! Estelle me ama! A menina que trabalha no açougue me ama! Todas as mulheres me amam! Sou irresistível!

DANIEL — E está só!

LAURENT — Estou só porque eu quero que seja assim! Tenho o direito, não tenho? Você vai sair e se mostrar... sim ou não? Não é educado esconder-se assim!

DANIEL — Procure-me... você vai me achar!

LAURENT — Vou ficar louco num minuto.

DANIEL — Bom. Veremos como é seu verdadeiro eu.

LAURENT — Você está me gozando. Você não está demonstrando o respeito devido. (Ele caminha entre os lençóis pendurados, puxando-os. Subitamente, ele puxa um que cai ao chão, revelando DANIEL sentado sobre a escadinha. Ele é um jovem, cuja semelhança com o Minotauro é questionável. LAURENT se recusa a olhar para ele e cai ao chão, com o rosto escondido nas mãos) Não! Não! Não me assuste! Não quero vê-lo!

DANIEL — Seu açougueirinho da roça!

LAURENT — Não sou açougueiro... sou mecânico.

DANIEL — Então olhe prá mim. (Laurent se volta lentamente e olha para Daniel. A cena entre os dois homens assume uma característica irreal, como num sonho)

LAURENT — Oh, Deus... não! Você... não pode ser...

DANIEL — Você me conhece?

LAURENT — Claro. Você tem me seguido há anos. Já representamos esta cena antes. Você me apertou

nos braços como uma noz triturada em um quebra nozes!

DANIEL — Eu estive lhe seguindo? Eu o triturei? Por que?

LAURENT — Neste labirinto de lençóis — neste labirinto sem fim de milhões de lençóis secando...

DANIEL — Nem sabia que você existia até sete meses atrás, quando você se casou com minha irmã.

LAURENT — Não tente me enganar! Admita que tem estado me caçando há anos. Você se deitou a espera, fazendo hora para o momento de me dar o bote e me derubar!

DANIEL — Você quer dizer que nos encontramos em algum lugar nos seus sonhos? Mas nunca o ouvi no meu sono.

LAURENT — De qualquer maneira é culpa sua... é por causa de você que esta maré de azar tem me rondado... que eu tenho medo cada vez que vou dormir!

DANIEL — Você me confundiu com outra pessoa.

LAURENT — Não, não... é você mesmo. Ouça! Quando eu tinha doze anos, fuji com Tony. Escapamos juntos. Ele era meu chapa. Andamos quilômetros e quilômetros...

DANIEL — Não quero ouvir isso.

LAURENT — Não! Não! Ouçame. Você tem que ouvir! Talvez você tenha a resposta. Agora que você está aqui, você tem que me salvar. Agora finalmente eu pude quebrar o encanto, escapar das correntes que estavam me estrangulando. Finalmente ficarei livre de você... ficarei livre gritando para você meu ódio!

DANIEL — Sim, talvez você esteja certo. Fale a verdade, Laurent! Berre o mais alto que puder!



Provavelmente é a mesma verdade que a minha.

LAURENT — Não tive pai... nunca soube quem foi ele. Minha casa era o orfanato. Quando tinha doze anos, fugi com Tony... um cara durão mesmo. Uma noite tivemos uma discussão — e brigamos. Nós nos amávamos muito... compreende? Minha mão apanhou uma pedra grande na estrada, e no meio da noite gelada, uma estrela vermelha apareceu na testa dele. Foi ficando cada vez maior. Então comecei a correr. Nunca pude ficar muito tempo num lugar. Uma noite estava dormindo numa horta de repolho e a senhora que era a dona do jardim me encontrou. Ela ficou um pouco tocada. Ela jamais tinha tido um filho seu... e como eu fui achado na horta, ela achava que era um sinal do céu. Fiquei lá por três anos e depois me enchi... e fugi outra vez... Bem, é isso.

DANIEL — E sua mãe, sua mãe verdadeira... você não se lembra dela?

LAURENT — Sim, ainda posso ver seus olhos claros sorrindo prá mim. Ela era uma mulher de vermelho entre as luzes encantadas da cidade... O cobertor de meu berço era decorado com laços. Posso vê-lo. Posso tocá-lo. Sou capaz de desenrolá-lo de minha boca como uma linha de pescador, amarelada pelo tempo. Desenrolo minhas primeiras lembranças de dentro de mim. Eu as mastigo na boca. Elas se empilham em minha mente como em uma vitrina — iluminadas para o Natal final, enfeitadas com fitas de ouro e morangos. (Red holly berries)

DANIEL — E você acha que sofreu mais do que eu?

LAURENT — Todo esse sangue veio a minha boca quando eu o vil (*Daniel desce da escadinha e caminha atrás de Laurent, que está ajoelhado no chão*) Tenho medo, Daniel! À noite, quando estou dormindo, às vezes começo a chorar e acordo me sentindo mal. Então quando volto a dormir é ainda pior e começo a gritar. Lena tem que me acordar, ela tem pena de mim. Sim! Agora eu sei... de repente me lembro! É assim mesmo... como agora. Você está me seguindo por um corredor e as paredes são bolorentas (mofadas, como essas. Você estende a mão — e de repente — não sobra nada. (*Daniel coloca as mãos nos ombros de Laurent. As duas figuras balançam levemente para a frente e para trás a medida que Laurent continua a falar, como num sonho*)). Sim, é isso — você me pega no meio dos lençóis pendurados, e ao invés de me matar, você me abraça e me balança suavemente para a frente e para trás. Eu descobri uma alegria terrível, uma felicidade horrível, e sou um menino outra vez. Sou um menininho e estou outra vez com Tony.

DANIEL — Eu lhe dou esta paz?

LAURENT — Você apaga tudo. Você lava tudo. É como as ondas do oceano lavando a praia.

DANIEL — Estamos quase dormindo.

LAURENT — Não estamos sonhando agora. Eu estou aqui e você está aqui também. Isto não é um sonho, posso lhe dizer. Estou até passando mal do estômago porque bebi demais. Foi todo aquele co-nhaque que bebi com o Senhor Armando. Mas você — você não esteve bebendo. Você se sente bem?

DANIEL — Vou tentar fazer algum movimento para escapar desse pesadelo.

LAURENT — Sim, tente se for capaz. Diga-me... você acha que seria possível lavar tudo e começar tudo outra vez... como no meu sonho? Você poderia apagar meu medo?

DANIEL — Não lavar exatamente, mas esquecer... sim, deve ser possível esquecer.

LAURENT — Seja como o animal nos meus sonhos! Destrua o corpo morto, beba o sangue, apague meu crime! Salve-me, Daniel! Salve-me!

DANIEL — Shh! Fique quieto... tente esquecer.

LAURENT — Sei que você está falando comigo... mas de alguma forma não consigo ouvir o que você diz.

DANIEL — Tente esquecer!

LAURENT — Se você não quer me salvar, e porque você não me ama.

DANIEL — Eu não te amo.

LAURENT — (*Ele está agora completamente prostrado no chão — Pausa*): Então eu estou completamente só?

DANIEL — Shh. Fica quieto.

LAURENT — Não posso. Minha cabeça dói. Estou enjoado do estômago. Não me deixe assim. Tenha pena de mim!

DANIEL — Shh. Fica quieto. E esqueça. (*Ele se inclina sobre Laurent*)

LAURENT — Não! Não! Não nosso! Nós dois podíamos morrer disso! Salve-me, Daniel. Eu farei qualquer coisa por você! Eu lhe obedecerei! Serei seu escravo. (*Ele*



se detêm e está soluçando amargamente. (O Senhor Armando entra)

ARMANDO — É verdade. Eu não fui tapeado. (*Madame Yvonne entra*)

YVONNE — Senhor Armando!

ARMANDO — Perdoe a transmissão nesta hora tão tarde, mas trago comigo boas notícias. Quando a deixei há pouco, decidi não adiar para amanhã o que poderia ser feito nesta noite. Tive uma audiência com o prefeito e ele está agora acertando os detalhes para a cerimônia que terá lugar amanhã em frente a esta lavanderia. Um público ansioso espera sua salvação!

YVONNE — Oh, Senhor Armando, o senhor tinha razão. Deus é grande! Olhe o que Daniel conseguiu!

ARMANDO — Estou vendo. Lágrimas rolam da rocha mais forte!

LAURENT. — (*Soluçando*) — Mas eu não estou chorando!

ARMANDO — Sim, ele chora. Seu filho fez esse milagre? Ele cria fontes das mais raras nascentes. Ele transforma sapos em cotovias, lobos em cordeiros.

DANIEL — Mãe, quem é esse homem? Ele pensa que sou alguma espécie de santo.

YVONNE — Não um santo, querido... mas algo ainda mais extraordinário.

DANIEL — Não compreendo...

ARMANDO — Compreender não é necessário. Basta que você tenha fé.

YVONNE — Isso mesmo, Daniel. É só confiar no Senhor Armando.

ARMANDO — Um sábio conselho, cara senhora. Jamais me enganei! Seu filho tem a chave de nossa felicidade! (*Indicando o prostrado*

Laurent) Eis a prova diante de seus olhos!

YVONNE — Sim, Deus é grande e Sua bondade infinita. Tenho certeza de que agora mesmo no Céu, Papai George...

ARMANDO — Não vamos nos preocupar com o Céu. Temos trabalho para nós aqui mesmo na terra. Se Daniel provar que é um aluno capaz, em breve teremos o mundo a nossos pés!

DANIEL — Receio que eu não possa fazer muito...

YVONNE — Ouça o querido filho — modesto e tímido, tão radiante na felicidade como na desgraça. Eis a razão de todo meu sofrimento! E não compreendo! Houve vezes em que cheguei a ser cruel com ele.

DANIEL — Não, Mamãe, não, você nunca foi.

YVONNE — Sim, sim, eu fui, meu filho. Eu o puni injustamente — você, um fazedor de milagres.

DANIEL — Mas eu não faço milagres.

ARMANDO — Olhe para Laurent. Ele é sua primeira conversão.

YVONNE — Sim, Daniel. Ele era um bruto selvagem, e você o transformou numa ovelha!

DANIEL — Eu não o transformei em nada. Ele só se excedeu.

YVONNE — Quando Laurent bebe, ele nunca cai de joelhos, Daniel. Não, quando ele está bêbado, ele quebra tudo. Ele nos insulta e agride.

ARMANDO — Você não deve se permitir duvidar de sua capacidade, meu menino. Desta forma é um desastre.

YVONNE — Eles tem razão, Daniel! Esta noite eu estava meditando enquanto tricotava seu suéter. Disse prá mim mesma “Eu mal conheço meu próprio filho”. Eu tinha vergonha de você, e todo o tempo você estava intercedendo por minha salvação. Eu o tranquei no sotão e fiz você remendar e costurar e você era digno de um pedestal! Não, não proteste, meu filho. É verdade.

ARMANDO — Enquanto vocês lavavam lençóis, ele lavava seus pecados. Basta que ele estenda suas mãos e tudo será purificado.

YVONNE — Meu filho. Meu filho! Eu não estava bebendo. Devo confessar todas as misérias de minha vida para que eu possa ser libertada da vergonha de minhas iniquidades.

ARMANDO — Ponha as mãos sobre sua mãe, e embora seus pecados sejam escarlates, vocês os deixará brancos como a neve. Você não pode recusar esta missão!

YVONNE — Meu filho, meu filho! (*Ela começa a cair sobre os joelhos, mas Daniel a segura. Ela chama*): Lena! Lena! Venha aqui depressa! Acorde! Caiu um milagre sobre nós! Laurent foi salvo! Venha vê-lo.

LENA — (*Off*): O que é?

YVONNE — Venha ver! Você tem que ver para crer!

LENA — (*Off*): Ele está bêbado.

YVONNE — Ele está rezando. Estou lhe dizendo, ele está rezando.

LENA — (*Off*): Não acredito! Vou já aí! Não deixe que ele se mexa!

YVONNE — E Estelle — vamos precisar dela também! É bom humilhar-se perante os criados. Estelle! Estelle! Venha depressa! (*Virando-se para o Senhor Armando*)



Estou satisfeita de que o senhor esteja aqui para ver que estamos fazendo o certo. Vou contar tudo! É a hora do julgamento! (*Lena e Estelle entram*) Entrem, minhas filhas, entrem na manjedoura do Senhor!

DANIEL — (*Encabulado*): Mãe!

YVONNE — Vou contar tudo!

DANIEL — Eu a proíbo, Mãe! Eu proíbo. Por favor... não vou deixar que você continue assim!

ARMANDO — Tarde demais! Este é o momento da verdade!

LENA — Mãe, Laurent!

ARMANDO — Tirem os sapatos! Vocês estão pisando em solo sagrado!

ESTELLE — É um milagre!

YVONNE — Sim, minhas filhas, um milagre! Olhem esse porco de joelhos, e olhem prá mim, ardendo com a chama interior da verdade.

LENA — É dispepsia! Mãe, eu lhe disse para não comer aquela terceira torta. Tente arrotar — a senhora vai se sentir melhor.

ARMANDO — Silêncio! Calem a boca, todos vocês, e ouçam! A hora da revelação está à mão, quando o aleijado vai andar, o mudo vai gritar, e o cego vai ver (*Ele se vira para Yvonne*) Irmã, você deve se descarregar de todos os pecados.

YVONNE — Oh, sim, devo confessar. Devo confessar a origem de meu pecado... o pecado que manchou nossa linda lavanderia!

DANIEL — Pare, Mãe!

LENA — Talvez ele tenha razão. Você acha bom deixar Estelle e — er — este cavalheiro saberem disso?

ARMANDO — Aí é que está. Nós devemos testemunhar em frente

de estranhos. (*Ele se volta para Yvonne*) Continue, cara senhora.

YVONNE — Há dezenove anos atrás um circo passou por aqui — um lindo circo (*Ela se vira para o Senhor Armando*) Muito maior que o seu. Foi o primeiro circo que eu vi. Meu primeiro circo! Minha primeira fanfarra! As lantejoulas douradas dos artistas do trapézio! Como poderia meu jovem coração deixar de ceder a tamanha beleza nova?

ESTELLE — As lantejoulas douradas!

LENA — Os trapezistas!

YVONNE — Foi então, meus filhos, que eu cometi o pecado — o imperdoável pecado — a despeito de minha inocência e minha juventude.

DANIEL — Eu não quero ouvir isso!

YVONNE — É a hora do arrependimento, meu filho. Vamos nos purificar juntos!

LENA — Mãe, sua coragem é sobrehumana!

YVONNE — No show paralelo entre as excentricidades havia uma jaula dourada — e lá estava ele, sentado em seu banquinho, esperando por mim — minha linda fera selvagem — esperando por mim, imóvel, com os braços cruzados como os de um lutador, com calções cor de rosa — e um vazio estéril que me lançou a ele como se é lançado para a morte. Eles o chamavam o Cretense — não sei por que.

LENA — Eu quero confessar tudo, também!

YVONNE — Não é sua vez. Ainda não terminei o recital de minha vergonha. Lá estava ele, tão bonito, tão forte, tão impassivo — que eu

continuel voltando para vê-lo todo dia, consumida pela febre do amor. Não podia dormir. Tinha pesadelos delirantes. Eu sofria a tortura dos amaldiçoados.

LENA — É minha vez! Minha vez!

DANIEL — Calem-se, vocês duas!

ESTELLE — Daniel, você já me purificou — de tudo.

DANIEL — Diga prá elas se calarem. Diga, por favor!

LENA — Eu quero falar. Quero confessar tudo de errado que fiz.

YVONNE — Não é nada comparado com meus crimes. Até tentei afogar Papai George numa banheira da lavanderia — para poder ir atrás dele.

LENA — Não, ouça, Mãe! Ouça-me! O que fiz foi pior!

YVONNE — Impossível! Pessoas pequenas jamais podem cometer grandes pecados.

DANIEL — Não vou ouvir. Não quero escutar mais!

YVONNE — Finalmente o Cretão me notou no meio da multidão. Todo dia eu me postava à frente de sua jaula — com lágrimas nos olhos. Ele tinha que me notar. Seus olhos negros, tristes se encontraram com os meus e ele consentiu no momento que nos ligou para sempre. Quando o circo finalmente deixou a cidade, Daniel, eu o estava levando sob meu coração, com amor e ansiedade.

DANIEL — Por favor, pare! Você não tem vergonha nenhuma?

LENA — Nós o odiamos desde o começo.

YVONNE — Não acredite nela! Eu sempre o amei! Você era meu preferido e ela tinha ciúmes de você!



LENA — Mentirosa! Você disse que se nos livrássemos dele, você poderia levar uma vida feliz.

YVONNE — Eu posso ter dito isso, mas não falei sério.

LENA — Oh, nós fomos monstruosos, Daniel — monstruosos!

YVONNE — Sim, nós éramos os monstros — não você!

LENA — *(Caindo de joelhos):* Mas você nos salvará!

YVONNE — Você não vai nos esquecer!

ARMANDO — Sim, ele está tão perto de Deus! Ele as salvará!

ESTELLE — Daniel vai nos salvar!

LENA — Amém, Senhor, amém!

DANIEL — Não, não, eu não! Eu não. *(Daniel corre da sala)*

ARMANDO — Ele encontrou sua missão. Vocês acharam que ele não servia prá nada. Agora todo o mundo espera por ele! *(A cena se transforma numa histeria coletiva)*

ESTELLE — Daniel! Meu querido Daniel! Todo mundo precisa dele!

LAURENT — *(Ele parece de repente ter revivido):* Oh, o passado volta prá mim! E aqui estou — o mesmo que antes — com meu medo!

ARMANDO — Benvindo, meu filho. Você está redimido!

LENA — Você está abençoado. Laurent, você está abençoado!

YVONNE — Hosana, hosana!

LAURENT — Devo ter bebido demais. Estou vendo coisas.

YVONNE — Uma nova era chegou para nós!

ARMANDO — Está rompendo um novo amanhecer!

ESTELLE — Graças a Daniel!

LENA — A honra da lavanderia!

YVONNE — A Lavanderia do Futuro!

LAURENT — O monstro no sótão. Estou enjoado! Estou com enjôo no estômago! É culpa de Daniel. Ele vai pagar por isso!

YVONNE — Meu filho, meu filho! Ele vai nos salvar! *(Ela chama histericamente, com o rosto levantado em êxtase)* Oh, obrigado, Papai George!

ARMANDO — Aleluia! Amém!

Cortina

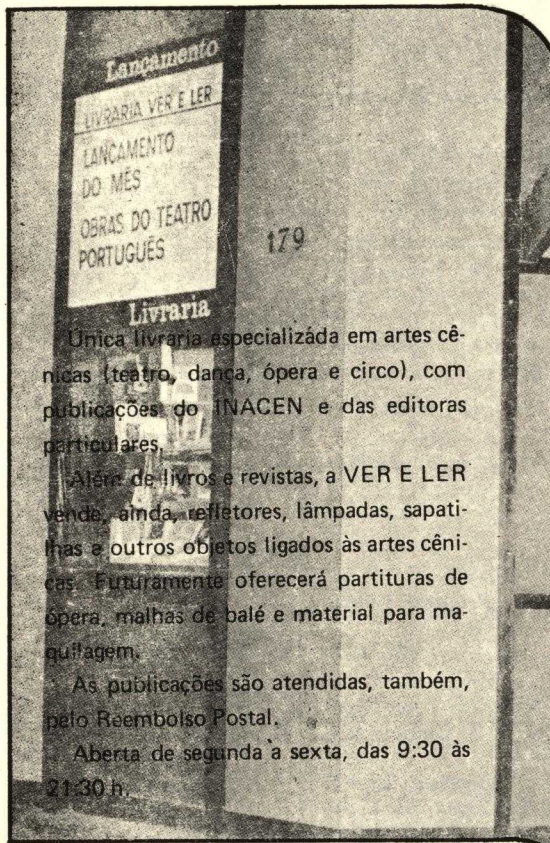
*(continua no próximo número)*





# LIVRARIA

# LER E VER

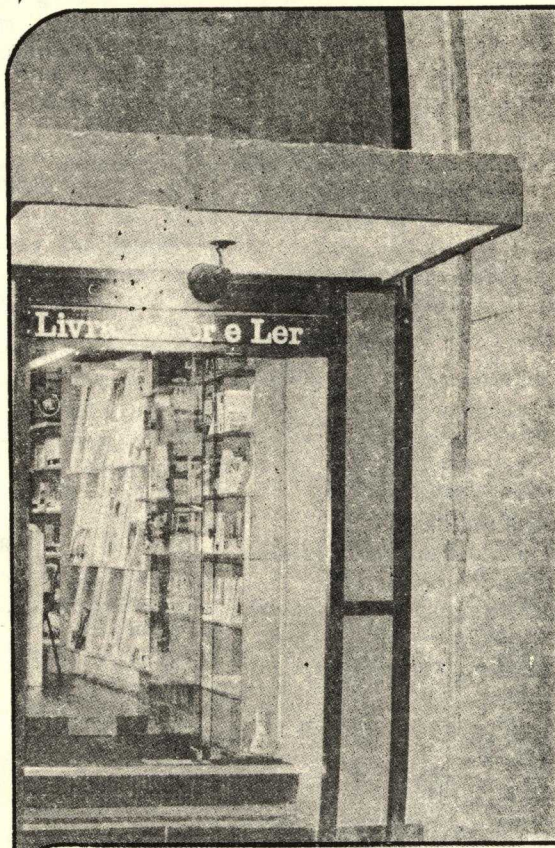


Única livraria especializada em artes cênicas (teatro, dança, ópera e circo), com publicações do INACEN e das editoras particulares.

Além de livros e revistas, a VER E LER vende ainda, refletores, lâmpadas, sapatinhas e outros objetos ligados às artes cênicas. Futuramente oferecerá partituras de ópera, malhas de balé e material para maquiagem.

As publicações são atendidas, também, pelo Reembolso Postal.

Aberta de segunda à sexta, das 9:30 às 21:30 h.



# LIVRARIA

# LER E VER

Av. Rio Branco, 179.  
CEP 20040.

Serviço Brasileiro de Teatro  
Ministério da Cultura

**INACEN** Instituto Nacional de Artes Cênicas  
**CENACEN**



## Textos à disposição dos leitores na Secretaria d'O TABLADO

- Albee, E. — *A História do Zoo*, nº 85.
- Aldomar Conrado — *O Voo dos Pássaros Selvagens*, nº 98.
- Anouilh, J. — *Húmulus, o Mudo*, nº 92.
- Araújo, Alcione — *Cinco Movimentos a Duas Vozes*, nº 92; *A Caravana da Ilusão*, nº 100/1.
- Arrabal, Fernando — *A Bicicleta do Condenado*, nº 90.
- Artaud, A. — *O Jato de Sangue*, nº 95.
- Azevedo, A. — *A Consulta*, nº 88.
- Beckett, S. — *A Catástrofe*, nº 102.
- Bethencourt, João — *Planejamento Familiar — A Solução Brasileira*, nº 109.
- Brecht, Bertolt — *O Mendigo e o Cão Morto*, nº 93; *A Expulsão do Demônio*, nº 109.
- Büchner, G. — *Woyzeck*, nº 93.
- Byron, L. — *Caim*, nº 89.
- Caragiale, I. L. — *Uma Carta Perdida*, nº 87.
- Cabrujas, José Ignácio — *Ato Cultural*, nº 80.
- Checov, Anton — *O Pedido de Casamento*, nº 85.
- Coutinho, Paulo Cesar — *A Lira dos Vinte Anos*, nº 103.
- Durrenmat, F. — *Diálogo Noturno de um Homem Vil*, nº 97.
- Frappier, J. — *O Jogo de Adão*, nº 93.
- García Lorca — *Amor de D. Perlimplim com Belisa em seu Jardim*, nº 79.
- Ghelderode — *Os Velhos*, nº 98.
- Girandoux, J. — *O Apolo de Billac*, nº 92.
- Ibsen, H. — *O Inimigo do Povo*, nº 100/1.
- Kafka, F. — *O Guarda do Túmulo*, nº 97.
- Kaiser, G. — *Proscrição do Guerreiro*, nº 97.
- Linhares, Ricardo — *O Dia em que John Lennon Morreu*, nº 102.
- Machado, M. C. — *Os Embrulhos*, nº 100/1; *Minha Infância Querida*, nº 100/1.
- Martins Pena — *O Caixeiro da Taverna*, nº 60.
- Machiaveli, N. — *A Mandrágora*, nº 95.
- Molière — *Médico à Força*, nº 108.
- Musset, A. de — *Fantasio*, nº 104.
- Obaldia, R. de — *O Defunto*, nº 90.
- Oliveira, Domingos — *O Triunfo da Razão*, nº 99; *Era uma vez nos anos 50*, nº 105.
- Oliveira, José Carlos de — *Good-bye, anarco-sindicalistas*, nº 88.
- O'Neill, Eugene — *Antes do Café*, nº 81.
- Pinter, Harold — *Noite*, nº 82.
- Pirandello, Luigi — *O Homem da Flor na Boca*, nº 81.
- Qorpo-Santo — *Hoje Sou um, Amanhã Sou Outro*, nº 88.
- Renard, J. — *Pega-Fogo*, nº 109.
- Saint-Exupéry, A. — *O Pequeno Príncipe*, nº 89.
- Santiago, Thiago — *O Auto do Rei*, nº 106.
- Shakespeare, W. — *Sonho de Uma Noite de Verão*, nº 91; *Uma Peça Como Você Gosta*, nº 107.
- Silveira Sampaio — *A Vigarista*, nº 84; *Treco nos Cabos*, nº 81; *Triângulo Escaleno*, nº 90.
- Tardieu, Jean — *A Fechadura*, nº 89.
- Wagner, Felipe — *Eternamente Nunca*, nº 106.
- William, Tennessee — *Algo que não é Falado*, nº 99; *Essa Propriedade Está Condenada*, nº 104.
- Wilde, Oscar — *Salomé*, nº 103.





## ATIVIDADES D'O TABLADO

### CENTRO INTEGRADO DE ARTES PARA CRIANÇAS:

*edelvira fernandes*  
*aracy m. mourthé*  
*vera motta*

### DANÇA MODERNA:

*andréa fernandes*

### IMPROVISAÇÃO:

*aracy m. mourthé*  
*bernardo jablonski*  
*carlos wilson silveira*  
*dina moscovici*  
*fernando berditchevsky*  
*guida vianna*  
*louise cardoso*  
*maria clara machado*  
*maria clara mourthé*  
*maria vorhees*  
*milton dobbin*  
*ricardo kosovski*  
*sura berditchevsky*  
*thais balloni*  
*toninho lopes*

### PUBLICAÇÃO:

REVISTA "CADERNOS DE TEATRO"

### CADERNOS DE TEATRO

assinatura (4 n.ºs) ..... Cz\$ 35,00

## INDICE

— O Que Representar — <i>Trevor Skiffiths</i> ....	1
— Esboço de Um Curso Elementar de Representação — <i>Group Theatre</i> .....	12
— Direção: Noções Básicas — <i>I. Trevor</i> .....	15
— A Lavanderia — <i>David Guerdon</i> .....	22

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

Impresso pela Gráfica Editora do Livro Ltda.