

“OS DATILÓGRAFOS” E A MECÂNICA DO
TEMPO
NA CENA DO TEMPO MECÂNICO

Gustavo Guenzburger

Ator, pesquisador, diretor e produtor de teatro. Doutorando em Literatura Comparada na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), sob orientação de Victor Hugo Adler Pereira.

RESUMO: Este é um relato crítico do processo de montagem do espetáculo "Os Datilógrafos" (*The Typists* – 1960), com texto de Murray Schisgal e direção de Celso Nunes, de quem o pesquisador fez a assistência de direção. O enfoque do trabalho se localiza nas complexas relações de tempo implicadas na dramaturgia do autor americano e em sua adaptação para o Rio de Janeiro de 2012, e inclui direção, cenografia, figurino, interpretação e trilha sonora. As defasagens de gerações dentro da própria equipe de criação também fazem parte desta abordagem, que conta com algum apoio conceitual de Gilles Deleuze e Paul Ricouer, além de outros não diretamente citados.

PALAVRAS-CHAVE: teatro, narrativa, tempo, dramaturgia norte-americana

RESUME : This is a critical account of the assembly process of the play "Os Datilógrafos" (*The Typists* - 1960), with text by Murray Schisgal and directed by Celso Nunes, from whom the researcher was the director assistant. The focus of the work is placed at the complex time relationships involved in Schisgal's drama and in its adaptation to Rio de Janeiro at 2012. This view includes direction, set design, costume design, interpretation and soundtrack. The generational gaps within the creative team are also part of this approach, which has some conceptual support of Gilles Deleuze and Paul Ricouer, and others not directly cited.

KEYWORDS: theater, narrative, time, American drama

Introdução

No segundo semestre de 2011, cursei uma disciplina na pós-graduação da Uni-Rio, com a professora Maria Helena Werneck, sobre as implicações e representações do tempo no teatro. Durante o curso, fui convidado pelo diretor paulista Celso Nunes para fazer a sua assistência na montagem de uma peça americana que, entre outros temas, tocava justamente na questão do tempo, de uma maneira um tanto original. Além disso, a equipe era formada por várias gerações de profissionais do teatro, algo que, de certa forma, também implicava em visões temporais distintas dentro do próprio processo criativo, o que corresponde a um dos problemas atuais de minha pesquisa de doutorado - o da comparação de vários aspectos do meio teatral atual com os das gerações que o precederam.

Além da chance de trabalhar e aprender com um dos maiores diretores da história do teatro brasileiro, percebi a oportunidade de observar de dentro um processo teatral riquíssimo de contradições e desafios no que tange à representação do tempo, não só dramaturgicamente, mas principalmente em relação ao processo de materialização cênica.

Portanto o que vem abaixo é uma espécie de relato crítico sobre alguns pontos do processo de montagem do espetáculo "Os Datilógrafos" (*"The Typists"* – 1960), com texto de Murray Schisgal, tradução de Renato Icarahy, direção de Celso Nunes, cenários de José Dias, figurinos de Kalma Murtinho, trilha sonora de Billy Forghieri e iluminação de Dani Sanchez. O espetáculo estreou em 6 de janeiro de 2012 no teatro Solar de Botafogo, no Rio de Janeiro, e o elenco é composto por Paula Campos e Henrique Manoel Pinho. Este relato crítico tentará sempre manter como fio condutor o problema do tempo no palco, visto sob dois aspectos - o espetacular e o processual. Para isso exploraremos os vários signos da cena, como dramaturgia, atuação, cenários, figurinos, etc., mas também a heterogeneidade de visões sobre o tempo, dentro da própria equipe envolvida neste processo coletivo de

criação. Esperamos que o risco da falta de distanciamento para a análise do espetáculo esteja compensado, no presente trabalho, pela oportunidade de uma abordagem crítica que inclua, em um mesmo olhar, o tempo na dramaturgia, no processo de criação e no seu resultado em cena.

Como apoio teórico, uso aqui a bagagem das discussões e dos textos abordados nas aulas da professora Maria Helena (WERNECK, 2011), especialmente as considerações de Paul Ricoeur (2010) sobre as relações entre tempo e narrativa, e alguns dos muitos conceitos explorados e criados por Gilles Deleuze (2005) em seu livro sobre a imagem e o tempo no cinema.

***"The Typists"*¹**

O texto de Murray Schisgal parece inicialmente contar um dia na vida de dois datilógrafos. Darson (versão brasileira e suburbana do original *Paul*) está chegando de manhã para seu primeiro dia de trabalho no escritório, cheio de esperanças e planos para o futuro: subir na vida, terminar a faculdade e ser advogado, viajar e conhecer lugares incríveis e plenos de natureza, longe da loucura urbana. Sílvia, sua supervisora, apenas sonha conseguir um casamento que a permita finalmente sair da casa da mãe e formar sua própria família.

Mas no decorrer da representação, o que parecia ser um dia de expediente vai se tornando a vida inteira daqueles dois sonhadores, que envelhecem um pouco a cada saída e entrada em cena - para tomar café, almoçar ou falar com o chefe - até terminarem a peça como dois velhos acomodados ao sistema burocrático em que vivem. Depois de décadas sem realizarem os sonhos formulados na juventude, os anciões já nem se lembram mais do nome de seu novo chefe (que nunca entra em cena, mas que está presente o tempo todo na fala dos funcionários, e é sugerido por detrás da porta que daria para sua sala). E só na última cena é que Darson descobre por acidente que sua tarefa durante a vida inteira tinha sido datilografar a

1

O título em inglês se refere sempre ao texto original escrito por Murray Schisgal. Em português ele se refere ao espetáculo em questão.

mala direta de um distribuidor de ceroulas – item de vestuário que até ele, já velho, considera antiquado e dispensável.

Portanto, a originalidade do texto americano está justamente em apresentar uma “trama” cotidiana em dois planos temporais distintos e concomitantes: o dia de expediente - manhã, almoço e tarde – corresponde ao plano expandido da vida dos dois datilógrafos - juventude (sonhos), maturidade (dificuldades e medos) e velhice (acomodação).

Pode-se perceber em “*The Typists*” a forte marca de uma tradição dramaturgica americana do século XX, que inclui de Eugene O’Neill a Tennessee Williams e Arthur Miller, e que insiste na recorrente temática de personagens em luta contra sua própria paralisia diante de um sistema tão distorcido quanto invencível, ao qual acabam aderindo ou sucumbindo.² É a dramaturgia que passou o século tentando se contrapor à ideologia do *self-made-man*, máxima americana segundo a qual todos teriam as mesmas chances de vencer na vida, se tivessem a coragem e o talento. Além e apesar do *playwriting* realista americano (e de alguns de seus clichês), outra influência notável é a do Teatro do Absurdo que, antecipando aqui a ideologia libertária que invadiria a intelectualidade americana a partir dos anos 60, produz uma espécie de denúncia realista à engrenagem da sociedade moderna e burguesa, transformadora de homens em máquinas. Pois trata-se aqui também de uma história cotidiana onde, aos poucos, o rinoceronte do tempo vai tomando forma para a plateia. É o tempo que não passa porque se repete, uma vez que está preso a uma ação que não se desenvolve, a personagens que não têm coragem para agir. Desde o começo da peça, como em “*Esperando Godot*”, de Beckett, a plateia está à espera de algo que irá acontecer (que é o que se espera de uma peça americana realista), com a diferença de que para os “*Datilógrafos*” este algo não tem um nome. Seria uma *love story* entre as duas personagens? Alguém será demitido? Alguém pedirá demissão, baterá a porta e sairá do escritório em busca da felicidade? Tudo isso é sugerido e até iniciado, mas não se efetiva na

trama, que retorna sempre ao mesmo ponto. O Godot de Murray Schisgal está sempre quase chegando, e em alguns momentos parece mesmo que chegou. Mas a engrenagem que empurra os personagens de volta para suas tarefas e vidas acomodadas é mais forte do que qualquer motivação pessoal que pudesse romper este círculo e fazer a ação da peça andar. O medo da miséria ou da mudança (e aqui a peça não se descola tanto do sonho americano que condena a covardia individual) e a promessa de felicidade na acomodação ao sistema atuam como o canto das sereias de Ulisses³, impedindo a narrativa de se desenvolver, e transformando personagens em mero cenário ou paisagem, uma vez que, paralisados, estão desprovidos de subjetividade. Talvez se possa também identificar aí uma influência do cinema do neo-realismo italiano, se o enxergarmos pelo enfoque de Gilles Deleuze:

(...) a personagem tornou-se uma espécie de espectador. Por mais que se mexa, corra, agite, a situação em que está extravasa, de todos os lados, suas capacidades motoras, e lhe faz ver e ouvir o que não é mais passível em princípio de uma resposta ou ação. Ele registra, mais que reage. Está entregue à uma visão. (DELEUZE, 2005, p.10)

A encenação e seus desafios

Os problemas e desafios para se aproximar este texto ao entendimento e ao interesse de uma plateia carioca em 2012 não eram poucos nem pequenos. A começar pelo título da peça, ficou claro para a equipe de direção que tudo do texto deveria ser repensado em termos de inteligibilidade e empatia atuais. Apesar de o espetáculo ter estreado com o título em português de "Os Datilógrafos", que era da primeira tradução da peça, feita por Renato Icarahy ainda nos anos 80, até a última hora aventou-se a hipótese de se tentar uma outra tradução do nome, ou mesmo

um outro nome que nada tivesse a ver com o original inglês, mas que falasse algo do texto, como "Bom Dia, Até Amanhã", "Ceroulas" ou "Durante o Expediente".

"*The Typist*" até hoje continua sendo um título extraordinário, pois no inglês a palavra para o usuário da máquina de escrever se manteve a mesma para quem escreve no computador - ou seja, é um termo atual. Além disso, a etimologia e mesmo a homonímia ainda sugerem, de alguma maneira, que se trata de "tipos" de personagens, com algo de "típico" – o que corrobora a intenção do autor de metaforizar aquele escritório extrapolando-o para o sistema social como um todo.

Hoje, no Brasil, para qualquer público com menos de trinta ou vinte e muitos anos, a palavra "datilógrafos" tem o mesmo efeito de vocábulos como "pterodátilos" ou "sarcófagos" - palavras que designam algo de pré-histórico, mas que os jovens não têm certeza de seu uso. Esta constatação foi uma surpresa para a produção: não só os jovens não sabiam o significado da palavra como ela nem mais constava em alguns dicionários conceituados do português brasileiro. A palavra herdeira, "digitadores", tinha o efeito contrário, pois supõe fortemente o uso de um teclado digital, pós-mecânico, o que só caberia em uma leitura totalmente atualizante da peça, que não parecia ser a melhor opção de adaptação. O impasse da tradução permaneceu até a véspera da estreia, quando "Os Datilógrafos" venceu por falta de consenso e de uma melhor opção de título, e ainda pela aposta da produção de que a palavra, mesmo quando não compreendida, teria apelo sonoro e suscitaria curiosidade.

Em relação ao espetáculo ficou claro que, mais do que o problema da transposição geográfica, a equipe de criação teria que ter muita atenção para a questão da época em que se passa a narrativa. O autor não dá nenhuma indicação de passagem de tempo externo, mas apenas a passagem do dia no escritório (chegada, pausa para almoço, aproximação da hora de saída, mudança de luz que incide sobre o cenário, etc) e o tempo de vida acusado pelo envelhecimento dos personagens. Nada no texto lembra que os personagens entram em cena na década de 30 e saem na década de 60, por exemplo. Na peça de Murray Schisgal

os personagens envelhecem em um escritório que não se modifica, que foi e será sempre o mesmo, espécie de purgatório burocrático que, embora inventado no século XIX, mantinha suas características básicas até aquela década de 60 em que o texto foi escrito.

No entanto, logo em uma das primeiras leituras, o diretor Celso Nunes alertou a equipe para o fato de que o que Murray Schisgal concebeu como um escritório atemporal, para nós soaria como um escritório de época. Ou seja, se a direção optasse por não interferir na delimitação epocal da peça, a mesma ficaria definitivamente marcada como se passando em um escritório de "até" os anos 70 ou 80, antes que a revolução das tecnologias de informática e comunicação tivesse transformado completamente a dinâmica e a aparência deste tipo de local de trabalho.

Se para a plateia carioca de 2012 a importação de um birô tipicamente americano poderia ser facilitada pela simples eliminação ou atenuação de marcas nacionais e culturais, esta questão da época nos parecia bem mais problemática. Naquele começo de processo, nos pareceu a todos que fazer uma peça de época, ou seja, situar a engrenagem transformadora de seres humanos em autômatos no tempo dos nossos avós, seria criar uma distância que enfraqueceria a comunicação com a plateia. Seria fixar o antagonista em uma época distante, já passada e por isso mesmo superada. Era preciso então uma intervenção ativa da direção na lógica temporal proposta pelo texto, que neste quesito não poderia falar por si. Mas como fazê-lo? Trocando as máquinas de escrever sugeridas nas rubricas pelos netbooks ou laptops de hoje? Isto, além de fugir da proposta de indeterminação epocal de Schisgal (um momento qualquer do século XX), seria feito à custa de uma miríade de intervenções e acréscimos artificiais em toda a peça, como falas e comportamentos contemporâneos que incluíssem a internet, a visualidade *windows*, a comunicação sem fio e celular, etc. Esta hipótese não foi sequer tentada, pois só teria sentido para uma equipe sem confiança no texto, o que não era o caso. Mas a

questão crucial do *quando* se passa a peça seria decidida ainda na primeira fase de trabalho, como veremos a seguir.

O diretor Celso Nunes busca trabalhar sempre com uma mesma maneira de dividir as etapas de trabalho de suas montagens que partem de um texto já escrito. Este sistema está inclusive descrito em sua tese de doutorado (NUNES, 1989). O primeiro momento é de leitura. Exhaustivamente, a equipe se debruça sobre o texto sem nenhum compromisso de produzir emoções ou resultado cênico, mas com o intuito de destrinchar racionalmente objetivos, ações, circunstâncias, mudanças de movimentos internos do texto, etc., a fim de produzir uma cognição da obra razoavelmente comum a todos que irão participar da criação do espetáculo. Este é o Celso Nunes bacharel pela Sorbonne, da escola francesa que respeita profundamente o dramaturgo e suas sugestões para a cena. Em um segundo momento, os atores irão alojar o significado das frases em seus centros energéticos e em seus próprios corpos, ao mesmo tempo em que fixam as palavras na memória. Nesta fase, o diretor se distancia um pouco e apenas observa e auxilia, com sugestões corporais, o trabalho solitário de mapeamento dos intérpretes. Desta etapa é que provavelmente renderam os desempenhos excepcionais como os de Paulo Autran em "Equus" (1976) e Fernanda Montenegro em "As lágrimas amargas de Petra Von Kant" (1982). Grandes atores, formados na escola moderna brasileira que, por sua vez, era também tributária do retoricismo francês. Tinham disposição, talento e treinamento teatral necessários para aproveitar ao máximo o sistema proposto por Celso.

Em um esquema profissional onde o trabalho começa por uma peça escrita previamente, em geral é só na terceira fase que Celso Nunes interfere fortemente na fisicalidade dos atores, para ajudar a fabricar a materialidade dos personagens e da cena. É a hora de por o texto no palco e em movimento. Entra no páreo então o diretor grotowskiano, também de certa maneira formado pelas ideias de um teatro físico e primal, pré-textual, que o brasileiro apreendeu direto do diretor polonês Jerzy Grotowski ainda na década de 60, em cursos na Europa. Celso foi um dos

primeiros a trazer para o Brasil o modo de pensar e as técnicas do criador do Teatro Pobre (ROCHA, 2005, p. 81-84).

Pois bem, estávamos no meio da primeira etapa de trabalho, a de leitura, e ficava claro que, apesar de conseguirmos juntar uma quantidade enorme de informações seguras e consensuais sobre personagens, ações, mudanças de movimento, algo crucial da circunstância dada estava faltando para que os atores pudessem se munir do material necessário à segunda etapa do trabalho, de mapeamento corporal e emocional do texto. E isto dependia de uma decisão da direção. Sabíamos quanto tempo transcorria durante a peça - um dia, ou uma vida - mas não sabíamos o *quando*.

A solução proposta pela direção nasceu a partir de um desejo de aprofundamento da indeterminação temporal que é sugerida pelo autor através da superposição de diferentes temporalidades. Em uma das leituras, Celso perguntou o que a equipe achava de ir-se envelhecendo o escritório à medida que envelheceriam as personagens, mas em escalas diferentes. Se 10 anos se passariam para Sílvia ou para Darson em alguma saída de cena, 20 anos se passariam em termos de época para o escritório. Se ao todo os dois envelheciam trinta ou quarenta anos durante a peça, o escritório começaria com uma aparência de 1920 e terminaria na era dos computadores.

A equipe levantou os vários problemas que esta solução acarretaria (alguns veremos a seguir), mas as vantagens que com ela se abriam eram muitas, principalmente a chance de não se datar com precisão a história, e se manter com isso a ideia do autor de um escritório geral, numa época qualquer. A possibilidade de o final da peça se aproximar aos tempos atuais também pareceu tentadora para toda a equipe, em termos de empatia e, principalmente, da ampliação da imagem de moto-contínuo para o ambiente do escritório.

Optou-se então pela aposta nessa dimensão temporal tripla para o espetáculo, que agora teria que apresentar ao mesmo tempo um dia, uma vida e um

século de trabalho burocrático. A solução ainda trazia a vantagem de não serem necessárias grandes adaptações no texto ou na interpretação, já que tudo seria sugerido e não demarcado. Assim como o autor pede a progressão de nuances sutis para o envelhecimento das personagens em cena, a direção passou a pedir transformações a princípio quase imperceptíveis no cenário, no figurino e na interpretação.

Finda a primeira fase dos trabalhos, a de leitura, o diretor voltou para sua casa em Salvador enquanto os atores prosseguiriam com o estudo do texto e o “alojamento” dos signos, ações e movimentos levantados e discutidos na primeira fase. Claro que esta distância entre diretor e atores não era por vontade, mas por necessidade do calendário da produção.

Com a volta de Celso ao Rio iniciava a nossa terceira fase, em que, demarcada a planta baixa do cenário em uma sala de ensaio, começaria o trabalho de colocar os personagens no espaço, em ação, dando materialidade a tudo que pensávamos e sentíamos sobre a peça até então. Entre uma fase e a outra, problemas de produção, troca de pessoas da equipe - fatos inerentes ao teatro, especialmente ao teatro brasileiro do chamado texto “sério”, que, até quando tem patrocínio, está cada vez menos estruturado em termos de produção. No caso de “Os Datilógrafos” não houve patrocínio, apenas pequenos apoios, o esforço e as economias da atriz Paula Campos, que também era a produtora do espetáculo. Foi a partir da volta de Celso Nunes ao Rio de Janeiro que ficou claro um outro complicador temporal para se produzir aquela peça: diferentes gerações de profissionais possuíam diferentes visões do espetáculo e do próprio fazer teatral.

A pessoa mais experiente da produção era a figurinista Kalma Murinho. Com 92 anos, tinha presenciado ao vivo praticamente todas as modas de escritório do século XX. Sua assistente, Luiza Moura, era o elemento mais novo da equipe, com 24 anos durante os ensaios, e não conheceu a tal famosa máquina de escrever. Entre estes dois extremos, criadores e assistentes de 30, 40, 50, 60 e 70 anos, e os dois atores entre os trinta e trinta e poucos anos. Além dos atrasos e problemas

normais de uma produção com pouco dinheiro, e das diferenças de concepção de uma equipe de mercado, ou seja, que se junta ali pela primeira vez para trabalhar, havia portanto as diferenças de visão geradas pela defasagem etária da equipe – o que, se por um lado dificultou a comunicação da produção, por outro multiplicou suas possibilidades criativas.

Kalma Murinho, José Dias e principalmente Celso Nunes se formaram e participaram do auge do profissionalismo da chamada fase moderna do teatro Brasileiro. No caso de Celso, por exemplo, dirigiu ainda jovem os atores maduros que antes haviam fundado este paradigma em companhias como o TBC, Maria Della Costa, Tonia-Celli-Autran, Teatro dos Sete, Oficina e Arena. Nos anos 70 e 80, quando Celso criou seus maiores sucessos, atores-produtores como Paulo Autran, Fernando Torres, Sergio Britto e Fernanda Montenegro já transitavam em um mercado consolidado, onde um espetáculo de pretensões culturais formativas podia ser produzido mesmo sem patrocínio, visando a bilheteria de um público específico. Era um público de classe média fiel e multifacetado, dentro do qual havia diversos setores com interesse por toda sorte de mensagens que este teatro pudesse oferecer. Fosse a informação literária do “teatrão”, a metáfora política e de protesto do teatro engajado ou a mensagem libertária das linguagens de vanguarda, haveria um pedaço de mercado disposto a recebê-las e pagar por elas, o que mantinha profissionalmente toda uma estrutura e uma classe de técnicos e artistas capazes e atuantes, que se sustentavam exclusivamente pela bilheteria dos seus espetáculos.

Foi um quadro muito diferente o que Kalma, Dias e Celso encontraram em 2012. É claro que para eles não havia surpresa, pois os três acompanharam em atividade as mudanças por que passou a arte teatral nestas últimas duas décadas, quando gradativamente o teatro que não se definia como puro divertimento foi perdendo público e mercado, até se equiparar ao esquema dependente de mecenatos e curadorias, que até então sempre fora o da dança, da ópera e das artes plásticas. Apesar de todos profissionais experientes (mesmo os jovens), nenhum integrante da equipe de “Os Datilógrafos” vivia exclusivamente dos

rendimentos da atividade de criação teatral - fato que seria muito improvável em uma montagem profissional como "Equus" 4, na década de 70, por exemplo. Hoje, sem plateia suficiente para o financiamento por bilheteria, e com a inconstância e a incerteza dos patrocínios, essa fatia da chamada classe teatral sobrevive principalmente de expedientes como carreira acadêmica, trabalho em televisão, em sala de aulas, em lojas, em produção de festas, em peças "comerciais", etc. É como se o teatro brasileiro tivesse vivido uma volta à era pré-TBC, se dividindo novamente entre, de um lado, os grupos e produções semi-diletantes do teatro "sério", e do outro, uma indústria sustentável do teatro cômico e do musical. Junte-se a essa realidade bipartida um novo e crescente mercado de mecenato governamental e a exploração comercial e midiática da fama de artistas televisivos, e teremos aí uma radiografia razoável dos meios de produção teatrais no Brasil atual.⁵

Eis, portanto mais uma das contradições que o tempo impôs a esta produção sem mecenato nem nomes globais: uma equipe advinda de épocas e costumes teatrais diferentes. O jovem produtor Giba K, por exemplo, era a pessoa ideal para dirigir o orçamento apertado daquela produção. Criado no novo sistema de peças contemporâneas, mais ou menos experimentais, que vencem concorrências como a do sistema SESC, Giba está acostumado a "esticar" as pequenas ajudas com que as curadorias premiam os melhores projetos até que se tornem suficientes para custear sua própria montagem. Em termos financeiros é um fazedor de "milagres", típico produtor ágil da nova safra de espetáculos cariocas arrojados como "Obituário ideal" e "Música para cortar os pulsos". Para estes produtores, entrar no teatro hoje, montar luz e cenário e estreiar amanhã é um expediente normal que, no entanto, exaspera os profissionais da outra geração, principalmente no caso de "Os

4

Um dos grandes sucessos de público dentre os que foram dirigidos por Celso Nunes nos anos 70 e 80. Permaneceu cerca de dois anos em cartaz com casas lotadas no Rio de Janeiro e em São Paulo.

5 Está-se falando de um modo generalizante e com uma visão centrada no eixo Rio-São Paulo, é claro. Na verdade há um número grande de nuances, exceções e interseções que, no entanto, atenuam mas não invalidam esta hipótese de análise.

Datilógrafos", um texto realista à moda antiga, que exige cenário realista com porta, janela, mesas, cadeiras e outros móveis e utensílios.

O cenógrafo José Dias criou para esta "cenografia de gabinete" duas variações sutis, mas fundamentais para o trabalho dos atores e da direção: as mesas e cadeiras, ao invés de paralelas e frontais, estariam diagonalmente voltadas para fora, de forma a exigir uma meia virada ou ligeiro esforço de torção por parte da personagem que quisesse se comunicar com a outra, na mesa oposta. Este detalhe encheu de vida as ações do texto, por exigir dos atores mais esforço do que em um simples olhar ou giro de cabeça. A outra marca na cenografia de Dias foi a janela no estilo expressionista do "Gabinete do Dr. Caligari": uma janela trapésica enorme que, à medida que se aproximava do teto, se alargava e se debruçava para frente, como se fosse cobrir e esmagar os atores. Era a interpretação espacial da opressão por que passavam os personagens, de cuja dimensão temporal a direção ainda soube tirar grande proveito com outras sugestões cenográficas e cênicas que veremos mais adiante.

Porque a maior preocupação do diretor a esta altura passou a ser sempre a administração dos signos temporais que tornasse legível a passagem tripla de tempo na peça. Esta deveria acontecer principalmente nos curtíssimos intervalos em que ficava apenas um ator em cena, quando ocorriam as trocas de cenário e figurinos. No caso destes últimos, ainda havia o problema da inversibilidade, ou seja, personagens que, cada vez mais velhos, teriam que usar roupas cada vez mais modernas, dificultando mais ainda sua caracterização etária. Enquanto a experiente figurinista, testemunha ocular de todos os períodos, tentava seguir as modas de cada época, a direção lhe solicitava sempre a leitura do envelhecimento da personagem. Resultado: os dois tiveram de buscar um meio-termo desde a jovem cheia de fogo que tinha de vestir uma roupa sisuda de 1930 até a senhora que deveria usar um vestido curto modernoso. Um problema quase sem solução para o figurino feminino, que se resolveu ou se acomodou pela opção da sugestão de temas, em detrimento da demarcação exata de épocas ou idades.

Uma das características na formação dos “jovens” atores que o diretor Celso Nunes fez questão de apontar e trabalhar durante todo o processo foi o que ele chamava de uma tendência de atuar “no passado”, como ele dizia. É como se as personagens, ao entrarem em ação - seja falando ou se movimentando - passassem antes pelo crivo da interpretação dramatúrgica que os atores tiveram da peça. Isto fazia com que os problemas de Darson e Sílvia estivessem sempre no passado, como em um romance, e não no presente da forma dramática. Este filtro do intérprete esvaziava completamente o interesse da cena presente, tirando dela justamente o potencial de desejo e mudança das personagens, na medida em que, para a plateia, restaria apenas a narrativa de fatos consumados em um passado inacessível a ela.

Um exemplo claro deste esforço de puxar pela presentificação da interpretação aconteceu no primeiro ensaio físico do único monólogo da personagem Sílvia, onde ela faz um relato breve de sua infância e vida familiar passadas. Desde o começo das leituras, a atriz Paula Campos tinha uma forte tendência a pronunciar todas as falas com a maneira taciturna, triste, melancólica de uma perdedora. Afinal esta era a imagem que ela tinha tido da personagem desde a primeira leitura. O conjunto de decepções, frustrações, invejas e carências da personagem aparecia, então, não só como algo impossível de se modificar, mas também como um passado com o qual a personagem nada poderia fazer, a não ser aceitar, se lamentar ou se remoer. É desnecessário dizer o quanto esta forma não atualizada de apresentar um passado em cena soava desinteressante para quem assistia à cena. Neste primeiro dia no espaço de ensaio, o diretor pediu para a atriz falar tudo aquilo com uma carga enorme de otimismo, feliz, mesmo que em um primeiro momento aquelas pequenas tragédias ditas com alegria soassem estranhas ou falsas. O que aconteceu então foi revelador não só para Paula, mas para toda a equipe. A súbita onda de alegria e otimismo da personagem transformava aquela listagem de lamúrias em uma memória presente, aberta para possibilidades de ação. Era como se agora, no triplo presente de sua “alma distendida”, coubesse passado, presente e futuro, e a personagem tivesse sim que

lidar com as suas memórias para tentar fazer algo, para andar para frente.⁶ Para quem assistia à cena ficou claro que era exatamente aquilo que nós, como plateia, estávamos desejosos de ver: o desenrolar da narrativa ou, pelo menos, a promessa deste desenrolar. Uma personagem com disposição, otimista, positiva, está sempre alimentando a esperança de satisfazer a fome de ação da percepção sensório-motora do público, ainda que enfrente as piores dificuldades e que na verdade passe a peça toda sem nada conseguir realizar. Mas aquela promessa de agir tem que permanecer de pé, sob o risco de o intérprete, devido à sua própria comiseração pelo personagem, impedir a leitura atualizada da dramaturgia pela plateia. A resposta positiva de Paula Campos à direção para a cena do monólogo acabou gerando não só um dos pontos altos da interpretação da atriz, como também um parâmetro para toda a sua atuação no espetáculo.

Esta é uma barreira difícil para algumas gerações de atores cariocas acostumadas a formas teatrais profundamente calcadas na ação presente, e que têm o minimalismo da TV e do cinema como parâmetro. Jovens intérpretes se tornam cada vez mais capazes de conferir "verdade" às bruscas variações estilísticas da cena contemporânea, onde uma mesma peça pode abarcar o naturalismo mais banal junto à abstração do teatro performativo, mas são menos hábeis ao lidar com certo tipo de dramaturgia canônica, compreendendo peças de 20 ou de 500 anos atrás no âmbito geral de uma "peça de época". É como se para eles (ou melhor, para nós) o drama, tanto na forma de seu apogeu do século XIX, quanto na de sua crise e decomposição durante o século XX,⁷ fosse sempre um romance a ser lido em cena como uma história que se passou "há muito tempo atrás".

6 Paul Ricoeur, ao comentar a tese de Santo Agostinho sobre a *distentio anima*, lembra que expectativa e memória só têm extensão na alma, e só estão na alma (como impressão passiva) *na medida em que o espírito age*: espera, atenta, se lembra (RICOEUR, 2010v1, p. 36-37). Algo que aqui nos serve como uma metáfora para a dialética Stanislavskiana que envolve a memória emotiva e análise ativa no trabalho do ator.

7 Ver Szondi, 2011.

Os vários usos que o monólogo teve no palco do século XX o fizeram aparecer ora como sintoma, ora como paliativo ou mesmo tentativa de solução para a crise da forma dramática, por sua capacidade de abarcar o passado da narrativa de maneira direta. Não por coincidência, a partir daquele ensaio do monólogo de Sílvia, o elenco começou a duelar com a dificuldade de tentar segurar a interpretação no tempo presente e, assim, manter aceso o interesse da plateia naquela trama especialmente despossuída de ação. Quando lembramos a quantidade de vezes em que assistimos a alguma personagem de Fernanda Montenegro contar uma história escabrosa sorrindo, com ou sem lágrimas amargas nos olhos ("Fedra", "Central do Brasil", "Dona doida", "Viver sem tempos mortos"), pensamos no poder de empatia desta pequena sutileza temporal em que a arte de atuar é antes a de atualizar, e podemos pensar que talvez isto fizesse parte da formação destes grandes atores. Talvez a capacidade de dizer um texto triste de maneira interessante fosse uma exigência para toda uma geração de intérpretes obrigada a lidar com um teatro que, mesmo com a dramaturgia contundente e muitas vezes cruel do violento século XX, tinha sempre a bilheteria como parâmetro de sucesso e meio de sobrevivência.

Se para os intérpretes bastaria a difícil, porém simples, tarefa de manter a todo custo a alma dos datilógrafos no presente de uma ação escassa, a incumbência temporal do encenador se mostrava bem mais complexa. Consistia entre outras coisas em, de certa forma, escamotear esta mesma escassez dramática através da administração em cena de três passagens de tempo superpostas, que sugeriam um anacronismo constante: o dia do escritório, as vidas de Darson e Sílvia e o século da datilografia/burocracia. Neste último plano, a trilha sonora de Billy Forghieri seria crucial.

O terceiro sinal era precedido pelo concerto "The Typewriter", para máquina de escrever e orquestra, composto por Leroy Anderson para o filme de Jerry Lewis "Errado pra cachorro", apenas sugerindo o jogo entre música e máquina. A entrada em cena da primeira personagem acontecia em clima sinfônico de filme antigo

hollywoodiano, em uma quase coreografia de dramalhão em cinema mudo, só interrompida pela entrada do outro personagem em cena. A partir daí, afora a sonoplastia do ruído das máquinas de escrever (que também evoluíam da mecânica para a eletricidade), a trilha passava a interferir com um tema musical que se repetia a cada saída de cena de Darson ou Sílvia, variando o estilo de acordo com a sugestão de época. Dessa forma, enquanto a atriz que ficava em cena sozinha substituía o telefone de gancho alto pelo telefone discado dos anos 40, o tema era tocado em forma de valsa; depois o fax surgia ao som do mesmo tema em bossa-nova e o celular em ritmo de pop-rock.

Mas a grande virada do espetáculo de Celso Nunes, que fazia com que todos estes "cronossignos" apenas levemente sugeridos formassem um sentido para a plateia, acontecia mais para perto do final, quando os mesmos deixavam de ter importância, em uma "dança" datilográfica que suspendia completamente a possibilidade de ação dramática. Extrapolando uma rubrica do texto, Nunes retoma cenicamente o que a trilha musical apenas sugeriu antes que a peça começasse, ou seja, a cena clássica em que Jerry Lewis brinca com uma máquina de escrever imaginária. Neste ponto da peça, o expediente de máquinas de escrever imaginárias que até então estava invisível para o público, encoberto pela tampa das escrivaninhas, se escancara, e o jogo da datilografia fingida transborda para todo o cenário. O público pode então constatar que desde o início não havia máquina alguma, o que havia era o comportamento mecânico dos datilógrafos. Mas, a partir do momento em que Darson, demissionário, bêbado e sem saída para sua vida, começa a "dátilo-dançar"⁸ alegre e alucinadamente sobre móveis, sobre Sílvia, com os pés, com o cotovelo, a plateia pode partilhar da sublimação da mecanicidade do que aconteceu em cena até então. Toda uma genealogia de máquinas, teclados, computadores e *softwares* se precipita em música e se projeta na janela que já virou uma enorme tela de computador, provavelmente programada pela CPU gigante em que se transformou o antigo fichário. Este rompimento na cadeia de fatos é daquela

ordem que Deleuze identifica no que ele chama de quarto estágio de desenvolvimento do burlesco no cinema americano:

Não é mais a idade da ferramenta ou da máquina (...) é a nova idade da eletrônica e do objeto teleguiado que substitui por signos óticos e sonoros os signos sensório-motores. (DELEUZE, 2005, p.83)

Está suspensa a ação, não há mais narrativa em cena, mas apenas o tempo, e o que nos chega do palco são imagens que Deleuze chamaria de puramente *óticas e sonoras*.

(...) É o caso de dizer, ao menos desta vez, que Bergson está ultrapassado: o cômico já não é o mecânico aplicado sobre o ser vivo, mas um movimento de mundo levando e aspirando o ser vivo. A utilização por Jerry Lewis de técnicas bem avançadas (em especial o circuito eletrônico (...)) só tem interesse porque corresponde à forma e conteúdo dessa nova imagem burlesca. Puras situações óticas e sonoras, que não se prolongam mais em ação, mas remetem a uma onda (...) movimento de mundo no qual a personagem é colocada como se fosse em órbita. (DELEUZE, 2005, p.84)

É neste estado de sonho que o espetáculo transcende o pesadelo e a tragédia dos tempos modernos. Para fora do moto-contínuo de um cotidiano-máquina, se precipita a imagem do ser humano diante da eternidade, ou pelo menos do tempo do universo. A plateia se depara com um movimento de mundo que vai muito além do que a sua capacidade sensório-motora poderia registrar, pois ele não depende de um encadeamento causal de fatos para ser reconhecido. As impressões possíveis são de ordem mais profunda, de signos que são puramente óticos e sonoros, livres de causalidade e, por isso mesmo, capazes de uma representação direta, imediata do próprio tempo.

Terminado o sonho, Darson consegue voltar ao mecanismo repetitivo que ele romperá, recupera o emprego, vai poder seguir com sua vida, mas a ação da peça não poderá mais voltar a ser a mesma, uma vez que estará impregnada de muitas outras questões, até então veladas.

Ao final do dia e da peça, já velhos, os personagens se perguntam: qual é mesmo o nome deste novo chefe? A cena é novamente invadida por trilha e projeções tecnológicas, de tudo aquilo que nos tem acompanhado em nosso dia-a-dia dos últimos anos: ruídos e imagens digitais, animações 3-D, simulações de realidade que irão encerrar o espetáculo. Será este então o nosso novo chefe?

Se a palavra "datilógrafos" está sumindo dos dicionários, por onde andarão aqueles seres tão maltratados e submissos à mecanicidade de um mundo-máquina? Se a profissão acabou e o conceito de escritório se modificou, na era da libertação tecnológica somos nós todos datilógrafos, pois teclamos em nosso trabalho, em nosso lazer, nosso namoro, desde crianças e mesmo sem nenhum chefe. E quem precisa de chefe para cumprir a rotina obrigatória da comunicação on-line? A liberação ou a mudança que nunca aconteceu com os personagens deste espetáculo poderia muito bem ser equiparada ao tempo que se perde e que nunca se recupera, na nossa vida que é vivida em órbita, na mecanicidade de um novo movimento de mundo, também alienado e enclausurante, mas desta vez virtual.

Surpreendente para a equipe e para o público foi a quantidade e a profundidade destes questionamentos sobre o tempo, em um espetáculo carioca de 2012 sobre um texto americano de 1960 - que para muitos poderia parecer datado e sem nenhuma relação com o nosso presente. No entanto, a reflexão que surge desta encenação de Celso Nunes deixa à mostra a fragilidade de uma faceta da cultura contemporânea, para a qual ganhar tempo é na verdade torná-lo mecânico, fora do alcance de nosso pensamento e de nossa alma.

Bibliografia:

BLANCHOT, Maurice. *O Livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

NUNES, Celso. *Um diretor teatral em ação*. Tese de Doutorado. São Paulo: ECA-USP, 1989.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Vols.1 e 2. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ROCHA, Eliana. *Celso Nunes - sem amarras*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

WERNECK, Maria Helena. *Domínios do tempo – poéticas da cena e do texto*. Rio de Janeiro: disciplina ministrada no PPGAC - UNIRIO, 2011.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.