

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

Douglas Henrique de Oliveira

IMAGENS NUAS:

A máscara, O senhor Galíndez e Teias de aranha, de Eduardo Pavlovsky
(1971-1977)

Ouro Preto
2022

Douglas Henrique de Oliveira

IMAGENS NUAS:

A máscara, O senhor Galíndez e Teias de aranha, de Eduardo Pavlovsky
(1971-1977)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Linha de pesquisa: Estética, Crítica e História das Artes Cênicas

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Neide das Graças de Souza Bortolini

Coorientador: Prof. Dr. Jorge Adrián Dubatti

Ouro Preto

2022

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

O48i Oliveira, Douglas Henrique de.
Imagens nuas [manuscrito]: a máscara, o senhor Galíndez e Teias de aranha, de Eduardo Pavlovsky (1971-1977). / Douglas Henrique de Oliveira. - 2022.
241 f.: il..

Orientadora: Profa. Dra. Neide das Graças de Souza Bortolini.

Coorientador: Prof. Dr. Jorge Adrián Dubatti.

Dissertação (Mestrado Acadêmico). Universidade Federal de Ouro Preto. Departamento de Artes Cênicas. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Artes Cênicas.

1. Dramaturgia. 2. Ditadura Argentina. 3. Eduardo Pavlovsky. I. Bortolini, Neide das Graças de Souza. II. Dubatti, Jorge Adrián. III. Universidade Federal de Ouro Preto. IV. Título.

CDU 792.01

Bibliotecário(a) Responsável: Luciana De Oliveira - SIAPE: 1.937.800



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
REITORIA
INSTITUTO DE FILOSOFIA ARTES E CULTURA
PROGRAMA DE POS-GRADUACAO EM ARTES CENICAS



FOLHA DE APROVAÇÃO

Douglas Henrique de Oliveira

Imagens Nuas: A máscara, O Senhor Galíndez e Teias de aranha, de Eduardo Pavlovsky (1971-1977)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas

Aprovada em 24 de fevereiro de 2022

Membros da banca

Profa. Dra. Neide das Graças de Souza Bortolini - Orientadora (Universidade Federal de Ouro Preto)

Profa. Dra. Laury Aparecida Lourenço da Silva - (Universidade Federal de Minas Gerais)

Prof. Dr. Éder Rodrigues da Silva - (Universidade Federal de Ouro Preto)

A Profa. Dra. Neide das Graças de Souza Bortolini, orientadora do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito no Repositório Institucional da UFOP em 24 de fevereiro de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Neide das Graças de Souza Bortolini, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 08/03/2022, às 22:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0289459** e o código CRC **892B97C0**.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a meus pais, Tereza Camargos e Walter Oliveira, e a meus irmãos, Deyvid Oliveira e Walter Júnior, que são o suporte de minha caminhada e, especialmente, por entenderem minhas ausências.

A meu companheiro Maximiliano Hormigo agradeço pelo equilíbrio, companhia, cumplicidade, pela cooperação em me ajudar a entender um pouco mais de sua cultura e de seu país.

À família que me acolheu na Argentina, em nome de Laura Esquivel e Natalia Hormigo, que proporcionaram que, mesmo em outro país, eu pudesse estar em casa e me sentir acolhido.

À professora Neide das Graças, pelo carinho e dedicação com meu trabalho, por me acolher tão calorosamente, ainda que através de tecnologias. Em cada reunião, tanto meu trabalho, quanto minha subjetividade cresceram e ganharam mais potência. Agradeço também pelas horas de leituras atenciosas e por se aventurar comigo nos caminhos que a pesquisa tomou.

Ao professor Dr. Jorge Dubatti por aceitar prontamente a coorientação deste trabalho, pelas leituras reflexivas e pelos estudos anteriores que tanto nortearam o trabalho.

Agradeço à Edna Clara por ser a primeira leitora, com seu olhar atento e carinhoso com meu trabalho e pelos 10 anos amizade.

Agradeço a meus amigos por sempre me acompanharem: Ana Luiza Fonseca, Bruna Nogueira, Aléxia Prado, Lucas Vilela e Gabriela Ribeiro.

A todos os professores que fizeram parte da minha educação, que contribuíram para meu pensamento crítico ao me proporcionarem ver a cultura e a pesquisa como tarefas fundamentais para o crescimento da sociedade: Elen de Medeiros, Sara Rojo, Romulo Monte Alto, Clairry Loisel, Sonia Muñoz, Angela Pereira e Georges José.

Agradeço a todas as instituições que proporcionaram conhecimento à minha caminhada: Escola Estadual Antônio Belarmino Gomes, Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Universidade Federal de Minas Gerais, Universidad de Playa Ancha e Universidad de Buenos Aires.

A meus alunos de espanhol, sempre interessados em minha pesquisa e nos temas que vão além da língua.

Agradeço à Universidade Federal de Ouro Preto, por ser a casa que me acolheu academicamente, à PROPP, em especial ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, seus gestores e servidores, aos professores que tive a oportunidade de conhecer, e aos colegas, que ainda que numa situação atípica, foram companheiros nesta jornada: Marina de Nóbile, Daniela Castro e Samuel Almeida.

Finalmente, agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais – FAPEMIG – por financiar meus estudos de mestrado através de seu programa de bolsas para a Pós-Graduação.

“Gracias a la vida que me ha dado tanto”

Violeta Parra

RESUMO

Este trabalho parte de três textos dramaturgicos do autor argentino Eduardo Pavlovsky – *A máscara* (1971), *O senhor Galíndez* (1973) e *Teias de aranha* (1977) – ao fazer uma análise das imagens teatrais de resistência política no contexto ditatorial argentino. Tais obras desnudam as imagens de ditadores tanto na macropolítica quanto na micropolítica, ou seja, nas relações sociais que a Argentina e a maioria dos países latino-americanos enfrentavam na segunda metade do século XX. Eduardo Pavlovsky se mostra um autor de bastante relevância no contexto argentino e latino-americano por seus textos teatrais, bem como seus trabalhos como ator, diretor, ensaísta e médico psicanalista, sendo que nessa última área desenvolveu uma metodologia de prática clínica e cênica intitulada *Multiplicación Dramática*. Desse modo, o dramaturgo endossou o movimento de resistência chamado *Teatro Abierto*, que buscava, através do teatro, resistir às violências e abusos do governo militar. Integra esta pesquisa as traduções das três obras estudadas, até então inéditas em português. Portanto, a análise e o processo de tradução das obras fazem parte do corpo deste estudo, ao serem demonstradas as possíveis relações com a atualidade que os trabalhos de Eduardo Pavlovsky têm.

Palavras-chave: Dramaturgia, Ditadura Argentina, Eduardo Pavlovsky

RESUMEN

Para hacer un análisis de las imágenes de un contexto dictatorial en la dramaturgia, este trabajo parte de tres textos dramáticos del autor argentino Eduardo Pavlovsky – *La muñeca* (1971), *El señor Galíndez* (1973) y *Telarañas* (1977). Tales obras desnudan las imágenes de los dictadores, tanto en la macropolítica, bien como en la micropolítica de las relaciones entre sujetos en contexto dictatorial, que Argentina y la mayoría de los países latinoamericanos enfrentaban en la segunda mitad del siglo XX. Eduardo Pavlovsky tiene bastante relevancia en el contexto argentino y latinoamericano por sus textos teatrales, bien como sus trabajos como actor, director, ensayista y médico psicoanalista, desarrollando en esta última área una metodología de práctica clínica y escénica intitulada Multiplicación Dramática. Con sus trabajos, Pavlovsky formó parte del movimiento de resistencia llamado Teatro Abierto, que buscaba a través del teatro, resistir a las violencias y abusos de la Junta Militar. Para componer este trabajo, hubo la necesidad de producir la traducción para el portugués de las tres obras estudiadas, visto que carecía de publicaciones. Así, el análisis y el proceso de traducción de las obras también componen el cuerpo de este estudio.

Palabras clave: Dramaturgia, Dictadura Argentina, Eduardo Pavlovsky

ABSTRACT

In order to analyze images from a dictatorial context in dramaturgy, this work stems from three of Argentinian author Eduardo Pavlovsky's dramaturgical texts - *A máscara* (1971), *O senhor Galíndez* (1973) and *Teias de aranha* (1977). Such works lay bare dictators' images, both in macropolitics and in the micropolitics of relationships among subjects in a dictatorial context, which Argentina and most of Latin American countries faced in the second half of the 20th century. Eduardo Pavlovsky is an author of great relevance in Argentinian and Latin American contexts for his theatrical texts, as well as his works as an actor, director, essayist and psychoanalyst, having developed as the latter a methodology of clinical and scenic practice entitled *Multiplicación Dramática*. Through his works, Pavlovsky endorsed *Teatro Abierto*, a resistance movement which sought resisting the military junta's violence and abuse through theater. Translating the studied works to Portuguese was necessary for the composition of this work since there was a lack of publications. Thus, the analysis and the translation process are also part of this study.

Keywords: Dramaturgy, Argentinian Dictatorship, Eduardo Pavlovsky

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
Dos contatos iniciais à relevância da pesquisa	9
Dos estudos pavlovskianos	13
Da estrutura da dissertação	14
I – A OBRA DE EDUARDO PAVLOVSKY NA MODERNIZAÇÃO TEATRAL ARGENTINA ATÉ A RESISTÊNCIA DO <i>TEATRO ABIERTO</i>	16
I.I. A modernização do teatro independente da década de 1960	16
I.III. A década de 1970: a produção de Pavlovsky nos anos de chumbo	29
I.IV. <i>Teatro Abierto</i> – O teatro como resistência	35
II – ENTRE MÁSCARAS	39
II.I - Introdução	39
II.II - Das personagens perversas	43
II.III – Nudez e fascismo nas microestruturas sociais	55
III – DOS SENHORES	60
III.I - Introdução	60
III.II – Das vozes torturadoras	63
III.III – Da trajetória da encenação	71
III.IV – Dos aspectos do realismo crítico e a nudez do fascismo	77
IV – ENTRE AS TEIAS	80
IV. I – Das aranhas	80
IV.II – Das teias	88
IV. III – Nudez e fascismo em <i>Teias de Aranha</i> (1977)	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS	96
APÊNDICE	104
Algumas reflexões sobre a tradução teatral	104
A MÁSCARA	106
O SENHOR GALÍNDEZ	147
TEIAS DE ARANHA	191
REFERENCIAS	237

INTRODUÇÃO

Dos contatos iniciais à relevância da pesquisa

O primeiro projeto de escrita desta dissertação, apresentado na seleção do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto, foi feito no final de 2019, no entanto, o mote inicial é anterior a essa data. Tive o primeiro contato com a escrita de Eduardo Pavlovsky (1933-2015) na disciplina intitulada Teatro Hispano-Americano e Direitos Humanos, ministrada pelo professor Clairly Loisel da *University of Montana*, em convênio com a Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais no ano de 2018. Naquele momento, a potência da escrita de Eduardo Pavlovsky, em *O senhor Galíndez*, contrapôs-se ao crescente discurso da extrema direita em um país tomado por violência, homofobia, racismo e machismo que culminaram nas eleições que levaram o atual (des)governo à presidência da República do Brasil, dando continuidade aos ciclos autoritários brasileiros.

Em 2019, não se sabia, com profundidade, as proporções que os discursos fascistas poderiam ter na sociedade brasileira. Durante a escrita do projeto não poderíamos imaginar que o curso de Pós-Graduação e a escrita da dissertação se dariam em um cenário pandêmico, no qual várias famílias perdem seus entes queridos ao redor do mundo e a insegurança quanto ao futuro paira em nossas vidas. No Brasil, os discursos fascistas que elegeram o presidente em 2018, enveredaram-se, ainda, por facetas negacionistas, dificultando e desacreditando a ciência no país, o que atrasou a distribuição de vacinas e culminou na reafirmação de uma política genocida. Assim, este trabalho, ao tratar de obras teatrais e contextos do início da segunda metade do século passado na Argentina, não se torna anacrônico, visto que busca entender uma questão atual e brasileira – quiçá latino-americana: as políticas fascistas e suas consequências desastrosas em toda a sociedade.

Relacionar dois países com contextos diferentes também não deveria ser um problema para esta pesquisa, visto que os países da América Latina traçam histórias paralelas desde as explorações coloniais até a atualidade, inclusive no que diz respeito às instabilidades políticas, sociais e econômicas de suas jovens e frágeis democracias. A luta pela liberdade que vem se desenvolvendo, a cada dia se faz mais necessária frente à ascensão de governos autoritários e neofascistas que impõem dispositivos ditatoriais em pleno século XXI. Na última década, foram muitas as reviravoltas políticas e manifestações sociais mediante o aumento significativo de ideias opressoras e violentas. Isso se deu especialmente a partir de 2016, quando ocorreu o golpe que depôs a primeira presidente mulher eleita no Brasil – Dilma Rousseff –, instaurando um estado de exceção no país e consolidando um tipo de neofascismo.

A Argentina não foge à regra do grupo de países latino-americanos que sofreram com as repressões de governos ditatoriais do século XX. O país, inclusive, conta com muitos golpes de Estados que ameaçaram os direitos humanos em diferentes momentos históricos (1930, 1943, 1955, 1962, 1966 e 1976). Entre idas e vindas da democracia, foram vinte e cinco anos de governos militares, nos quais quatorze ditadores ocuparam o lugar presidencial¹. As liberdades artísticas e de expressão são, de maneira generalizada, alvos de reiterados ataques de regimes políticos autoritários e, como consequência, o teatro ganha novos símbolos e se converte em resistência.

Segundo o dramaturgo e diretor chileno Ramón Griffero (1985), frente a tais momentos políticos de forte ameaça aos direitos humanos e à liberdade artística, “é necessário mudar os códigos e as imagens da forma teatral para não falar como eles falam, para não ver como eles veem, para não mostrar como eles mostram”² (GRIFFERO, 1985, p. 21)³. Partindo das palavras de Griffero (1985), podemos aproximar sua leitura ao autor cujas obras são os objetos de estudo deste projeto de pesquisa. Quais são as técnicas estéticas usadas na obra de Eduardo Pavlovsky para falar acerca da violência de seu contexto político? Como o contexto ditatorial interfere na criação das cenas e das personagens? Suas obras são atos de resistência?

Um dos movimentos das artes cênicas que se constituiu como resistência à última ditadura argentina foi o *Teatro Abierto*, uma junção entre dramaturgos, dramaturgas, diretores, atores e atrizes que visavam levar ao palco obras contestadoras e subversivas com o intuito de promover o debate entre os cidadãos. O movimento aconteceu em 1981, 1982, 1983 e 1985 (ano que ficou conhecido como “*teatrazo*”), sendo que os dois últimos anos tinham respectivamente como lema: “ganhar a rua” e “em defesa da democracia, pela liberação nacional e unidade latino-americana”. Alguns de seus representantes foram: Griselda Gambaro, Osvaldo Dragún, Roberto Cossa e Eduardo Pavlovsky (PELLETIERI, 1990, p. 211).

Segundo Ordaz (1982), Pavlovsky remonta a valentia de Samuel Beckett (1906-1989) em sua dramaturgia quando coloca o homem enfrentado na impiedosa nudez e invalidez da

¹ São eles: José Felix Uriburu (1930-1932), Arturo Rawson (1943, ficando 4 dias no poder), Pedro Pablo Ramírez (1943-1944), Edelmiro Julián Farrell (1944-1946), Eduardo Lonardi (1955, ficando menos de três meses no poder), Pedro Eugenio Aramburu (1955-1958), José María Guido (1962-1963, sendo o único ditador civil desta lista), Juan Carlos Onganía (1966-1970), Roberto Marcelo Levingston (1970-1971), Alejandro Agustín Lanusse (1971-1973), Jorge Rafael Videla (1976-1981), Roberto Eduardo Viola (1981, ficando menos de oito meses no poder), Leopoldo Fortunato Galtieri (1981-1982) e, por fim, Reinaldo Benito Bignone (1982-1983) (ROMERO, 2006).

² Todas as traduções de língua espanhola para língua portuguesa contidas no texto foram realizadas pelo autor da dissertação.

³ Tradução livre de: “Hay que cambiar los códigos y las imágenes de la forma teatral para no hablar como ellos hablan, para no ver como ellos ven, para no mostrar como ellos muestran”. Fragmento de “Manifiesto como en los viejos tempos para um teatro autónomo”. Disponível em: <https://www.griffero.cl/ensayo.html>. Acesso em: 18/01/2021.

condição humana. Condição humana cuja elevação vai ganhando espaço e fortalecendo, enquanto era machucada e escavada com a violência posta a serviço. (ORDAZ, 1982, p. 1). Conhecido também pela alcunha de Tato, seus textos dramáticos são especiais objetos de estudo, já que, além de dramaturgo, ele também era ator em suas peças e um dos nomes mais relevantes do psicodrama na Argentina. Escreveu vários ensaios e livros teóricos unindo sua formação acadêmica em psiquiatria a seu ofício de autor e de ator de teatro. Corroborando a apresentação de Ordaz (1982), Tato é um bom conhecedor e estudioso do teatro de vanguarda, por ele considerado um importante veículo, o mais adequado para se expressar “o tema do homem atual, com suas dúvidas e suas incertezas, nas suas grandes solidões” (ORDAZ, 1982, p. 8)⁴.

Ainda são poucos os estudos sobre Pavlovsky no Brasil e poucas as traduções de suas obras, o que reforça ainda mais a relevância desta pesquisa no contexto brasileiro. Ainda segundo Ordaz (1982, p. 8), no teatro de Pavlovsky se observa uma primeira etapa contundente, na qual o autor persegue a síntese através da imagem e não da palavra. O simbólico e o real se fundem dando uma nova dimensão, e o resultado seria um novo tipo de expressão no teatro argentino. Isso se configura na nudez das imagens de violência e nas contradições políticas apresentadas em suas dramaturgias na medida que, em contraposição ao realismo, ele joga com estéticas de vanguarda para desvelar a sociedade argentina, desde suas instituições violentas até o microfascismo presente nas relações interpessoais ou familiares.

Nesta pesquisa são apresentadas as traduções e as análises de três obras do autor compreendidas na década de 1970 (1971-1977): *La mueca/A máscara* (1971), *El señor Galíndez/O senhor Galíndez* (1973) e *Telarañas/Teias de aranha* (1977). Esse recorte temporal faz parte de um período de grande instabilidade política na história argentina, marcado pelo militarismo e pela violência. Seria a metade de uma sucessão de quatro golpes de Estado acontecidos entre os anos 1955 e 1976, época em que a América Latina estava em polvorosa com a expansão da política de poder estadunidense. Nesse tempo, o autor exercia seu trabalho clínico – considerando sua formação em psiquiatria e psicanálise –, tendo acompanhado o movimento da antipsiquiatria⁵ e praticado com seus grupos técnicas de psicodrama⁶. Além

⁴ Tradução livre de: “el tema del hombre actual, con sus dudas y sus incertidumbres, en sus grandes soledades”.

⁵ A antipsiquiatria é um movimento que reflete sobre as teorias e práticas fundamentais da psiquiatria tradicional, como a utilização de conceitos e instrumentos médicos inapropriados, o tratamento clínico dos pacientes contra sua vontade, a estigmatização dos pacientes e um sistema humilhante e opressor (CEA-MADRID e CASTILLO-PARADA, 2016, p. 171).

⁶ O psicodrama é uma psicoterapia grupal, desenvolvida por Jacob Levi Moreno, que se vale da representação dramatizada dos vínculos e reações emocionais visando a catarse, a espontaneidade do indivíduo e o fortalecimento do dispositivo grupal (PAVLOVSKY e KESSELMAN, 1989, p. 48).

disso, também era militante no PST (*Partido Socialista de los Trabajadores*)⁷ e do trotskismo⁸. É um dos objetivos deste trabalho associar a prática do psicodrama, que perpassa sua dramaturgia, aos processos de criação teatral desse autor no contexto histórico, político e social da Argentina.

Trazer para o debate acadêmico a leitura das três obras do autor – *La mueca* (1971), *El señor Galíndez* (1973) e *Telarañas* (1977) – é contemplar textos de cenários marcados pelo retrocesso democrático e humano que tem ocorrido na América Latina, inclusive no Brasil. Buscamos perceber, por meio das imagens dramaturgicas, a relação fraturada entre passado, presente e futuro: “consequência das ditaduras recentes, de séculos de reiterados traumas”, segundo o crítico e ensaísta uruguaio Hugo Achugar (2006, p. 298).

Para o renomado escritor argentino Júlio Cortázar (2015), é preciso se abrir às narrativas que se deslocam entre espaços e tempos distintos:

Cada vez que um leitor abre um dos livros escritos dentro ou fora desses países onde o pensamento crítico e até mera imaginação são vistos como um crime, deveria lê-lo como se recebesse a mensagem de uma dessas garrafas que lendariamente se jogavam ao mar para que levassem o mais longe possível uma mensagem ou uma esperança. Se a literatura contém a realidade, há realidades que fazem todo o possível para expulsar a literatura; e é então que ela, o melhor dela, a que não é cúmplice ou escriba ou beneficiária desse estado de coisas, recolhe o desafio e denuncia essa realidade ao descrevê-la, e sua mensagem termina, sempre, por chegar ao destino; as garrafas são recolhidas e abertas por leitores que não somente compreenderão, mas que muitas vezes tomarão posição, farão dessa literatura algo mais que um prazer estético ou uma hora de descanso (CORTÁZAR, 2015, p. 308).

Entender a dramaturgia, assim como a literatura, ao revisitar textos escritos sob regimes autoritários e violentos, propicia, segundo Cortázar (2015), que se trace uma esperança na América Latina contemporânea, construída com a força de exemplos de resistência anteriores. Daí a urgência de se lançar novas luzes em obras como as escritas por Pavlovsky. Em resumo, *El señor Galíndez* (1973) mostra os bastidores da tortura, sua instituição e normalização, bem como as circunstâncias dessas práticas em regimes totalitários, a

⁷ O *Partido Socialista de los Trabajadores* (PST) foi um partido político argentino fundado em 1972 por Nahuel Moreno, pseudônimo político de Hugo Miguel Bressano, com orientação trotskista. O partido pertencia à frente de esquerda não armada. Sofreu várias repressões por parte da Triple A (*Alianza Anticomunista Argentina* – união do sindicalismo, a polícia federal e as Forças Armadas Argentinas, todos relacionados a um setor do Peronismo), inclusive o fuzilamento de 16 militantes, o desaparecimento de 80 de seus membros e a prisão de 30. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-80529-2007-02-17.html>. Acesso em: 18/03/2021.

⁸ O trotskismo é uma corrente do marxismo, desenvolvida em grande parte por León Trotsky no século XX. Um de seus principais pilares é a revolução permanente, na qual a burguesia contemporânea dos países subdesenvolvidos é incapaz de concretizar a revolução democrática devido a alguns fatores como sua fraqueza histórica e sua dependência do capital imperialista. De tal modo, é o proletariado que deve levar a nação para a revolução, começando pelas tarefas democráticas e continuando pelas socialistas. Além disso, a revolução não pode limitar-se a uma nação concreta, mas promover a internacionalização. Disponível em: http://www.izquierdadiario.es/Los-escritos-de-Trotsky-sobre-arte-y-revolucion?id_rubrique=2653. Acesso em: 18/03/2021.

mentalidade dos torturadores e seus mecanismos. *La mueca* (1971), por sua vez, desnuda as violências e contradições subjetivas dos indivíduos de classe média atrás de suas máscaras sociais; e *Telarañas* (1977) apresenta, no âmbito familiar, a repetição do ciclo de poder e das violências comuns que ocorrem em todas as esferas sociais em regimes ditatoriais.

Dos estudos pavlovskianos

Existem vários estudos publicados ao redor do mundo a respeito das obras de Eduardo Pavlovsky, tanto na historiografia teatral latino-americana, quanto no âmbito europeu ou norte-americano. Em 1981 aparece a primeira compilação de textos acadêmicos sobre o autor nos Estados Unidos, escritos por George Schanzer, Charles Driskell, David William Foster e William Oliver. Nos anos 1980 e 1990 aparecem numerosos trabalhos sobre Pavlovsky, escritos por Severino João Albuquerque (Wayne State University, Estados Unidos), George Woodyard (University of Kansas, Estados Unidos), Osvaldo Pelletieri (Universidad de Buenos Aires, Argentina), Stefania Aliotta (Università La Sapienza, Itália), Alfonso de Toro (Universität Leipzig, Alemanha), Diana Taylor (University of New York, Estados Unidos). Até o momento, não existem muitas publicações acerca do autor em língua portuguesa, especialmente desenvolvidas nas universidades brasileiras. Ao fazer buscas pelos repositórios das universidades e indexadores da produção científica nacional, é possível afirmar que o autor já foi estudado por Nicholas Rauschenberg (pesquisador brasileiro vinculado à Universidad de Buenos Aires - Argentina), que publicou artigos sobre o autor e sua obra teatral. Não consta dentre as pesquisas realizadas, até o momento, nenhum trabalho de pós-graduação em universidades brasileiras que tratem exclusivamente da obra dramática de Eduardo Pavlovsky.

Quanto às traduções, existem registros de montagens das obras de Eduardo Pavlovsky no Brasil, porém, os textos não foram publicados. Há um livro intitulado *O teatro de Eduardo Pavlovsky* (2008), organizado por Betch Cleimann, com uma compilação de textos do autor traduzidos para o português por Carla Branco (“Análise em Paris”, “Passo de dois”, “A morte de Marguerite Duras”, “Potestade”, “Vermelhos balões vermelhos” e “Variações Meyerhold”), entretanto, a obra publicada em 2008 não inclui as dramaturgias estudadas nesta dissertação. No mais, existem outras publicações que contemplam outras vertentes do autor, principalmente na área clínica, seja de psicanálise ou de psicoterapias grupais, que não concernem diretamente ao âmbito teatral.

O estudo mais completo no campo do teatro sobre a obra de Eduardo Pavlovsky é a tese de doutorado do pesquisador argentino Jorge Dubatti (2004), que se detém, por

aproximadamente quatrocentas páginas, às obras do autor compreendidas entre 1961 e 2004 (ano de publicação da tese), levando em consideração a estética da produção e da recepção, além de processos de escrita e encenação. Além disso, Dubatti (2004) apresenta a historiografia do autor, composta por entrevistas com o dramaturgo e com atores e diretores que encenaram seus espetáculos. Esta dissertação, por sua vez, busca aprofundar o estudo das obras já citadas (que datam entre 1971 e 1977), apresentando análises (das dramaturgias, seus personagens e cenários) pautadas principalmente no diálogo entre as imagens presentes, tanto nas obras, quanto na sociedade, que remetem às ditaduras – seja a dos anos 1970 na Argentina ou a outras da atualidade.

Da estrutura da dissertação

O primeiro capítulo, intitulado “A obra de Eduardo Pavlovsky na modernização teatral argentina até a resistência do *Teatro Abierto*”, faz uma visita à historiografia teatral argentina descrevendo os principais movimentos para a modernização das artes cênicas na segunda metade do século XX. Evocam-se nomes, instituições e obras fundamentais para entender esse período. No âmbito político, há uma descrição da instabilidade da Argentina em suas transições entre governos democráticos, golpes de Estado e instaurações de governos autoritários de cunho militar. Também há o percurso das obras escritas por Pavlovsky durante a modernização do teatro e é feita uma análise estética daquele período na obra pavlovskiana. Tudo isso é relacionado ao fortalecimento do teatro independente, principalmente da chamada Geração dos 60, movimento do qual Pavlovsky fez parte, até chegar no movimento de resistência *Teatro Abierto*, em 1981.

O segundo capítulo, intitulado “Entre máscaras”, aprofunda-se no primeiro texto dramaturgício tomado como objeto de estudo – *A máscara* (1971). Há uma breve descrição do processo de escrita do texto, bem como de seus ensaios e encenações. Também há um registro da repercussão do texto e do espetáculo entre o público e os críticos, traçando um percurso dos festivais e lugares onde a obra foi apresentada em sua montagem original. Nesse capítulo também é feita uma análise das personagens baseada em conceitos da psicanálise, como as noções de perversão. A análise visa fazer uma leitura das imagens em torno de como a obra mostra o microfascismo nas relações interpessoais, abrindo espaço para o crescimento do autoritarismo em outras esferas do poder político.

O terceiro capítulo, intitulado “Dos senhores”, discute a peça *O senhor Galíndez* (1973), mostrando o percurso da obra na Argentina, remarcando o atentado sofrido pelo autor e o elenco dessa montagem em 1974, no Teatro Payró. Há também no capítulo o registro da

relevância que o texto obteve no Brasil ainda na década de 1970. Nessa obra, discute-se a presença da institucionalização da opressão em governos ditatoriais, bem como a formação subjetiva dos torturadores, mostrando que eles são pessoas aceitas como “normais” pela sociedade, que têm suas famílias, problemas, desejos e aspirações na vida. A reflexão se vale, ainda, de um texto de Marilena Chauí, que trata da extensão do poder tirânico à sociedade e da perpetuação das tiranias em regimes ditatoriais.

O quarto capítulo, intitulado “Entre as teias”, traz a leitura da peça *Teias de Aranha* (1977), o estopim da perseguição política sofrida por Eduardo Pavlovsky. A princípio, a peça foi proibida pelos censores da cidade de Buenos Aires. Imediatamente após a estreia, houve uma tentativa de sequestro por parte das forças militares, que o forçou ao exílio. A peça trata das relações familiares entre três personagens – Pai, Mãe e Moleque – que a cada cena desempenham funções específicas, mostrando como a violência é engendrada na família, o que perpetua a violência na sociedade. A obra é uma espécie de síntese de todas as experimentações anteriores de Pavlovsky na dramaturgia, desde as pós-vanguardas da geração dos anos 1960 até o realismo crítico presente em *A máscara* (1971) e *O senhor Galíndez* (1973).

Nas considerações finais, a partir desses textos dramaturgicos, escritos, publicados e encenados na década de 1970, destaca-se a relevância dessas obras para o contexto da época na América Latina do século XXI.

No apêndice estão as traduções integrais das obras trabalhadas na dissertação em ordem cronológica de escrita que corresponde aos capítulos da dissertação, a saber: *A máscara* (1971), *O senhor Galíndez* (1973) e *Teias de Aranha* (1977). É preciso salientar que o processo de tradução foi fundamental para o estudo dos contextos, a análise das peças e o entendimento sociopolítico, configurando a própria pesquisa teatral.

I – A OBRA DE EDUARDO PAVLOVSKY NA MODERNIZAÇÃO TEATRAL ARGENTINA ATÉ A RESISTÊNCIA DO *TEATRO ABIERTO*

I.I. A modernização do teatro independente da década de 1960

A República Argentina entrou em sua era militar na década de 1930, no momento da Grande Depressão e, por muito tempo, revelou-se instável e incapaz de recuperar de maneira durável a continuidade e a estabilidade das instituições, como ocorrido em outras nações latino-americanas. Entre 1930 e 1976, nenhum presidente eleito terminou seu mandato de maneira constitucional, segundo Alain Rouquié (1983, p. 66). Assim, os militares tomavam conta do governo de maneira direta, não consolidavam sua participação no poder e, periodicamente, devolviam-no para os civis. Em outras palavras, as saídas falsas e o eterno retorno do poder militar são as principais características da relação entre as Forças Armadas com a vida pública, tanto no contexto latino como na Argentina especificamente.

A década de 1960 e o princípio dos anos 1970 foram períodos de modernização para a cultura Argentina. Segundo Pelletieri (1990), isso se deve, dentre outras coisas, ao plano político de dois presidentes democráticos: Arturo Frondizi (1958-1962)⁹ e Arturo Illia (1963-1966)¹⁰ que, apesar de divergências econômicas e sociais, fomentaram a ascensão da classe média e da sociedade de consumo. Assim, havia um projeto pela vida cultural mais ativa, principalmente para as elites de Buenos Aires, em termos de produção e de recepção.

O teatro produzido na cidade portenha como expoente da cultura, também passou a se modernizar aceleradamente com a criação do Instituto Torcuato Di Tella, em 1963, quando começaram a aparecer as principais obras da “pós-vanguarda dos sessenta” nas artes cênicas e plásticas. Houve ainda a afirmação dos atores formados pelo Conservatório Nacional, como Alferdo Alcón (1930-2014), Inda Ledesma (1926-2010) e Violeta Antier (1927-1970), assim como o surgimento de novos diretores teatrais que viriam a protagonizar as décadas posteriores, como Carlos Gandolfo (1931-2005), o português Augusto Fernandes (1937-2018) e Agustín Alezzo (1935-2020). Foram criadas instituições mediadoras encarregadas de difundir e legitimar produtos teatrais dentro do campo intelectual, como a revista *Primera Plana*. O seu

⁹ Arturo Frondizi (1908-1995) assume a presidência democraticamente depois do governo autoritário e violento de Pedro Eugenio Aramburu. Frondizi não conseguiu terminar o seu mandato presencial, já que no dia 29 de março de 1962 sofreu um golpe de Estado, dia em que foi preso pelos militares golpistas e passou 18 meses sem julgamento, o que o impediu de participar das eleições de 1963. Foi sucedido pelo governo não-constitucional de José María Guido.

¹⁰ Arturo Illia (1900-1983) assumiu a presidência em 1963 por eleições controladas pelas Forças Armadas. Também foi impedido de terminar o seu mandato, sofrendo um golpe militar em 1966. A partir daí, iniciou-se a ditadura conhecida como *Revolución Argentina* até 1973.

primeiro número data do dia 13 de novembro de 1962, tendo sido publicada semanalmente até 4 de agosto de 1969, quando a ditadura militar de Juan Carlos Onganía a fechou. Essa revista era vitrine (principalmente para as obras teatrais que se davam no Instituto Torcuato Di Tella) de extrema importância para o jornalismo cultural argentino, abrindo caminhos para outras revistas de críticas teatrais, tais como *Confirmado* (1965) e *Panorama* (1966), que tinham como principal característica o discurso político, conforme Pelletieri (1990, p. 32).

Para falar de uma modernização do teatro independente na década de 1960 é pertinente a revisão de alguns conceitos teatrais e da apresentação de contextos anteriores. Consta nas historiografias de teatro argentino a classificação de sua produção cênica em três categorias: teatro oficial, teatro comercial e teatro independente (PELLETIERI, 1990, p. 33). O chamado teatro oficial remonta a 4 de junho de 1946, com o início do governo eleito de maneira democrática de Juan Domingo Perón, que instaurou um projeto de estrutura social chamado *Nueva Argentina* a partir da intervenção do Estado.

Juan Domingo Perón (1895-1974), de proveniência militar, foi eleito democraticamente por três mandatos: 1946-1952, 1952-1955 e 1973-1974. Seu segundo mandato foi interrompido por vários ataques das forças militares – como o bombardeio da Praça de Maio, sede do governo presidencialista, e uma rebelião militar na cidade de Córdoba – que, devido a tamanha proporção e comoção nacional, causaram sua renúncia. Com isso, Perón se exiliou na Espanha entre os anos de 1955 e 1972 (depois de passar por Paraguai, Panamá, Nicarágua, Venezuela e República Dominicana) após os atentados ocorridos. Esses golpes militares ficaram conhecidos como *Revolución Libertadora*, desencadeando uma ditadura comandada por José Domingo Molina Gómez, Eduardo Lonardi e Pedro Aramburu, sendo que este último saiu do poder com a volta da democracia que elegeu Arturo Frondizi¹¹.

Dez presidentes¹² separam o segundo do terceiro mandato de Perón, ainda que, cronologicamente, trate-se apenas de um período de quinze anos. Isso aconteceu devido à instabilidade política e à troca de nomes dentro das juntas militares que governaram o país em ditaduras intercaladas com governos democráticos. Os golpes militares que, por exemplo, derrocaram Frondizi e Illia do poder, eram sintomas de uma violência que se concretizaria na ditadura intitulada *Revolución Argentina* a partir do movimento de insurreição popular

¹¹ Disponível em: <https://www.casarosada.gob.ar/nuestro-pais/historia>. Acesso em: 14/05/2021.

¹² São eles: Eduardo Lonardi (23/09/1955 a 13/11/1955), Pedro Eugenio Aramburu (13/11/1955 a 01/05/1958), Arturo Frondizi (01/05/1958 a 29/03/1962), José María Guido (29/03/1962 a 12/10/1963), Arturo Illia (12/10/1963 a 28/06/1966), Juan Carlos Onganía (29/06/1966 a 08/06/1970), Roberto Marcelo Levingston (18/06/1970 a 22/03/1971), Alejandro Lanusse (26/03/1971 a 25/05/1973), Héctor Cámpora (25/05/1973 a 13/07/1973) e Raúl Lastiri (13/07/1973 a 12/10/1973). Disponível em: <https://www.casarosada.gob.ar/nuestro-pais/presidentes>. Acesso em: 05/05/2021.

denominado *Cordobazo*¹³, em 1969, e da aparição da guerrilha. Perón teve seu terceiro e último mandato (1973-1974) interrompido por sua morte no dia 1º de julho de 1974, ocasionada por uma doença cardíaca.

A figura de Juan Domingo Perón é uma referência na política Argentina desde seus conturbados mandatos até os dias de hoje. Não é a intenção deste trabalho se deter às diversas controvérsias cujas ideias peronistas e seus governos apresentaram ao longo do tempo, mas é importante destacar que os polos de divisão política na Argentina não se baseiam em orientações delimitadas pela esquerda e a direita, mas pelo peronismo e o antiperonismo – o que torna seu espectro político mais complexo, já que existem até hoje governos de esquerda peronista, esquerda antiperonista, direita peronista e direita antiperonista.

No plano cultural, os primeiros mandatos de Perón tinham por objetivo alcançar a “homogeneização da cultura” por meios distintos, como educação, cinema, teatro, esporte e rádio, com o intuito de moldar uma cultura nacionalista de conteúdo popular, humanista, cristão e de caráter nacionalista. Durante esse projeto, as possibilidades de acesso à recreação foram incrementadas. Assim, a democratização do lazer levou a novas formas de apropriação e uso de espaços antes considerados elitistas, como o Teatro Colón, o Teatro Municipal General San Martín e o Teatro Nacional Cervantes, todos situados no centro de Buenos Aires.

Durante dez anos do primeiro governo peronista, viu-se cada vez mais nas plateias a presença de trabalhadores populares e suas famílias, uma vez que havia ingressos a preços baixos ou mesmo sem custo. Segundo Leonardi (2008, p. 23), as dramaturgias para as encenações eram propagandas para o governo. Além disso, a ocupação de espaços antes elitizados, potencializou a dicotomia entre a “alta cultura” e a “cultura popular”, entre o antiperonismo e o peronismo, sendo este último desprestigiado pelo cânone cultural, visto que suas obras eram exclusivamente panfletárias em prol de Perón. A classe popular, então, tinha acesso à cultura, desde que esta corroborasse os princípios do governo.

Contrariando os preceitos da propaganda partidária e do plano de converter a massa em público (como fazia o teatro oficial), o teatro comercial persistiu entre seus espectadores de maior prestígio: as classes média e alta da sociedade argentina. A busca por teatro de revistas, produzidos por capitais privados, foi ampliada principalmente pela popularização dos rádios-teatros e cinemas, e, posteriormente, pela televisão. O público buscava ver seus artistas

¹³ O *Cordobazo* foi o primeiro dos movimentos de insurreição popular que aconteceram entre 1969 e 1972, todos terminados pelo sufixo –azo. Ele se deu entre 29 e 30 de maio de 1969, na cidade de Córdoba, liderado por Elpidio Torres (do *SMATA – Sindicato de Mecánicos y Afines del Transporte Automotor*), Atílio Lopez (da *UTA – Unión Transviária Automotor*) e Agustín Tosco (da *Federación Argentina de Trabajadores de Luz y Fuerza*, referente a energia elétrica) (RAMOS, 1974).

favoritos, vedetes e primeiros atores em comédias durante os eventos sociais que esse tipo de teatro oferecia, e estava disposto a pagar por essas grandes produções, conforme Leonardi (2008, p. 23).

Como alternativa a essas produções oficiais e comerciais, o teatro independente argentino se consolidava, ainda que extremamente politizado e conectado às tendências mundiais, já que essa modalidade evitava o teatro panfletário peronista, inclusive fazendo resistência aos preceitos do governo. Para Morales (1944, p. 38), o teatro independente deveria ter um “tom polêmico”, que seria conquistado pela encenação de dramaturgos, diretores e autores locais, sem importar-se com os resultados que a bilheteria poderia trazer. Nesse sentido, com o intuito de diferenciar-se do teatro comercial que “deteriorou” o teatro argentino, os teatros independentes teriam se tornado oficinas de novos autores e diretores, estando abertos a todas as audácias artísticas e ideológicas (*Ibid.*). Em consonância com Morales (1944), Ordaz (1982, p. 48) também classifica o teatro independente como “um movimento de cultura teatral, de revalorização de nosso teatro”. Observa-se nesses discursos um caráter ético, moral, de definição romântica e heroica, vinculado à independência artística e de recursos, que desempenharia um papel salvador ou de restituição dos valores perdidos pelas práticas oficiais e comerciais.

Para Pelletieri (1990, p. 128), no plano da dramaturgia, os anos sessenta também foram modernizantes, já que por mais de vinte anos depois, o teatro argentino continuou dentro dessa atmosfera estético-ideológica e, provavelmente, por esse motivo, os principais expoentes do pensamento teatral da época, como Roberto Cossa (1934), Ricardo Halac (1935), Griselda Gambaro (1928) e Eduardo Pavlovsky (1933-2015) continuaram ocupando o centro do campo intelectual correspondente ao teatro no país. Os fatores políticos e sociais que atingiam a Argentina naquele momento condicionaram decisivamente as propostas teatrais da chamada “Geração dos 60”. Essa fase está contida dentro do subsistema teatral moderno (PELLETIERI, 1990, p. 31) e recortada dentro do período da modernização reflexiva (1960-1969), que trata da aparição do realismo reflexivo e da neovanguarda¹⁴, bem como da sistematização dos intertextos de atuação e de encenação com base nos modelos europeus e estadunidenses.

Em seus estudos sobre o teatro feminista de Griselda Gambaro (dramaturga que ganhou relevância na década de 1960), Lourenço (2014, p. 40) afirma que, naquela época, havia a emergência de movimentos socialistas ou de liberações nacionais em países como Argélia, Cuba e Vietnã. Naquele momento, também aparecia a contracultura juvenil no mundo,

¹⁴ Posteriormente neste texto, o termo será substituído por pós-vanguarda, já que uma vanguarda é uma experiência irrepetível.

mostrando outras formas de comportamentos e de organização social. Além disso, acontecia o *boom* da literatura latino-americana, que foi a porta de entrada para narrativas hispano-americanas e brasileiras nas livrarias de todo o mundo.

Para definir as modernizações no campo teatral dos anos 1960 é necessário descrever as duas tendências de dramaturgia que se davam nesses anos. Os dramaturgos e dramaturgas eram guiados pelas intertextualidades com os dramas de Arthur Miller, como nas obras *Soledad para cuatro* (1961), de Ricardo Halac, e *Fin de diciembre y Estela y madrugada* (1965), de Roberto Cossa. No plano da atuação, a leitura do método de Stanislavski modernizou o trabalho dos atores e atrizes no campo do teatro independente daquela década.

Em seu livro intitulado *Teatro argentino contemporâneo*, Armando (1985) levanta temáticas das obras que compunham o *corpus* de autores da geração de 1960. Alguns dos temas mais representados por esses dramaturgos são o trabalho e o urbanismo. As obras fazem referência àquela parcela de trabalhadores que desempenham suas funções dentro de cubículos (no âmbito de escritórios), com rotinas automáticas e monótonas. As perspectivas que cabem a esses indivíduos são escassas: eles passam seus dias resignados a um clima opressivo. Com essas representações cotidianas de ambientes urbanos, observa-se a objetificação do homem, que pode ser substituído a qualquer instante por outro com suas mesmas características. Não há nenhuma individualidade, suas qualidades são subjugadas, diminuídas e uniformizadas para que possam ser transformadas em dinheiro, como ocorre em, por exemplo, *El hombre que se volvió perro* (1958), de Osvaldo Dragún, e *La fiaca* (1957), de Ricardo Talesnik.

Outra temática explorada pela dramaturgia da geração de 1960 é a falta de comunicação entre os sujeitos em contradição aos avanços tecnológicos da época, tornando os indivíduos cada vez mais isolados, impossibilitando-os de criar laços afetivos profundos e estáveis. O enfrentamento geracional, presente nos textos dramáticos desde os princípios do teatro argentino, mantém-se presente. Seja em relações familiares ou em ambientes como o trabalho, o conflito se dá pelas visões de uma geração mais antiga em contraposição ao novo, representado pelos personagens mais jovens. Ainda no âmbito familiar, são temas de conflito as crises conjugais e a exposição da intimidade dos casais, que muitas vezes possuem apenas relações de fachada ou por aparência. Nessas obras, a individualidade de cada personagem é registrada principalmente em sua linguagem que, em diversas ocasiões, não lhes permite comunicar assertivamente, o que constitui o cerne da maioria dos conflitos (ARMANDO, 1985, p. 66).

Griselda Gambaro, em seus primeiros textos – *Viejo matrimonio* (1965), *Las paredes* (1966) e *El campo* (1968) –, assim como Eduardo Pavlovsky em *La espera trágica* (1964) e

Robot (1968), propunham uma primazia da percepção em detrimento da reflexão. Observa-se nessas obras o princípio construtivo da descontinuidade ou a postergação da ação e do diálogo, bem como as falsas esperanças sugeridas a partir de ambiguidades. Essas estruturas são circulares, ou seja, um mesmo argumento é repetido, intensificando a falta de motivações de seu protagonista, pois, aparentemente, a história não avança, mas, ainda assim, não se pode falar em falta de enredo. Essas características comprovam que Gambaro e Pavlovsky, assim como outros dramaturgos da geração, estavam em consonância com as temáticas que surgiam no teatro universal.

De acordo com Pavis (2017, p. 2), o teatro do absurdo, fundado no contexto pós-guerra, teve como base filósofos que retratavam a desilusão de um mundo destruído e dilacerado por conflitos e ideologias, tais como Albert Camus (*O estrangeiro, O mito de Sísifo*, 1942) e Jean-Paul Sartre (*O ser e o nada*, 1943). A forma preferida da dramaturgia absurda é uma peça que não possui intriga ou personagens claramente definidas. A cena renuncia a todo mimetismo psicológico ou gestual, de modo que o espectador é obrigado a aceitar as convenções físicas de um novo universo ficcional. O autor (*Ibid.*) ainda discorre sobre duas estratégias do teatro do absurdo: a concepção niilista, visto que nesse estilo teatral é quase impossível extrair a menor informação sobre a visão de mundo e as implicações filosóficas do texto e da representação; e o absurdo como princípio estrutural para refletir o caos universal, a desintegração da linguagem e a ausência de imagem harmoniosa da humanidade.

No que diz respeito ao plano da ação, alguns anos após o movimento do “absurdo argentino” dos anos 1960 surgir como tal no hemisfério norte¹⁵, ele se tornou inativo, atado a seus papéis sociais. Nos textos, não há remetente nem destinatário da ação e de sua linguagem, todas as demais personagens são oponentes, segundo Lourenço (2014, p. 39). Já para Holzapfel (1970), os textos absurdistas do teatro argentino podem ser assim detalhados:

São caracterizados pela desolação, derrota e desintegração, transmitindo assim uma sensação de isolamento do homem num mundo hostil e de irremediável natureza da condição humana. A atmosfera geral é de negação e futilidade; a visão do homem é cruel e absoluta (HOLZAPFEL *apud* LOURENÇO, 2014, p. 39).

No entanto, o que Todorov (*apud* DUBATTI, 2004, p. 42) chama de “um discurso sem história” está longe de ser sem significados, de ser uma “mera droga verbal”, tal como Griselda Gambaro foi rotulada pela crítica daquele momento (*Ibid.*). Ainda que estivesse propensa à autonomia total da obra dramática, seu modelo era o que Pavis (2017) denomina

¹⁵ Vale lembrar que o dramaturgo brasileiro Qorpo-Santo é considerado como um precursor do absurdo na dramaturgia, escrevendo sob a mesma perspectiva e temática no século XIX.

absurdo como princípio estruturador (PELLETIERI, 1992, p. 13). Deve-se levar em consideração, também, que Gambaro não era uma mera seguidora do movimento europeu, mas que ela “aplica os mesmos procedimentos de deformação ou absurdização sobre os imaginários sociais argentinos e sobre pautas do teatro naturalista” (DUBATTI, 1989, p. 90). Em relação à produção da década de 1960, a qual Giselda Gambaro e Eduardo Pavlovsky somaram vozes, o dramaturgo reflete acerca das pós-vanguardas que os submergiam:

Evidentemente, a primeira sensação (que provoca o teatro vanguardista) é confusa, mas não deixa de ser uma imagem *real*. O espectador teme a confusão, por isso quer obras claras e concretas, onde cada personagem se delinee perfeitamente. Por isso prefere Wesker a Pinter, Cossa a Gambaro. Eu me pergunto: quem é o mais realista? A vanguarda é abrir brechas, buscar e submergir sem temor à confusão (PAVLOVSKY *apud* DUBATTI, 2004, p.17, grifo do original)¹⁶.

Gambaro escancara preconceitos, comportamentos e papéis sociais deformados, pouco funcionais no cenário nacional e, especialmente, referentes à classe média portenha, o que ficou muito claro na estreia de *El campo* (1967)¹⁷. Em outubro de 1968, a crítica de Buenos Aires recebeu a estreia da peça com frieza e lhe atribuiu sentidos associados aos campos de concentração nazistas (CLARIN, 14-X-1968), como se os temas do autoritarismo e da violência não fossem referentes à Argentina. No entanto, em julho de 1984, o texto foi recebido de maneira muito diferente, considerado à luz dos novos acontecimentos políticos e sociais ocorridos no país nos últimos anos, logo, a peça tomou um caráter “realista” e antecipatório assustador. A fraca resistência do protagonista ante o poder déspota, e sua posterior entrega absoluta à solidão frente a uma realidade hostil são uma metáfora de fácil leitura para o espectador de 1984, embora o texto seja de 1967 e tenha tido sua primeira montagem no ano posterior.

I.II. Primeiras produções Pavlovskianas – 1961 a 1969

As primeiras peças de Eduardo Pavlovsky foram escritas na década de 1960 no contexto da efervescência do teatro independente, sendo elas: *La espera trágica* (1961), *Somos* (1961), *Regresión* (1962), *Camello sin anteojos* (1963), *Imágenes, hombres y muñecos* (1963), *Alguien* (escrita em coautoria com Juan Carlos Herme em 1965), *Un acto rápido* (1966), *Robot* (1966), *Match/Último match* (escrita em coautoria com Juan Carlos Herme em 1967), *La*

¹⁶ Tradução livre de: “Evidentemente, la primera sensación (que provoca el teatro de vanguardia) es confusa, pero no deja de ser una imagen *real*. El espectador teme la confusión, por eso quiere obras claras y concretas, donde cada personaje de delinee perfectamente. Por eso prefiere a Wesker y no a Pinter, a Cossa y no a Gambaro. Yo me pregunto ¿quién es más realista? La vanguardia es abrir brechas, buscar y sumergirse sin temor a la confusión”.

¹⁷ *El campo* traça um paralelismo entre os campos de concentração nazistas e os campos onde se matavam os desaparecidos da ditadura de Onganía na Argentina.

cacería (1967) e *Circus-loquio* (1969). Essas obras estão ligadas a momentos de experimentações a partir da recepção do teatro europeu, com os modelos textuais de Beckett e Ionesco e Pinter e Leonardi (2008, p. 23), e em consonância aos estudos de Peter Bürger (*apud* DUBATTI, 2004, p. 96).

De acordo com Dubatti (2004, p. 97), a experiência da vanguarda histórica (1909-1939) deixa um legado de procedimentos e modalidades expressivas que não devem ser esvaziadas de seus fundamentos e valores originais. Assim, para fazer uma releitura crítica da posição de Pavlovsky que o caracteriza como um pós-vanguardista, são necessárias duas revisões centrais. A primeira diz respeito aos quarenta anos da formação da categoria do “teatro do absurdo”, conforme as proposições de Esslin (1961) em seu livro *The theater of the absurd*. A categoria sofreu um profundo processo de questionamento crítico nas pesquisas acadêmicas das décadas posteriores. A segunda revisão central se refere à diversidade morfotemática das onze peças “vanguardistas” que, segundo Dubatti (2004, p. 97) não resistem à rotulação de sua poética sob o signo unificador do absurdo.

As primeiras produções de Pavlovsky mantinham esse diálogo com as vanguardas europeias, o que demonstra uma experimentação estética e temática teatral na Argentina dos anos 1960. Alguns anos depois, suas produções se caracterizariam pelo diálogo com a sociedade a partir de outras linguagens. Ainda para Dubatti (2004, p. 106), é evidente que o fundamento de valor que unifica as peças “vanguardistas” de Pavlovsky não é exclusivamente a percepção do absurdo da existência e do mundo, mas uma radicalização do novo, válida como metáfora epistemológica de uma ampliação do conceito de realidade. Pavlovsky encontrou no teatro desse período uma ferramenta de expressão que serve como dispositivo de desautomatização e ampliação do regime de experiência do real-cotidiano, como o próprio dramaturgo afirma em torno de sua perspectiva de imagem teatral:

Penso que a imagem [teatral] é a encarregada de fundir símbolo, fantasia e realidade. Para mim, esses três elementos conjuntos dão uma nova dimensão e essa dimensão é a que eu tento elaborar no meu teatro. Se eu consigo plasmar esses três elementos em uma obra teatral fico satisfeito, porque sinto que me aproximo um pouco de uma realidade pluridimensional, que é o que, pessoalmente, busco no teatro, porque não concebo outra realidade que não seja essa. Para mim, é muito menos real uma comédia espanhola que uma obra de Beckett¹⁸ (PAVLOVSKY *apud* DUBATTI, 2004, p. 106).

¹⁸ Tradução livre de: “Pienso que la imagen [teatral] es la encargada de fusionar símbolo, fantasía y realidad. Para mí estos tres elementos conjuntos dan una nueva dimensión y esa dimensión es la que intento elaborar en mi teatro. Si logro plasmar estos tres elementos en una obra teatral, quedo satisfecho, porque siento que me acerco un poco a una realidad pluridimensional, que es lo que personalmente busco en el teatro, porque no concibo otra realidad que no sea ésta. Para mí, es mucho menos real una comedia española que una obra de Beckett”.

O autor direciona sua produção em busca de uma pluridimensionalidade da realidade transmutada, o que se dá no plano de imagens presente em suas dramaturgias. O jogo entre simulacros de realidade e símbolos ocorre por meio da escolha cuidadosa de personagens que elucidam estratos específicos da constituição política da sociedade, polos de oposições dialéticas. Além disso, há uma linguagem cotidiana das personagens em suas obras. Isso é corroborado pelas três obras analisadas neste trabalho. Em *O senhor Galíndez*, por exemplo, as mulheres desempenham papéis de serviçais e prostitutas, enquanto os homens aparecem como protagonistas, torturadores, perversos, violentos, detentores do saber, do poder e do destino. Isso é posto em um misto de realidade, símbolo e fantasia. Todas as personagens apontam para a realidade de que são manipuladas pelo sistema autoritário, representam e, em alguma medida, simbolizam aquilo que acontece na sociedade.

A pluridimensionalidade se amplia quando se observa que algumas personagens são resultantes do dispositivo de metodologia grupal de Multiplicação Dramática, que corresponde a um sistema de psicodrama desenvolvido pelo autor ao mesclar sua atividade artística à sua abordagem clínica psicodramática. Isto é, Pavlovsky mesclava os campos de psiquiatria e psicanálise às atividades artísticas e teatrais, uma vez que ele era também dramaturgo, ator e diretor. Pode-se ver traços desse dispositivo na fragmentação das personagens, por exemplo, em *Teias de aranha* (1977), cuja estrutura rapsódica permite que cada ator/personagem se multiplique na sucessão das cenas, o que será tratado especificamente no capítulo IV desta dissertação.

A Multiplicação Dramática, segundo Smolovich (1985, p. 54) – integrante das oficinas de psicodrama –, é um dispositivo técnico que configura uma produção plural que remete a um movimento em espiral da estrutura determinante, operando nos trabalhos terapêuticos em um grupo. A qualidade fundamental da Multiplicação Dramática seria, precisamente, sua configuração: o enfoque sistemático do múltiplo em que a coincidência de imagens se conforma em um sistema próprio, que abre o que é singular e o inclui. Assim, o expresso e o inconsciente individual são incluídos dentro de outro sistema, cuja estrutura transborda, projeta e desliza entre símbolos, ícones e signos teatrais (BORTOLINI e OLIVEIRA, 2021, p. 188).

Vale recordar que a principal ocupação profissional de Pavlovsky foi a psiquiatria/psicanálise – que mantinha a sua subsistência – e que suas inserções no teatro, ainda que muito relevantes para o contexto cultural da época, eram realizadas paralelamente. Com efeito, por ter compromissos com a clínica, em certos momentos não podia participar de apresentações teatrais ou circular em turnês com seus espetáculos, principalmente dentro dos movimentos como o *Teatro Abierto* (DUBATTI, 2004, p. 32).

Pavlovsky (1993, p. 30) observou ainda que a Multiplicação Dramática se trata de uma teatralidade que aponta para “uma realidade total”, um teatro que amplia o registro de experiência da humanidade além da experiência materialista objetivista do realismo teatral. Assim sendo, as primeiras onze obras de Eduardo Pavlovsky podem ser lidas rompendo-se com os conceitos absurdistas, ou ainda como uma realidade expandida, cujas temáticas envolvem as mais profundas angústias humanas. O autor aponta a ida de um espectador ao teatro como uma busca de alguma solução, como forma dialógica de viver e refletir sobre o vivido (*Ibid.*).

O teatro é, nesse sentido, uma realidade superior, a revelação da ideia ou da essência do mundo. Assim, uma reconexão com o mistério. Dubatti (2004, p. 110) sustenta essa afirmação a partir do preceito de que a vanguarda teatral da geração dos anos 1960 não é uma mera oposição, superação ou questionamento crítico ao simbolismo – estética esta que busca uma linguagem que se baste em si mesma, naquilo que Dort (*apud* PAVIS, 2017, p. 361) compreende como “tentativa de constituir, no palco, um universo (fechado ou aberto) que tome alguns elementos emprestados da realidade aparente, mas que, por intermédio do ator, remeta o espectador a uma realidade outra que este deve descobrir”. No entanto, é sua continuidade e o aprofundamento de seu legado que transformam a realidade a partir do olhar do realismo crítico.

Para Pavis (2017, p. 328), o realismo não se limita à produção de aparências nem à cópia do real. Ele busca fornecer uma imagem da fábula e da cena que permita ao espectador ter acesso à compreensão dos mecanismos sociais dessa realidade, graças à sua atividade simbólica e lúdica. Essa proposição dialoga com o procedimento brechtiano, que não se limita a uma estética particular, mas funda um método de análise crítica da realidade e da cena baseado na teoria marxista do conhecimento. No realismo crítico, a cena tem que exteriorizar uma realidade contida em uma ideia, e não fornecer uma reprodução fotográfica do real.

Significar uma realidade é também propor a ela um modelo de funcionamento coerente: tornar clara a causalidade dos fenômenos sociais, encontrar a relação fundamental entre personagens e classes, indicar claramente de que ponto de vista o quadro é pintado. O realismo é, então, acompanhado por uma busca de abstração, de estilização e de formalização para simplificar a percepção da fábula e dos detalhes cênicos. Além disso, o realismo não está ligado a uma forma canônica. Assim, a realidade humana (psicológica e social) está em perpétua mudança, bem como o fato de que a representação do homem no teatro deverá evoluir (PAVIS, 2017, p. 328).

O realismo crítico, segundo Pelletieri (1990, p. 101), supera o realismo ingênuo, que se assemelha ao naturalismo, à tentativa mimética de representar a realidade e as pessoas. Esse

tipo de realismo (ingênuo) compreende uma corrente estética elementar, totalmente preconceituosa, que pretende fazer coincidir o representado com a imagem estética, e o faz a partir de um desenvolvimento dramático absolutamente destinado a provar a tese realista, que consiste na pretensão de conseguir o equilíbrio entre causa social e responsabilidade individual. O realismo crítico quer ser o ponto intermédio entre a pura percepção e a pura conceitualização. Para esses textos, já não existe uma fidelidade absoluta pela “realidade”, mas a certeza de que o dramaturgo cria o objeto. São conscientes do compromisso social que implica o teatro como prática do mesmo tipo e, portanto, marcam a imagem. Não confiam no fato de que por si só a imagem teatral significa. Entendem, assim, que o teatro deve organizar a realidade.

Nos textos de realismo ingênuo e mimético, dá-se o que Todorov (1975) denomina como verossimilhança da opinião comum, colocando seus limites à recriação da realidade. As limitações, falências e mitos da classe média da década de 1960, mostram-se a partir do princípio construtivo do encontro pessoal, por meio desse procedimento dramático entre autores que conseguem fazer com que o espectador se engane e veja a representação como algo vivo, sem hierarquizar nenhum elemento cênico, dramático e autoral, quase de maneira bruta. A ilusão, o mundo representado, concretiza-se também a partir do manejo de uma trivialidade deliberada, destinada a produzir um efeito dramático e, no plano da intriga, nos encontramos com o antagonista. As personagens que desempenham o papel do antagonista são o que Philippe Hamon (1977, p. 87) chama de personagem referencial, que se caracteriza por dar uma forte sensação de realidade à medida que domina a intriga. Outros procedimentos do realismo ingênuo são a diminuição do movimento cênico, a ausência de um final fechado e a presença da crise desde o começo das peças.

No plano da ação, o sujeito do realismo crítico sai da sua inação com a finalidade de conseguir sua identidade. A sociedade lhe deu essa missão, mas paradoxalmente é ela mesma sua principal oponente, conforme aponta Pelletieri (1990, p. 102). Nessa contradição baseia-se a ideologia dos autores: esse esquema, em nível de intriga, mostra uma amarga tese realista a partir da construção da personagem medíocre, com quem nunca acontece nada. Esse tipo de construção alude diretamente ao referente político e social do fim da década de 1950 e começo da seguinte e, ao mesmo tempo, às censuras e aos medos desse mesmo período. Ainda segundo Pelletieri (*Ibid.*), essa personagem não é mais que um reflexo de uma sociedade que todos os dias não mede esforços para enganar seus componentes – especialmente os jovens. A sociedade os impulsiona a ser alguém, a competir e, ao mesmo tempo, imobiliza-os com seu individualismo.

De acordo com Armando (1985, p. 12), outra temática presente no *corpus* de autores da geração dos anos 1960 é a violência e o exercício abusivo do poder, fortemente relacionado às circunstâncias políticas. Vale ressaltar que o uso abusivo da autoridade, levado a limites extremos, pode chegar a abalar o corpo social. Porém, isso só se dá quando há um grau de aceitação de quem suporta tais abusos de poder, o que está fortemente presente nas personagens de Pavlovsky.

Em seu texto “*Cultura y Política I*”, presente no livro *Resistir Cholo* (2006), Pavlovsky arrisca fazer um diagnóstico acerca do fenômeno da cumplicidade civil da Argentina, já que certos desenvolvimentos dos processos relativos aos direitos humanos realizados por excepcionais éticas e dignidades nunca envolveram a população. Dessa forma, Pavlovsky continua mostrando que a maioria das pessoas não se incluía na luta entre a ditadura e as vítimas da repressão: não se incluía em uma luta que não a envolvia diretamente. Com efeito, o incrível fenômeno de valentia, coragem e dignidade das Mães e Avós da Praça de Maio¹⁹ não está encarnado na população, apenas no setor mais esclarecido e politizado, além de encontrar resistência dos meios de comunicação. As ditaduras traçam uma linha e, aos poucos, as pessoas comuns vão se acostumando a não a combater, de forma a normalizá-la. No final, essa linha vai se interiorizando como uma proibição organizada que deve ser respeitada. Ainda segundo o autor (*Ibid.*), essa linha traçada pela ditadura não afeta a silenciosa maioria de habitantes que a aceita, beneficia-se dela ou a ignora, seja por desconhecimento, seja por não querer se envolver. A classe média que passava por Madrid durante a ditadura tinha grandes viagens projetadas por todo o continente europeu, criticavam o governo, mas viajavam e compravam como nunca:

Poucos dias atrás, em um bar, perguntei a um cristão habitual como ele viveu durante o *Proceso*²⁰. Me respondeu que muito bem, que depois ficou sabendo de “certas coisas”. Mas que com Onganía e com Videla tinha vivido bem. Outro chegou ainda a me dizer que hoje preferia viver no governo militar que nessa anarquia. Gente boa, simples, trabalhadora – mas a maioria silenciosa – textura de um fascismo intrínseco – que tem uma preponderância importante entre a gente boa: ninguém sabe que é fascista. Vivem suas próprias vidas, o que não é pouco²¹ (PAVLOVSKY, 2006, p.18).

Enquanto pessoas são mortas, torturadas e desaparecidas nas ditaduras, tantas outras seguem suas rotinas com a naturalidade e a normalidade próprias dos governos ditatoriais que

²⁰ *El Proceso de Reorganización Nacional* foi o nome que deu título ao governo militar.

²¹ Tradução livre de: “Hace pocos días en un bar le pregunté a uno de los parroquianos habituales cómo vivió durante el Proceso. Me contestó que bastante bien, que después se enteró de “ciertas cosas”. Pero que con Onganía y con Videla había vivido bien. Otro me llegó a decir que hoy preferiría vivir con el gobierno militar que en esta anarquía. Gente buena, sencilla, trabajadora – pero mayoría silenciosa – textura de una intrinsecidad fascista – que tiene una preponderancia importante entre la buena gente: nadie sabe que es fascista. Viven su propia vida, que no es poco decir”.

escondem, camuflam ou mentem a respeito de suas ações. Para Horowicz (2012, p. 265), a atividade dos centros clandestinos de detenção, tortura e morte não surge do crescimento da guerra social, mas da derrota prévia, militar e política dos movimentos de guerrilha. Surge do isolamento social e cultural do sistema militante dos trabalhadores, de sua limitada capacidade de enfrentar a ofensiva militar. É exatamente o que se passa no contexto de *O senhor Galindez* (1973), em que Pavlovsky denuncia essa estrutura sociopolítica ao demonstrar seu funcionamento.

Na Argentina, o peronismo – em suas quatro variantes, expostas anteriormente dentro do espectro político esquerda/direita – era quase que todo o horizonte coletivo dos trabalhadores, logo, a morte do general cristalizou o estupor de uma sociedade que confiava na possibilidade de uma mutação do capitalismo capaz de incluir as demandas populares. As classes dominadas não imaginavam outra coisa, uma sociedade substancialmente diferente, e por isso trataram de conservá-la. Mas as classes dominantes não suportavam essa sociedade e se propuseram a mudá-la. O argumento militar posterior a 1976, que afirmava que a tortura existia para possibilitar a obtenção de informações que permitissem neutralizar a ação do inimigo, era chocante em sua prática, pois, na realidade, a tortura era usada para destruir militantes e a base social que os produzia, para que não houvesse reposição de militância.

Em relação ao campo legal, no que se refere aos direitos humanos, existia um vazio: as violações de direitos humanos eram delitos que não estavam estabelecidos e, assim, uma caracterização retroativa não solucionava o problema. Porém, analisando qualquer um dos delitos cometidos sob o regime ditatorial, a qualificação de violação de direitos humanos se faz óbvia. Afinal, atos como homicídios são homicídios em qualquer lugar, e devem ser penalizados como tais. Além disso, observa-se que a privação ilegal de liberdade e o rapto de menores são um *modus operandi* destinado a assegurar a impunidade dos responsáveis pelos delitos, mediante o desaparecimento de corpos, o que está perfeitamente tipificado no código penal argentino em seu artigo 80. Esse foi o suporte legal utilizado pelo fiscal Julio Cesar Strassera, que desempenhou sua função legal para penalizar e julgar a Junta Militar em 1985 (HOROWICZ, 2012, p. 26). Os governos ditatoriais se valiam de brechas na legislação para justificar ou, ainda, garantir sua impunidade para praticar violência, além de assim manterem sua influência e de continuarem no poder, em alguns casos, até mesmo na volta do regime democrático. São muitas as barreiras que impedem punições nesses casos. Em maior ou menor grau, todas as sociedades sofrem com opressões de forças extremistas em algum momento de suas histórias amparadas em ideologias de diversas índoles. Para Armando (1985, p. 33), a

América recebe os ecos do que ocorre no mundo e, rapidamente, seu solo se converte em campos de batalha, onde se enfrentarão as mais variadas formas de extremismo.

Refletindo sobre o que dizem Pavlovksy (2006), Armando (1985) e Horowicz (2012) a respeito dos regimes autoritários e violentos, podemos relacionar essas noções ao que ocorre na sociedade brasileira no ano de 2021 sem correr o risco de cairmos em um anacronismo. O Brasil, país que também viveu ditaduras militares e que não tem um devido cuidado com a memória histórica desses tempos sombrios, acaba por perpetuar o mesmo discurso fascista daqueles tempos em que se escondiam sob a máscara de “gente do bem”. Segundo Bueno (2021)²², no Brasil, pode-se chamar as tomadas de poder de “Revolução de 30”, “Estado Novo” ou “movimento de 1964” mas, na realidade, foram todos golpes militares, sejam golpes brandos (1889), golpes brancos (1946), golpes baixos (1937) ou golpes duros (1964/68). No entanto, todas as vezes em que o país se enveredou por esses caminhos políticos, o Exército Brasileiro agiu sendo instaurado e induzido pela sociedade civil, ou por setores dela – em geral a classe média, o empresariado, a imprensa e a Igreja. Trata-se de mecanismos usados por sociedades fascistas, carregadas de conservadorismo, machismo, racismo, homofobia e xenofobia, que abrem espaço para que discursos como esses apareçam na mídia e conquistem poder na macropolítica. Com efeito, o substancial apoio da classe média às elites golpistas se assemelha ao que ocorreu na Argentina como mencionado anteriormente.

Horowicz (2012, p. 279) afirma que, quando se aceita que o apoio à violência é maior que a oposição a ela, e que a repressão atua com tamanho nível de respaldo coletivo, vem a ideia de impunidade. Considerando que quase todos os indivíduos têm sua parcela de culpa, existe a sensação de que não existem culpados. Logo, se os discursos machista, racista, homofóbico e xenofóbico são aceitos e reproduzidos pela maioria do coletivo, tem-se a impressão de que não existem essas formas de violência, tendo em vista o nível de enraizamento dessas ideologias que passam a ser aceitas como norma.

I.III. A década de 1970: a produção de Pavlovsky nos anos de chumbo

Os anos 1960 significaram a modernidade no teatro argentino, com a difusão do realismo norte-americano e do absurdo, que se preocuparam em não afastar as poéticas contemporâneas daquele momento, que não parodiaram e estilizam o sainete²³ tragicômico,

²² Coluna publicada no Jornal Zero Hora, de Porto Alegre, no dia 4 de abril de 2021. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/colunistas/eduardo-bueno/noticia/2021/04/o-unico-golpe-que-o-exercito-poderia-dar-e-um-golpe-de-sorto-ckmywr8si001k0198z2anbl4g.html>. Acesso em: 05/05/2021.

²³ O sainete é um estilo de teatro de costumes criado na Espanha. As peças curtas eram apresentadas no meio ou no final de um espetáculo. Na América do Sul, mais especificamente na Argentina e no Uruguai, aparece o “*sainete criollo*” que se caracterizou por levar para a cena os costumes de vida nos cortiços localizados no Rio da Prata.

mas que trabalharam em uma forma complementar a ele. A modernização do teatro nessa década, principalmente por meio do teatro independente, reverberou alguns anos depois como forma de resistência às ditaduras, conforme aponta Pelletieri (1990, p. 54).

Na década de 1970, o país vivia eventos violentos sem que muitos argentinos tomassem consciência da realidade que os cercava: a descriminalização do peronismo no meio político, a subversão de classes populares, a reação do governo por meio da repressão e de crimes que até hoje não têm uma resposta plausível. A partir do *Cordobazo*²⁴, em 1969, e do assassinato de Aramburu²⁵, em 1970, grupos terroristas de variadas ideologias desencadearam uma horrível sequência de assassinatos, sequestros, roubos e chantagens. Essa atividade era bem-vista por Perón, que a apoiava como uma maneira de minar as bases de sustentação da ditadura militar (LOURENÇO, 2014, p. 41).

Em 1973, depois de sete anos de ditadura militar, a Argentina voltou a ter um governo democrático com o peronismo no poder. Primeiro, houve a eleição de Héctor José Cámpora, que preparou o terreno para que Perón pudesse voltar à Argentina depois de anos exilado. Porém, ele logo renunciou, deixando seu vice Raúl Alberto Lastiri interinamente no poder, entre 13 de julho e 12 de outubro de 1973, quando voltou a assumir Perón e sua vice, María Estela Martínez de Perón (também primeira-dama) por meio de novas eleições. Após a vitória nas urnas, houve um recrudescimento da militarização política argentina e consolidou-se o cenário de massacres que se assomaria aos dos anos anteriores (LOURENÇO, 2014, p. 41). Efetivamente, o país viveria momentos muito difíceis nos anos seguintes. Nem nos piores pensamentos de Onganía poderia ter sido desenhado o triste desenlace da *Revolución Argentina*. Nem mesmo os argentinos mais pessimistas poderiam prever o caminho de sangue e desordem que estava por transitar aquele povo (LUNA, 1995, p. 147).

Nesses lugares viviam boa parte dos imigrantes europeus. As obras eram de cunho cômico com elementos de conflitos sentimentais e ações trágicas. Como dramaturgos do “*sainete criollo*”, estão Carlos Pacheco e Alberto Vacarazza, além do autor uruguaio Florencio Sánchez (PELLETIERI, 2005, p. 133).

²⁴ Em 29 de maio de 1969, três enfrentamentos de rua aconteceram na cidade de Córdoba, sacudindo a ditadura de então. O movimento era contra a cruel repressão policial e do exército contra o povo, a entrega do capital nacional a empresas estrangeiras, a supressão das conquistas em direitos trabalhistas e as garantias de liberdades individuais e coletivas.

²⁵ Pedro Eugenio Aramburu (1903-1970) foi um ditador militar que governou a Argentina durante os anos 1955 e 1958, assumindo após o golpe de Estado intitulado *Revolución Libertadora*. Seu assassinato ocorreu no dia 1º de junho de 1970, após um sequestro por parte dos Montoneros (guerrilheiros peronistas), a partir do que eles chamaram de “juízo revolucionário”. Fonte: Reportagem “*Paso a paso, la historia de cómo y cuándo los Montoneros decidieron matar a Aramburu*” publicada no portal de notícias Infobae. Disponível em: <https://cutt.ly/rbTCJqC>. Acesso em: 07/05/2021.

Quando Perón assumiu seu terceiro mandato, no dia 12 de outubro de 1973, o cenário latino-americano e mundial já havia se transformado, pois a Argentina estava rodeada de ditaduras militares: Pinochet no Chile, Banzer na Bolívia, Stroessner no Paraguai, Médici no Brasil e Bordaberry no Uruguai. Tudo isso dificultou apoios regionais a seu governo e, menos de um ano depois, o presidente faleceu sendo vítima de uma parada cardíaca. Assumiu o governo, então, sua vice e viúva María Estela Martínez de Perón²⁶, dando sequência à linha peronista na política. A força da oposição e o despreparo de María Estela fizeram com que seu mandato fosse caótico.

Assim, a ditadura mais feroz e sanguinária da história do país entrava em cena com a aprovação da maior parte da população civil. Da esquerda, elogiavam-se as vantagens de um governo militar, ao invés de esconder-se detrás de uma fachada democrática. Da direita, esperava-se que o Processo de Reorganização Nacional (como proclamou-se a ditadura) assim o fosse. Para a camada mais numerosa da população, qualquer mudança despertava esperança. Em março de 1976, o General Videla assumiu a presidência do país como representante da Junta Militar (LOURENÇO, 2014, p. 41).

Em seu discurso, no dia 30 de março de 1976, um dia após a posse da presidência da nação, o General Videla dizia que o Processo de Reorganização Nacional demandaria tempo e esforços, exigiria de cada um sua parcela pessoal de sacrifício e que ele precisaria contar com a sincera e efetiva confiança dos argentinos. Essa conquista é, dentre outras coisas, a mais difícil das empreitadas a que os governantes se propuseram. Durante muitos anos, com tantas promessas descumpridas, tantos fracassos de planos e projetos, instalou-se uma frustração nacional bastante profunda, sendo que muitos compatriotas deixaram de acreditar na palavra de seus governantes, e chegaram a pensar que a função pública não está para servir, mas para servir-se dela, uma vez convencidos de que a justiça desapareceu do panorama do homem argentino. Eles, da Junta Militar, começariam estabelecendo uma ordem justa, dentro da qual fosse valoroso trabalhar e se sacrificar (SPITTA, 1982, p. 77).

Nos anos que se seguiram, o sacrifício que incumbia a cada cidadão era, muitas vezes, o de suas próprias vidas ou a de seus entes queridos, visto que a Junta Militar, presidida pelo General Videla, torturava, matava e sequestrava em nome de uma “ordem justa” (SPITTA, 1982, p. 78). O país, então, empreendia uma luta contra a subversão através do estado de sítio estabelecido em novembro de 1974, que viabilizava a demissão, sem quaisquer direitos, de funcionários públicos que estivessem relacionados de alguma maneira à resistência. Houve a

²⁶ Popularmente conhecida como Isabel Perón, ou ainda Isabelita Perón, foi a terceira esposa de Perón, após a morte de Eva Perón. Nasceu em 1931 e segue viva, morando na Espanha. Foi a primeira mulher a assumir a presidência de uma nação latino-americana, as outras foram Lidia Tejada (Bolívia, 1979-1980), Violeta Chamorro (Nicarágua, 1990-1997, sendo a primeira eleita diretamente), Rosalía Arteaga (Equador, 1997), Mireya Moscoso (1999-2004), Michelle Bachelet (Chile, 2006-2010 e 2014-2018), Cristina Kirchner (Argentina, 2007-2015), Dilma Rousseff (Brasil, 2011-2016) e Jeanine Áñez (Bolívia, 2019-2020).

perda do direito à greve e a perseguição aos sindicatos, assim como a todas as coletividades. No plano da economia, omitiu-se crises financeiras e hiperinflações, escondia-se as corrupções dentro da economia governamental, em nome de uma falsa estabilidade em relação ao dólar.

O sistema educacional também sofreu com a perseguição de docentes “suspeitos de subversão”; a erradicação de atividades políticas de escolas e universidades; a expurgação da “ideologia marxista” (conceito que abarcava tudo o que não fosse um preceito cristão e ocidental); a redução drástica de fundos destinados à educação; a implementação de um limite de vagas para evitar a superpopulação universitária (vale lembrar que na Argentina vigora a Lei Avellaneda, que estabelece desde 1918 que as universidades nacionais tenham ingresso irrestrito, gratuito e universal); a criação de matérias dedicadas à Formação Moral e Cívica, que eliminavam a pluralidade de uma educação democrática e traziam em seus livros textos baseados em preceitos cristãos, que pregavam que métodos anticonceptivos, aborto, divórcio e adultério eram atentados contra a moral (SPITTA, 1982, 79).

É sintomático que poderes autoritários ataquem as liberdades pessoais e coletivas. A intervenção do Estado em busca de estabelecer a “ordem social” passa tanto pelo macro, através de, por exemplo, o desmonte da cultura, da educação e a corrupção na economia; quanto pelo micro, por meio de interferências no que diz respeito aos diferentes modelos de relações familiares e até mesmo no controle dos corpos. A liberdade de escolha das mulheres e de pessoas que possuíssem relações fora da heteronormatividade estavam completamente em choque com o conservadorismo do regime autoritário.

Além do terror instaurado pelo massacre repressivo, havia a autocensura por parte da classe artística. A ditadura atuou desarticulando a luta popular organizada. O sequestro, a tortura, o desaparecimento de pessoas e os assassinatos massivos foram as condições para impor um liberalismo econômico nos moldes dos ditadores e dos setores civis que promoveram o golpe de Estado e enriqueceram à sombra dos fuzis (LOURENÇO, 2014, p. 42).

Nesse contexto, Eduardo Pavlovsky se destaca como militante e alvo da ditadura militar. Em 1969, filia-se ao *Partido Socialista de los Trabajadores* (PST). Tendo estabelecido vínculos cada vez mais comprometidos com os valores da “revolução socialista”, teve a possibilidade política de incidir na ordem pública valendo-se de um discurso de representação macropolítica voltado para a transformação da sociedade e apresentando tendências trotskista e antistanilista.

Para Dubatti (2004, p. 189), Pavlovsky já não considerava dilemática a opção afirmativa por uma macropolítica, e orientava-se em direção ao pensamento de esquerda como uma nova maneira de seguir enfrentando radicalmente o pensamento burguês – em termos marxistas –, o

que configurava a luta entre a visão trotskista e a visão da direita. A produção teatral de Pavlovsky é impelida por seus discursos políticos, transformando-se, dessa maneira, em uma ferramenta de choque contra outros discursos macropolíticos, especialmente os que provinham de autoritarismo ditatorial, fascismo, nacionalismo caótico, estruturas capitalistas e colonialistas, ditadores militares, governantes e instituições oficiais.

Pavlovsky escreveu três dramaturgias que causaram impacto na sociedade e, em consequência, perseguições à sua própria vida: *A máscara* (1970), *O senhor Galíndez* (1973) e *Teias de aranha* (1976). As três obras, como já mencionado, serão analisadas detalhadamente no decorrer deste trabalho. Elas foram escolhidas principalmente pelas representações das figuras ditatoriais em esferas do cotidiano, isto é, nas microrrelações. É possível traçar paralelos, muito além das análises teatrais, entre essas obras e os contextos latino-americanos, inclusive com o cenário político do Brasil em 2021.

O senhor Galíndez (1973) tem um grande impacto nos setores da cultura fascista e conservadora argentina, além de ser o texto que determinou a perseguição ao autor, tendo culminado em um atentado em novembro de 1974: a explosão no Teatro Payró, localizado na rua San Martín, número 766, em Buenos Aires, durante uma apresentação dessa obra. Felizmente, ninguém foi ferido. Anos depois, em 18 de março de 1978, após a estreia de *Telarañas*, Pavlovsky sofreu uma tentativa de sequestro pelas forças repressoras paramilitares da ditadura, mas conseguiu escapar. Imediatamente após esse episódio, exiliou-se por pouco mais de dois anos: primeiro, teve uma breve passagem pelo Uruguai, depois pelo Brasil e, por último, fixou-se na Espanha, onde passou a maior parte de seu exílio. Nesses países, sua obra dramática e seus escritos psicanalíticos já tinham bastante relevância.

Em entrevista concedida a Jorge Dubatti (2004, p. 204), Pavlovsky revelou que sua chegada em Madri coincidiu com a estreia de *El señor Galíndez* por uma companhia espanhola, mostrando a importância de sua obra para além do continente latino-americano. Ali também atuou em *Extraño juguete* (1979), de Susana Torres Molina, dirigido por Norma Aleandro²⁷, grande atriz e diretora argentina que também se encontrava exilada em Madri.

Quanto ao atentado ao Teatro Payró, em outra entrevista a Dubatti (2004), Pavlovsky enxerga o ocorrido como uma consequência de suas declarações:

Nessa época me viam como um personagem político dentro da cultura. Eu incomodava por minhas declarações, por minha militância em um partido trotskista,

²⁷ Norma Aleandro (1936), atriz e diretora argentina, protagonizou nos cinemas *La historia oficial* (1985), dirigida por Luis Puenzo, sendo uma das obras de resistência às ditaduras argentinas de maior expressividade no mundo, ganhando o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro. Foi a primeira atriz argentina a ser nominada ao Oscar, além de receber inúmeros prêmios ao redor do mundo.

eu incomodava por meus artigos nos meios [de comunicação], incomodava pelo meu teatro e por muitas declarações políticas que havia feito na esfera da psicanálise. Me converti em um lugar da cultura muito identificável e facilmente atacável por certo setor da direita ortodoxa²⁸ (PAVLOSVKY *apud* DUBATTI, 2004, p. 24).

Desse modo, tanto como artista, quanto psicanalista, as palavras de Pavlovsky despertavam a atenção de setores mais conservadores da sociedade, uma vez que iam contra o tradicionalismo da elite. Cabe registrar que ele representava, naquele momento, a APA – *Asociación Psicoanalítica Argentina*²⁹, instituição da qual fazia parte. Vinculou-se, ainda, à esquizoanálise³⁰ e desenvolveu, por sua vez, o já citado método de psicodrama denominado Multiplicação Dramática, além de ter realizado outras ações importantes que uniam a psicanálise e o teatro em sua vida profissional.

Para melhor entender o sistema da Multiplicação Dramática em um dispositivo grupal, Pavlovsky e Kesselman (1989, p. 8) apontam a existência de duas condições associadas à dimensão teatral: “a) a cena de um protagonista e b) as improvisações que cada integrante do grupo realizará em forma de cenas pelo efeito de ressonância que a cena inicial produz em cada integrante”. Segundo eles, a primeira cena não contém as outras, nem é uma síntese das cenas que virão a seguir, mas nela estão imersas as possibilidades das multiplicações grupais e funciona sempre à disposição da multiplicidade de sentidos. Uma abordagem que acompanha a proposta de Kesselman e Pavlovsky é a noção de rizoma desenvolvida por Deleuze e Guattari (1995) no texto “*Mil platôs*”, sendo de grande valia para a reflexão sobre a Multiplicação Dramática.

O rizoma teria a particularidade de conectar um ponto com qualquer outro, sem começo ou fim, uma vez que não está composto por unidades centradas, mas expande-se em várias dimensões, em linhas de fuga, multiplicidade e metamorfose. Pode-se ler as linhas como um dispositivo, já que os autores (*Ibid.*) entendem os dispositivos como movimentos de forças que se misturam, produzindo a geração de sentidos com diferentes intensidades e densidades. Os

²⁸ Tradução livre de: “En esa época se me veía como un personaje político dentro de la cultura. Yo era molesto por mis declaraciones, por mi militancia en un partido trotskista, era molesto por mis artículos en los medios, era molesto por mi teatro y por muchas declaraciones de tono político que había hecho en la esfera del psicoanálisis. Me convertí en un lugar de la cultura muy identificable y fácilmente atacable por cierto sector de la derecha ortodoxa”.

²⁹ A Asociación Psicoanalítica Argentina é o braço no país da IPA – Associação Psicanalítica Internacional. Foi criada em 1942 com o objetivo de divulgar a psicanálise, a formação de psicanalistas e o fomento de atividades de pesquisa e extensão na área. Disponível em: <https://www.apa.org.ar/APA/La-institucion>. Acesso em: 14/11/2021.

³⁰ A esquizoanálise é uma teoria alternativa da psicanálise. Seu termo foi introduzido pelos autores Gilles Deleuze e Félix Guattari, desenvolvido principalmente no livro *Capitalismo e esquizofrenia*. Segundo seus autores, a esquizoanálise tem seu ponto ideal de aplicação em dispositivos grupais (BASTOS; CAVALCANTI, 2017, p. 2)

dispositivos de poder operam a partir da reterritorialização em um conjunto de linhas que se mostram transitórias e efêmeras (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 29).

Pavlovsky se exila entre 1978 e 1980, período que marca um hiato em sua produção como ator, dramaturgo, diretor, militante e psicodramatista em solo argentino. Entretanto, sua produção continua na Espanha, país onde suas funções já eram reconhecidas com prestígio. Ao final desse período, volta definitivamente para Buenos Aires, onde os piores momentos da violência repressiva já haviam ocorrido, ainda que as feridas e consequências permanecessem muito fortes. A ditadura militar só terminou, de fato, depois das crises econômicas e da derrota da Argentina nas Guerras das Malvinas³¹ em 1983. Gradualmente, o artista foi recuperando suas funções anteriores, e nesse ínterim publicou algumas obras inéditas escritas tanto no exílio quanto em sua recente volta: *Cámara Lenta* (1979), *Cerca* (1983), *Tercero Incluido* (1981) – obra com a qual participa do movimento *Teatro Abierto* – e *El Señor Laforgue* (1982).

I.IV. *Teatro Abierto* – O teatro como resistência

O *Teatro Abierto* foi um movimento de artistas teatrais de Buenos Aires que surgiu em 1981, época do regime militar, e findou-se em 1985, um ano após o restabelecimento da democracia. O movimento nasceu pelo impulso de um grupo de autores, no qual Osvaldo Dragún respondia como presidente da comissão diretiva. A proposta era realizar uma mostra massiva de teatro, e o resultado foram vinte e uma obras curtas, cada qual dirigida por um diretor e atuada por diferentes atores. Quase duzentas pessoas entre autores, atores, diretores, cenógrafos e técnicos participaram do primeiro ciclo. A mostra começou no dia 28 de julho de 1981, no *Teatro del Picadero* – uma sala periférica e recém-inaugurada –, e foi considerada um sucesso de público desde a primeira apresentação.

Os vinte e um espetáculos³² do movimento *Teatro Abierto* acentuaram a crítica ao contexto autoritário e marcaram um antagonismo frente à ditadura. Quase todos os textos

³¹ A Guerra das Malvinas foi um conflito armado entre Argentina e Inglaterra para conquista das Ilhas Malvinas, Sândwich do Sul e Georgias do Sul. A Guerra começou quando a Junta Militar que governava a Argentina decidiu ocupar o porto de Stanley nas Malvinas e declarar guerra à Inglaterra, comandada por Margaret Thatcher. O conflito terminou depois de 72 dias.

Disponível em: <https://web.archive.org/web/20171026001541/http://www.mindef.gov.ar/malvinas.php>. Acesso em: 07/05/2021.

³² A saber: *Coronación*, de Roberto Perinelli; *Lejana tierra prometida*, de Ricardo Halac; *La cortina de Abalorios*, de Ricardo Monti; *Decir Sí*, de Griselda Gambaro; *El que me toca es un chancho*, de Alberto Drago; *El nuevo mundo*, de Carlos Somigliana; *Criatura*, de Eugenio Grifero; *Tercero Incluido*, de Eduardo Pavlovsky; *Gris de ausencia*, de Roberto Cossa; *El 16 de octubre*, de Elio Gallipoli, *Desconcierto*, de Diana Raznovich; *Chau, Rubia*, de Victor Pronzato; *La oca*, de Carlos Pais; *El acompañamiento*, de Carlos Gorostiza; *Lobo... ¿Estás?*, de Pacho O'Donell; *Papa querido*, de Aida Bornik; *For Export*, de Patricio Esteve; *Mi obelisco y yo*, de Osvaldo Dragún; *Cositas mías*, de Jorge García Alonso; *Trabajo pesado*, de Máximo Soto. Todas as fichas técnicas de todas as obras estão disponíveis na página *Teatro del Pueblo*: http://www.teatrodelpueblo.org.ar/teatro_abierto/programacion1981.htm. Acesso em: 07/05/2021.

entravam em polêmica aberta ou oculta com o discurso repressor. Em uma das mais tremendas crises, o discurso teatral do *Teatro Abierto* se converteu no instrumento mais idôneo para resistir. Isso se dava porque os integrantes da mostra – composta em sua absoluta maioria por membros do sistema teatral que emergia nos anos sessenta –, pertenciam por formação intelectual e sentimentalmente ao teatro independente. Entendiam o teatro como compromisso, ou seja, questionavam a autonomia da arte com relação à realidade social e política, pensavam o teatro como forma de conhecimento, conforme aponta Pelletieri (1990, p.65).

O próprio teatro de Griselda Gambaro é de suma importância para compreender esse momento. A dramaturga portenha nasceu em 1928 e foi uma das poucas mulheres que estiveram envolvidas com a escrita dramática durante a década de 1960 e no âmbito teatral, de maneira geral, até o *Teatro Abierto*. Todo esse teatro construído nas ditaduras da Argentina é, como diz Giella (*apud* GAMBARO, 2014, p. 33), um teatro *sob vigilância* em todas as acepções da expressão, que abarca a criação, produção e representação. Um teatro que havia a censura e a decisão de burlar os censores, pensando no porquê, para quê e para quem se faz teatro.

No entanto, para Gambaro (2014, p. 33), nesse teatro sob vigilância, que pôde conseguir os fins propostos, também se encontram algumas questões relacionados à temática das mulheres na dualidade teatro/sociedade. Na formação do teatro de resistência do *Teatro Abierto*, participaram dezoito autores e três autoras, e não houve sequer uma mulher dirigindo a encenação de alguma obra. Para a autora, a discriminação tem uma explicação válida: naquele momento era tão urgente a necessidade de sair do isolamento que a ditadura tinha imposto, que não foi considerado o isolamento particular das mulheres. Outra explicação que Gambaro (*Ibid.*) propõe seria o costume: os organizadores do *Teatro Abierto*, que questionavam tantas injustiças, não questionaram essa, ou ainda não tinham ideia dessa injustiça em particular. As mulheres trabalharam na produção, na promoção, como atrizes, figurinistas, auxiliares e, portanto, compartilharam os riscos e as ameaças, mas não chegaram a assumir a direção e assinaram a dramaturgia de maneira escassa.

Gambaro também remarca (2014, p. 34) que as análises posteriores sobre o teatro da época não tratam dessa condição e, até hoje, teóricos e pesquisadores, quando estudam as características e alcances do *Teatro Abierto*, não abarcam de nenhum modo a relação das mulheres com esse teatro sob a vigilância também masculina.

Essa reflexão proposta por Gambaro faz parte de uma conferência dada pela autora, intitulada *Para um festín abierto*, no evento *Teatro, mujer y sociedad* realizado em 1994, em Cádiz, Espanha, e está registrado em seu livro de ensaios e recompilados de conferências intitulado *El teatro vulnerable*, publicado pela editora Alfaguara em 2014. Tal discussão é de

suma importância para que se entenda a pouca representatividade que as mulheres tiveram nas posições mais combativas da resistência à ditadura e, ainda que apareçam cada vez mais nos estudos sobre a época e seus movimentos, isso não se dá no mesmo compasso que a presença masculina.

Para a dramaturgia do *Teatro Abierto*, voltava a aparecer a utilização de artifícios teatrais com a finalidade de provar a tese realista. Foram usados especialmente os procedimentos que partiam do expressionismo: desdobramentos, afastamentos da personagem, disposição de um protagonista impossibilitado de reagir. Anos depois, Griselda Gambaro afirmou que: “a realidade superou a ficção em muito: trabalhávamos com a arte da paródia” (GAMBARO, 2014, p. 77). De fato, os criadores dos vinte e um espetáculos trabalhavam com a intensificação do princípio construtivo que havia alentado o teatro político dos anos 1960. Em resumo, tratava-se de uma metáfora transparente da realidade que permitia a recepção cúmplice de um público avisado que, mediante ao olhar oblíquo, participava da crítica aos discursos autoritários. Para Pelletieri (1990, p. 141), esse foi um dos poucos momentos da vida teatral no país em que se instaurou o teatro como prática social, mas não se criou uma poética, uma nova maneira de se fazer teatro. O que ocorreu foi a intensificação dos caracteres – em nível do procedimento e do semântico – da textualidade que começou na década de 1960.

Pavlovsky foi convocado a participar do movimento *Teatro Abierto* com uma obra, porém, não pôde aparecer como ator devido a outros compromissos artísticos, já que estava atuando em obras de teatro comercial. Visto que não podia comparecer às reuniões iniciais de organização do *Teatro Abierto*, decidiu escrever uma obra em dois dias: *Tercero Incluido*. Segundo ele, o processo de escrita aconteceu “a toda velocidade, especialmente para a circunstância, que sempre me pareceu valiosíssima”³³ (PAVLOVSKY *apud* DUBATTI, 2004, p. 211). Para o autor, esse movimento pode ser assim considerado:

[...] essas válvulas antifascistas que às vezes funcionam como vacinas contra essa espécie de meio fascista que existe na Argentina. Contra a cumplicidade civil, *Teatro Abierto 81* seria um bom modelo para pensar que também se pode combater o fascismo e o autoritarismo por meio da cultura³⁴ (PAVLOVSKY *apud* DUBATTI, 2004, p. 211).

Tercero Incluido (1981) mostra, do ponto de vista do enredo, a relação micropolítica de um casal heterossexual que não pode manter relações sexuais devido à intromissão dos discursos do militarismo na subjetividade do personagem masculino. Assim, a micropolítica é

³³ Tradução livre de: “a toda velocidad, especialmente para la circunstancia, que siempre me pareció valiosísima”.

³⁴ Tradução livre de: “[...] esas vacuolas antifascistas que a veces funcionan como vacunas frente a esa especie de medianía fascista que hay en la Argentina. Frente a la complicidad civil, *Teatro Abierto 81* sería un buen modelo para pensar que al fascismo y al autoritarismo también se los puede combatir desde la cultura”.

colocada como uma ressonância dos discursos macropolíticos, constituindo o terceiro elemento incluído naquela relação, e demonstrando em que medida o discurso militar interfere no íntimo de cada pessoa. Segundo Dubatti (2004, p. 212), desde o título já é expressa a inserção do discurso oficial e ditatorial no meio da relação do casal. Esse discurso é destrutivo na relação conjugal, tanto o homem quanto a mulher são vítimas do sistema ditatorial. Para Dubatti (2004, p. 212), Pavlovksy insere nessa obra emoções características dos cidadãos perseguidos durante a ditadura: o susto, o estado de alerta e o silêncio na confrontação com a ameaça repressiva – o que também se passa com as personagens analisadas nesta pesquisa.

O *Teatro Abierto* teve três edições: em 1981, 1982 e 1983. Essa mostra, idealizada e fomentada por artistas argentinos que surgiram na modernização do teatro nos anos 1960, foi um movimento de resistência ao fascismo e às ditaduras. Não tinha um “sujeito” ou uma supremacia dos artistas frente ao público, visto que os espectadores também foram protagonistas ativos do acontecimento, já que estar ali presente era também resistir e lidar com as possíveis consequências das repressões que o evento poderia vir a sofrer.

O movimento funcionava como escuta para a classe artística independente, completamente desmantelada e perseguida no período mais violento; para aqueles forçados a sair de seu país para não correr risco de morte, mas também para os que não tiveram a mesma chance. A democracia permite a liberdade de expressão, e as pessoas que são responsáveis pela cultura devem aproveitá-la (PAVLOVSKY, 2006, p. 19).

É próprio dos discursos fascistas apresentar uma resignificação da noção de liberdade de expressão. Através dessa falsa “liberdade”, são manifestadas opressões machistas, homofóbicas e racistas, dentre tantas outras formas de violência. Assim, discursos ofensivos e criminosos são tomados como exposição de opinião (e não como crime), se escondendo sob o escudo da concepção errônea de liberdade de expressão. Os artistas, portanto, buscam chamar a atenção para a deturpação do sentido desse termo, diferenciando liberdade e crime. Na Argentina ditatorial e no Brasil, a liberdade de expressão está atrelada somente às classes sociais mais altas, compostas por pessoas brancas, cisgêneros e heterossexuais. Qualquer outro grupo que fuja desse modelo, acaba sendo, muitas vezes, perseguido ou punido de alguma maneira. Sem liberdade e sem expressão.

II – ENTRE MÁSCARAS

*Él era un fabricante de mentiras
Él tenía las historias de cartón
Su vida era una fábula de lata
Sus ojos eran luces de neón
Y nunca tengas fe
Que sus mentiras pueden traer dolor
Ella era una típica inocente
Zapatos negros, medias de algodón
Que solo era feliz en el colegio
Que nunca tuvo en su piel amor
Inútil es decir
Que lo que le dijeron lo creyó
Querrán saber el fin de nuestra historia
Algunos lo podrán imaginar
La niña que sin pena y sin gloria
Perdió sus medias y su castidad
Preciso es condenar, al que se burla de nuestra moral
Pero hay algo que no se puede explicar
¿Por qué la niña ríe en vez de llorar?*

(El fabricante de mentiras - Charly García)³⁵

II.I - Introdução

Há duas edições do texto dramático *La mueca*: a primeira, cubana, obteve Menção do Prêmio Casa das Américas³⁶ e foi editada em um volume intitulado *Três obras*³⁷ (1970); a segunda edição do texto data de 1972 e foi lançada pela Editoria Talía, na Argentina. O segundo texto é, ao contrário do primeiro, posterior à estreia de *La mueca* nos palcos. Existem, portanto, diferenças substanciais entre essas duas versões, sendo a primeira mais extensa, ao passo que a segunda traz a experiência cênica do GAP (*Grupo de Actores Profesionales*), que estreou no dia 12 de maio de 1971. O grupo foi formado por Oscar Ferrigno (diretor e intérprete da personagem Sueco), Eduardo Pavlovsky (dramaturgo e intérprete da personagem Carlos),

³⁵ Tradução livre: “Ele era um fabricante de mentiras/ Ele tinha as histórias de papelão/ Sua vida era uma fábula de lata/ Seus olhos eram luzes de neon/ E nunca acredite/ Que suas mentiras podem trazer dor/ Ela era uma típica inocente/ Sapatos pretos, meias de algodão/ Que só era feliz no colégio/ Que nunca teve na sua pele o amor/ Inútil dizer/ Que o que lhe disseram acreditou/ Querirão saber o fim da nossa história/ Alguns poderão imaginar/ A menina que sem pena e sem glória/ Perdeu suas meias e sua castidade/ Preciso é condenar, aquele que se burla da nossa moral/ Mas há algo que não se pode explicar/ Por que a menina ri ao invés de chorar?”.

SUI GENERIS, Fabricante de Mentiras, composta por Charly García, produzida por Jorge Álvarez, Disponível em: <https://open.spotify.com/track/2gCvh8N1JIYFiyQfqPasnc?si=1e0cef3791284019>. Acesso em: 09/092021.

³⁶ A *Casa de las Américas* é uma organização não governamental sediada em Havana, Cuba, cuja proposta é fomentar a cultura e as artes dos países da América Latina e o Caribe. Foi criada em 1959 e promove pesquisa, premia escritores, artistas plásticos, músicos, teatrístas e estudiosos das artes e das ciências sociais. Disponível em: <http://www.casadelasamericas.org/casa.php>. Acesso em: 24/10/2021.

³⁷ Junto com as peças *El avión negro* de autoria compartilhada entre os argentinos Roberto Cossa, Germán Rozenmacher, Carlos Somigliana e Ricardo Talesnik, além de *Flores de Papel*, do chileno Egon Wolf. Disponível em: <http://www.casadelasamericas.org/revistacasa.php>. Acesso em 09/092021.

Claudio Lebrino (Aníbal), Victor Hugo Vieyra (Turco), Fernando Rozas (Flaco), Fabiana Gavel (Helena) e Luis Diego Pedreira (cenografia e figurino) (DUBATTI, 2004, p. 188).

A versão do texto dramático publicada em 1970 é prévia à encenação, ainda que já houvesse passado por alguma experiência de ensaios e leituras dramáticas. A mudança entre as versões se dá, substancialmente, nos cortes feitos pelo diretor Oscar Ferrigno a fim de reduzir o tempo de duração da obra. As primeiras apresentações contaram com a versão original do texto e, então, a edição de 1972 registrou as mudanças cênicas (DUBATTI, 2004, p. 188). Na elaboração desta dissertação, a versão utilizada para a tradução é a segunda, pós-encenação, reeditada em 1988 pela Editoria Ayllu, que traz, portanto, as vivências teatrais. A partir deste capítulo da dissertação, o nome da obra será mencionado em português, *A máscara*, sendo sua tradução um dos resultados da composição da pesquisa que consta no Apêndice.

Ainda para Dubatti (2004, p. 188), a existência de dois textos dramáticos mostra uma mudança na carreira dramática de Pavlovsky: já não era mais um dramaturgo “de gabinete”, que em alguma medida chegou a ser anteriormente, agora, o trabalho de todo o grupo influencia o texto e o altera, como acontece com as dramaturgias vivas ou em processo. No prólogo da edição de 1972, o diretor da montagem descreve o processo de escrita, expondo também a influência do que naquela época se chamava criação coletiva (que se difere da criação colaborativa)³⁸, bastante comum nas décadas de 1960 e 1970:

Começou, assim, a primeira etapa [...] quase diariamente o autor produzia material e ideias que se modificavam ou se descartavam em comum. [...] Um dia consideramos que o material estava completo e que para abordar sua realização, deveríamos deixá-lo *descansar*. Passaram meses e muitas coisas mudaram, outras se fizeram desnecessárias, algumas mudaram de lugar... Precisávamos outra vez vê-la em conjunto. [...] Nos reunimos, fizemos uma leitura e gostamos muitíssimo! [...] Três meses de ensaios que foram duros, pesados, dolorosos, que achávamos que nunca iam terminar... e no transcurso dos quais, com o imensurável aporte dos atores e cenógrafo voltamos a questionar, por tudo em prova: linguagem, personagens, situações, conflitos e muitas coisas voltaram a mudar! (FERRIGNO in PAVLOVSKY *apud* DUBATTI, 2004, p. 189, grifo do original).³⁹

³⁸ O processo coletivo é descrito por Zapata (2012) como uma atitude de um grupo de artistas que, sem formação acadêmica, unia-se para criar a arte como resistência às opressões vividas no contexto latino-americano. Disponível em: <https://sites.dlib.nyu.edu/hidvl/mkkwh9c7>. Acesso em: 15/09/2021. Segundo Nicolette (2002, p. 321), entende-se por processo coletivo aquele cujo resultado não é assinado por nenhum membro específico, mas possui uma assinatura conjunta de um grupo de artistas. O processo colaborativo requer, desde o início, alguém responsável pela assinatura do texto, que estaria em pé de igualdade com os responsáveis pela direção, interpretação, cenografia, figurino e outros setores. Tudo o que é produzido na sala de ensaio é registrado e levado em conta pelo dramaturgo. Cabe ao dramaturgo identificar lacunas, desequilíbrios e falhas, promover realocações, alterações, assinando o arranjo dramático.

³⁹ Tradução livre de: “Comenzó así la primera etapa [...] casi a diario el autor producía material e ideas que se modificaban o descartaban en común; Un día consideramos que el material estaba completo y que para abordar su realización, debíamos dejarlo *descansar*. Pasaron meses y muchas cosas cambiaron, otras se hicieron innecesarias, algunas mudaron su lugar... Necesitábamos otra vez verla en conjunto [...]. Nos reunimos y... ¡Nos gustó mucho! [...] Tres meses de ensayos que fueron duros, pesados, dolorosos; que creíamos no iban a terminar nunca... y en

No relato de Ferrigno, que tem características de diário de bordo, pode-se notar a ênfase na dinâmica de mudanças pelas quais um texto dramático passa em seu processo de montagem. Ainda que Pavlovsky assine o texto, compreende-se que a escrita de *A máscara* tenha elementos advindos da participação do diretor, dos atores, da atriz e do cenógrafo ali envolvidos, corroborando uma escrita vivenciada em cena a partir de suas experimentações nas salas de ensaio.

Quando Ferrigno enfatiza o valor que Pavlovsky dá para as imagens e para as palavras, percebe-se um trabalho rigoroso com a linguagem, o que se configura no campo das composições dialéticas de um teatro que reflete as estruturas macro e micropolíticas. Pensar na dialética presente nessa estrutura teatral é pensar no conceito hegeliano da síntese de opostos, criando uma representação, nesse caso teatral, a partir do embate entre o sujeito e o não sujeito com propósito artístico e de mudança social (ZEN e SGARBI, 2018, p. 93). Em alguma medida, os trabalhos de Pavlovsky nas clínicas grupais, que se aproximam das sessões de “psicodrama”⁴⁰ realizadas por ele, implicariam, de alguma forma, no processo coletivo de construção de seus textos dramáticos, justamente por essa lógica dialética que está demonstrada no procedimento da Multiplicação Dramática.

Para Kamkhagi e Saidón⁴¹ (1987, p. 140), a dramatização é apenas um elemento a mais, ainda que bastante valioso, para pesquisar as fantasias inconscientes e poder formular as interpretações do funcionamento psíquico. Muitas vezes, a dramatização demonstrativa é um meio de veicular uma interpretação. Em outras situações, a dramatização cumpre uma função exploratória de indaga sobre o presente, o passado ou as perspectivas de um sujeito ou do grupo. A participação do corpo na comunicação é fundamental, é o que modifica o tipo de mensagem. Nessas práticas de psicodrama, em abordagem psicanalítica, a dramatização é um instrumento que mobiliza criativamente o grupo ou o protagonista, permitindo o aparecimento do material inconsciente, que será analisado e incluído dentro de uma história individual ou grupal.

Busca e descarte. O processo é lento e difícil. Uma roupa que é estranha para mim, uma máscara que me esconde, um lenço de seda que me faz desempenhar um papel. Sensação de roubo, vergonha, exibicionismo. Estou representando, não expresso nada, não vejo ninguém, ninguém me vê. A máscara como dissociação, a máscara esconde, estamos simplesmente disfarçando. O corpo está ausente. Estamos instalados, no entanto, no mundo da representação, da repressão. “A verdade”,

el transcurso de los cuales, con la suma del invaluable aporte de los actores y el escenógrafo volvimos a cuestionar, poner a prueba todo: lenguaje, personajes, situaciones, conflictos... ¡y muchas cosas volvieron a alterarse!”

⁴⁰ Técnica desenvolvida por J. L. Moreno nos anos 1920 a partir da improvisação teatral. O psicodrama é uma técnica de investigação psicológica e psicanalítica que procura analisar conflitos interiores fazendo com que alguns protagonistas interpretem um roteiro improvisado a partir de determinadas senhas. A hipótese que se configura é a de que, mais do que na palavra, é na ação e na atuação que os conflitos recalcados, as dificuldades das relações interpessoais e os erros de julgamento são passíveis de se revelarem com maior nitidez (PAVIS, 2017, p. 311).

⁴¹ Desenvolvedores de clínicas de psicodrama e Multiplicação Dramática assim como Pavlovsky.

permanece no universo simbólico, a essência está detrás das máscaras. [...] Me encontro com uma máscara. Bom encontro. Não preciso olhá-la, julgá-la, interpretá-la. [...] Começa uma nova luta. O corpo fala, se engrandece, se expande. Ocupa os espaços. Observo e ataco. O lúdico, a dança, o voo, não “representam” nada. É um carrossel de acontecimentos. Não existe lugar para a interpretação. Não sei quem sou, carece de importância. Fim da subjetividade, pura produção, expansão dos corpos. Sou a vida, sou mulher, sou criança, sou bailarino, sou feio, sou pobre, sou a morte. Vida e teatro, produção e desejo são a mesma coisa (KAMKHAGI e SAIDÓN *in* PAVLOVSKY *et. al.*, 1987, p. 136)⁴².

A reflexão de Kamkhagi e Saidón coloca em cheque a noção de representação do universo das clínicas e do teatro de Eduardo Pavlovsky. Para os autores, trata-se de um processo representativo em que o corpo está ausente, não é possível encontrar sua identidade, não se expressa nada, não se vê ninguém. A verdade aparece em um universo simbólico. A potência dessas clínicas grupais, nas quais estão presentes elementos da Multiplicação Dramática, se dá através de um sistema pensado no drama, ainda que com suas diferenças: não é necessário ter um espaço reservado ou diferenciado para a dramatização, o espaço será criado e produzido dentro do espaço imaginário do grupo. O protagonista, por exemplo, surge da dinâmica grupal, muitas vezes o sujeito caracterizado como protagonista deixa de sê-lo com a emergência de outro integrante da dinâmica.

Por sua vez, o diretor trabalha a partir de uma leitura inconsciente, e as dramatizações serão propostas a partir dessa perspectiva, pois o diretor também pode participar delas. A estrutura grupal que produz efeitos, constantemente não permite pensar em uma dissociação entre protagonistas e público, uma vez que o espectador não existe nas clínicas de psicodrama psicanalítico, como na Multiplicação Dramática. A não dissociação entre protagonista e público é o que potencializa o uso das imagens por Eduardo Pavlovsky. As imagens se desnudam frente aos leitores e espectadores, visto que sua relação com o grupal transforma em difusas fronteiras a distinção entre teatro e realidade.

⁴² Tradução livre de: “Procura y descarte. El proceso es lento y difícil. Una ropa que me es extraña, una máscara que me esconde, un pañuelo de seda que me hace desempeñar un papel. Sensación de robo, vergüenza, exhibicionismo. Estoy representando, no expreso nada, no veo a nadie, nadie me ve. La máscara como disociación, la máscara esconde, estamos simplemente disfrazando. El cuerpo está ausente. Estamos instalados, sin embargo, en el mundo de la representación, de la represión. “La verdad”, permanece en el universo simbólico, la esencia está por detrás de las máscaras. Aun así, hay dos mundos, somos capturados por la idea de un mundo de las apariencias y un mundo de las esencias. (...) Me encuentro con una máscara. Buen encuentro. No preciso mirarla, juzgarla, interpretarla. (...) Comienza una nueva lucha. El cuerpo habla, se engrandece, se expande. Ocupa los espacios. Observo y ataco. Lo lúdico, la danza, el vuelo, no “representan” nada. Es un carrusel de acontecimientos. No hay lugar para la interpretación. No sé quién soy, carece de importancia. Fin de la subjetividad, pura producción, expansión de los cuerpos. Soy la vida, soy mujer, soy niño, soy bailarín, soy feo, soy pobre, soy la muerte. Vida y teatro, producción y deseo son una misma cosa”.

II.II - Das personagens perversas

Ao fazer uma leitura crítica do texto dramaturgico de Pavlovsky, já se inicia uma análise, principalmente acerca das personagens que apresentam e simbolizam, ao mesmo tempo, pessoas, grupos ou estratos sociais. Décio de Almeida Prado (2002), no livro *A personagem de ficção*, organizado por Antônio Candido, afirma que uma das maiores diferenças entre o texto dramaturgico e um romance seria a constituição dos sujeitos ali representados, segundo ele, “as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas” (PRADO, 2002, p. 89). Ainda conforme o autor (*Ibid.*), tanto o teatro quanto o romance falam sobre a humanidade, mas o teatro o faz a partir do próprio sujeito, da presença viva de atrizes e atores. Esse parece ser o caso das personagens de Tato, uma vez que seus textos dramáticos se dão pela presença de personagens emblemáticas que, por vezes, ele também interpretava.

A máscara começa com a entrada de um grupo (Sueco, Aníbal, Turco e Flaco) em uma casa ricamente decorada que, mais adiante, sabe-se que é casa de Carlos e Helena, um casal de classe média alta, ou da chamada “elite burguesa”. Vale destacar que a peça teatral traz cinco personagens masculinos e apenas uma mulher, de forma que a narrativa reforça a existência desse universo tradicionalmente machista e patriarcal – determinante na formação da sociedade latino-americana. Pode-se ler nesse quadro representacional um sintoma da presença majoritária masculina nos governos ditatoriais. No entanto, embora a maioria em cena seja composta por homens, a personagem Helena terá um protagonismo expressivo.

O grupo de quatro personagens, Sueco, Aníbal, Turco e Flaco, forma uma quadrilha de sequestradores “cinegrafistas”⁴³ que, mediante tortura física e moral, busca recolher filmagens que apresentem uma espécie de confissão do casal que desmascare a instituição do matrimônio. Assim, eles desmontam, de forma violenta, a imagem hipócrita e recorrente de matrimônio que circula nas classes alta e média – ou mesmo em toda a sociedade. O casal se mostra extremamente desconfortável, uma vez que Helena e Carlos são expostos um frente ao outro e aos sequestradores, enquanto ainda tentam se esconder atrás das aparências sociais que marcam a relação matrimonial: máscaras que caem ao longo da peça teatral.

Compreender o grupo de personagens formado por Sueco, Aníbal, Turco e Flaco é um ponto difícil da análise. De um lado, apresentam características de sequestradores, de outro, portam ferramentas de cinegrafistas. Pode-se entender tais personagens como ícones de olhares

⁴³ Serão renomeados nesta dissertação como pseudocinegrafistas, uma vez que sua função aparente não coincide com as ações protagonizadas.

testemunhais. As câmeras fazem parte da representação e da extensão de um grande olho. Muito mais que sequestrar ou gravar, a função das personagens é representar uma visão para além das máscaras sociais, uma visão da intimidade do “casal padrão”, Carlos e Helena.

Para Dubatti (2004), essa quadrilha estaria em busca de uma espécie de “vídeo-documentário”. Nas palavras do pesquisador: “querem fazer uma documentação estética sobre a burguesia, uma filmagem testemunhal”⁴⁴ (DUBATTI, 2004, p. 191). Essas personagens sentem prazer em desmoralizar as pessoas frente a si mesmas, buscam confissões ou realizam outras ações argumentando a necessidade de se criar um olhar minucioso sobre a vida privada das classes altas da sociedade. Contrariamente, para que isso ocorra, invadem a privacidade, roubam as imagens e exigem confissões íntimas sob tortura.

Para Rauschenberg (2015, p. 210), a estratégia de produção não é fazer uma simples “câmera oculta”, mas sim filmar cenas em que os pseudocinegrafistas intervêm sobre seus “atores” os dirigindo. O produto audiovisual é o registro de uma interrupção da “normalidade”, porém, para que isso seja possível, criam uma forma violenta de recuperar a verdade do casal. Observa-se para fazer de modo mais autêntico que o próprio objeto da observação, mas imprimindo uma nova violência. Uma violência que, ao mesmo tempo que documenta, pune quem é documentado. Para o autor, a realidade que os pseudocinegrafistas buscam dialogam com Lukács (*apud* RAUSCHENBERG, 2015, p. 210): “[...] todo realista considerável trabalha seu material vivencial para chegar às leis da verdade objetiva, às conexões profundas, não perceptíveis sem mediação, da realidade social”.

Em sua tese de doutorado, ao comentar essa obra, Dubatti (2004) se refere ao posicionamento do casal pela ótica desse grupo: estão “seguros de estar mediante a uma cultura esgotada e em vias de extinção”⁴⁵ (DUBATTI, 2004, p. 191). Isso poderia ser considerado uma ironia ou uma crítica ao comportamento desse estrato social elitista, a princípio idealizado, mas que no desenrolar da cena se mostra contraditório ao revelar as hipocrisias conjugais.

Na primeira rubrica já se percebe a existência de uma disputa entre as personagens que compõem o grupo. Sueco ocupa uma posição de líder, por ser aquele que detém o roteiro a ser gravado e o poder de alterá-lo. É descrito como um tipo extravagante e que aparenta estar acostumado com o padrão de vida da casa que invadem, visto que mantém a naturalidade frente ao cenário de padrões sociais mais elevados. Por sua vez, Turco e Aníbal ficam admirados e perdem sua espontaneidade, já que provêm de estratos sociais mais pobres e se sentem inadequados no apartamento luxuoso.

⁴⁴ Tradução livre de: “Quieren hacer una documentación estética sobre la burguesía, una filmación testimonial”.

⁴⁵ Seguros de estar ante una cultura agotada y en vías de extinción (DUBATTI, 2004, p. 191).

Escuro total. Barulho de chave. Barulho de porta que se abre. Luz, pode-se ver uma sala de estar moderna, muito bem decorada. Entra SUECO; é um personagem com aspecto extravagante, estranho. Olha o lugar como se o conhecesse. Tira seus sapatos. Atrás do SUECO aparece o TURCO, de características mais simples, mais vulgares. Fica parado na porta olhando os movimentos do SUECO. A seu lado está ANÍBAL, também de aspecto simples. TURCO está com duas malas grandes. ANIBAL e TURCO parecem estar tão assombrados com o lugar que nem se moveram da porta. SUECO caminha naturalmente por toda a sala. Deve-se contrastar a mobilidade espontânea de SUECO com o assombro de TURCO e ANÍBAL⁴⁶ (PAVLOVSKY, 1988, p. 9).

O fato de Sueco caminhar pela casa com tamanha naturalidade, a ponto de “olhar o lugar como se o conhecesse”, é fundamental para entender que, ao menos ele, o líder, já esteve ali antes para colher informações sobre o casal. Sueco, em seu discurso, atenta para a arte, a função documental da filmagem, o que poderia ser entendido como uma habilidade técnica, já que há uma certa ironia quando se referem a ele como artista. A entrada de Flaco acontece um pouco mais à frente da primeira cena, uma vez que ele se atrasa por ter parado para comprar cigarros. Com a circunstância relatada, percebe-se que a personagem demonstra um *status* superior ao de Turco e Aníbal, já que tem a liberdade de chegar atrasada sem retaliações do líder Sueco.

Flaco se mostra como uma personagem complementar, uma vez que, mediante à liderança de Sueco, detém a única voz levada em consideração pelo líder. Essa dialética se dá pela representação de forças opostas dentro do mesmo grupo. Somente Flaco é capaz de dialogar em tom de igualdade com Sueco, uma vez que, em determinados momentos, o primeiro se mostra como um *alter ego* do segundo, apresentando contrapontos por meio de suas falas. É perceptível a distinção entre os três ajudantes:

ANÍBAL (*com uma taça na mão*)

Que cultura, velho. Que cultura! Você viu como fala o Flaco, Sueco? Parece que as palavras brotaram!

FLACO

Não, querido, não... Isso não é cultura, é só sensibilidade, algo que falta em vocês.

SUECO (*olhando fixamente para FLACO*)

Em quem falta sensibilidade? Hein? Fala, Flaco. Em quem falta sensibilidade?

FLACO (*como se o estivesse matando durante a espera, faz uma longa pausa*)

Ao Turco e a Aníbal, claro, neles falta o que sobra em nós dois!⁴⁷ (PAVLOVSKY, 1988, p. 12).

⁴⁶ Tradução livre de: “Oscuridad total. Ruido de llave. Ruido de puerta que se abre. Luz, se observa un living moderno, muy bien puesto. Entra el SUECO; es un personaje con aspecto extravagante, extraño. Mira el lugar como si lo conociera. Se saca los zapatos. Detrás del SUECO, aparece el TURCO, de características más sencillas, más vulgares. Se queda parado en la puerta mirando los movimientos del SUECO. A su lado está ANÍBAL, también de aspecto sencillo. El TURCO lleva dos grandes valijas. ANIBAL y el TURCO parecen tan asombrados del lugar que no se han movido de la puerta. El SUECO camina naturalmente por todo el living. Debiera contrastar la movilidad espontánea del SUECO, con el asombro del TURCO y ANÍBAL”.

⁴⁷ Tradução livre de: “ANÍBAL (Con una copa en la mano) – Qué cultura, viejo; qué cultura. ¿Viste cómo habla el Flaco, Sueco? ¡Parece que le brotaron las palabras!

A atribuição irônica de sensibilidade e prazer estético conferida a Sueco é a justificativa para a escolha da casa de Carlos e Helena, visto que estes são considerados, também ironicamente, atores da vida real, que representam papéis sociais perfeitos. Porém, quando demonstram suas reais atitudes em sua intimidade, revelam as contradições e infidelidades. É essa hipocrisia que a equipe de pseudocinegrafistas busca registrar, principalmente em uma confissão, um flagrante, ou seja, em uma espécie de acusação mediante uma antologia de mentiras. Eis aí o enredo das personagens principais que dá título ao espetáculo: *A máscara*. Com efeito, há no próprio texto um recurso de metalinguagem a esse respeito:

SUECO [...]

O fato de que vocês sejam uma porcaria viva, não quer dizer que como fenômeno estético não constituam uma peça de valor excepcional. São arte! Pura poesia! Da pior espécie humana! Mas autêntica! Pura! Isso sim! Como dizia um amigo meu, são a mais pura e autêntica expressão da hipocrisia⁴⁸ (PAVLOVSKY, 1988, p.45).

Ainda assim, embora Sueco e Flaco sejam bem perspicazes, não percebem suas próprias hipocrisias, uma vez que invadem a vida privada do casal. Ambas as personagens, em alguma medida, aceitam as idiosincrasias da equipe. Primeiro, pela situação invasiva de sequestro ao casal, depois, pela convivência com os pensamentos do grupo e com as atrocidades de Turco e, por último, pela tortura física e psicológica que realizam juntos.

Turco, que muitas vezes é infantilizado no discurso dos outros, mostra-se perverso e não é censurado nem corrigido pelo restante do grupo, na verdade, sente-se à vontade para expor suas narrativas maléficas. Em alguns de seus diálogos com os colegas, afirma que tem interesse em ver como os touros mantêm relações sexuais, dando a entender um prazer zoofílico. Em seguida, expõe uma situação de relação sexual abusiva e incestuosa com sua irmã adolescente, além de tentar ter relações sexuais com Helena, que fora dopada, configurando, portanto, uma tentativa de estupro – mais uma situação de violência. Ainda que não haja confirmação explícita de nenhum desses atos, essa incerteza é motivo de piadas e de apoio das demais personagens que compõem a quadrilha de sequestradores. Flaco é o único que repreende

FLACO – No, querido, no... eso no es cultura, es sólo sensibilidad, algo que a ustedes les falta.

SUECO (Mirándolo fijo) - ¿A quién le falta sensibilidad? ¡A ver, decime, Flaco! ¿A quién le falta sensibilidad...? FLACO (Como mortificándolo en la espera, hace una pausa larga). Al turco y a Aníbal, por supuesto, ¡a ellos les falta lo que nos sobra a nosotros dos! (PAVLOVSKY, 1988, p. 12).

⁴⁸ Tradução livre de: SUECO [...] El hecho de que Uds. Sena una porquería viviente, no quiere decir que como fenómeno estético no constituyan una pieza de valor excepcional. ¡Son arte...! ¡poesía pura! ¡De la peor especie humana...! ¡pero auténtica! ¡Pura! ¡Eso sí! Como decía un amigo mío, son la más pura auténtica expresión de la hipocresía”.

seus atos, ainda que o faça de maneira indireta, pois observa atento a liderança de Sueco que permite que tais violações ocorram em meio à gravação testemunhal.

Um dos álibis que justificam a narrativa perversa de Turco é a percepção que as outras personagens têm dele. Em nenhum momento do texto dramático faz-se menção à idade das personagens, mas entende-se que são próximas ou que não isso é algo importante na hierarquia entre elas. Ainda assim, Turco é retratado como o mais inexperiente em comparação com seus pares, é diminuído ou mesmo infantilizado nas conversas. Destaca-se por sua maneira “desajeitada” de atuar naquelas situações, deslocado dentro daquele universo de classes sociais mais altas que a sua. A primeira tarefa de Turco naquele trabalho seria subir para o segundo andar da casa para guardar as malas com os equipamentos de gravação, e assim ele o fez, no entanto, deixou os outros estarecidos ao guardar as malas dentro da banheira. Sua “infantilidade” também se dá pelo viés de sua participação em todos os jogos infantis ou cantigas que a obra faz referência, como “tá pronto seu lobo?” e “o Aníbal roubou pão na casa do João...”⁴⁹, que são diretamente mencionadas no texto.

Pode-se ler a infantilidade atribuída a Turco a partir do que Freud (1915) trataria como disposição perverso-polimorfa entre as crianças, em seu texto “A pulsão e suas vicissitudes”. A defesa freudiana de que a neurose seria o negativo da perversão está subsidiada pela análise da persistência no adulto dessa disposição perversa infantil. A integração das pulsões pela genitalidade se constituiria como a chegada da normatividade sexual engendrada da infância até a adolescência. A experiência sexual infantil é o espaço de maior visibilidade dessa polimorfia, mesmo que persista algo de perverso na vida sexual do “adulto padrão” (OLIVEIRA, 2016, p. 60). Enquanto a disposição perverso-polimorfa na criança configuraria um processo natural da existência da sexualidade na infância, no adulto, a perversão já é considerada uma psicopatologia grave. Turco, a partir dessa dimensão perversa, atribuída às fases infantis da sexualidade, apareceria, principalmente, em contraposição com as outras personagens adultas normalizadas. Tal aproximação do infantil ao perverso pode ser assim resumida:

Nessa mesma perspectiva, Freud faz da pedofilia e da zoofilia comportamentos que se mascaram sob uma aparência de extrema “normalidade”. Essas duas aberrações não estão ligadas, a seu ver, a uma doença mental, mas a um estado infantil da própria sexualidade. Daí o fato de os pedófilos e os zoófilos aparecerem como indivíduos

⁴⁹ Brincadeiras populares no Brasil que se dão, principalmente, pelas canções e frases feitas. Em “Tá pronto seu lobo”, um grupo de crianças tem o objetivo de fugir de uma outra que foi designada ‘lobo’, o jogo se dá pelo suspense em não saber a que hora o lobo estará pronto para sair para sua caça. Já “Roubou o pão na casa do João” é uma brincadeira em forma de cantiga. Cada participante é acusado de ter roubado o pão na casa do João, mas deve livrar-se da acusação acusando outro participante.

covardes, mas perfeitamente adaptados à vida social burguesa ou camponesa (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 772).

Turco, durante toda a obra, apresenta traços de perversões associados a aspectos “infantis”, no entanto, ele se aproxima de uma visão patológica, configurada nas cenas posteriores, em que aparece como um dos principais agentes da tortura. Suas ações perversas são coerentes ao longo do texto, fazendo da personagem uma imagem símbolo de torturadores (recorrentes em todas as obras analisadas nesta dissertação) e trazendo a dimensão sociopolítica da ditadura para a montagem cênica.

A perversão atribuída a Turco é um ponto interessante quando se sabe que o dramaturgo é também psicanalista. Segundo o *Dicionário de psicanálise*, de Roudinesco e Plon (1998), a perversão inclui práticas sexuais diversificadas desde o incesto à zoofilia, à pedofilia, ao fetichismo, ao exibicionismo, entre outras características (ROUDINESCO e PLON, 1998, p. 584). A narrativa sugestiva dessas perversões acerca das vivências de Turco conduz às imagens nuas dessa personagem, visto que ele se sente confortável para falar sobre seus desejos e vivências perversas, frente aos outros, sem nenhuma máscara ou filtro social. A convivência e o incentivo por parte das outras personagens, ainda que em tom jocoso, é um indício de que todas são coniventes com essas práticas, o que faz delas um grupo de sequestradores perversos, especialmente pelo consentimento à tortura que se dará na cena mais adiante.

A perversão dos documentaristas é construída por dois pares: voyeurismo/exibicionismo e sadismo/masochismo. O voyeurismo é uma forma de perversão demonstrada na situação em que Carlos e Helena são olhados de maneira invasiva e inclusive filmados por câmeras em sua intimidade. A desordem sexual que consiste na observação de pessoas no ato de se despir, nuas, ou realizando atos sexuais, sem que haja consentimento, está associada a um dos modos de perversão. Trata-se de uma forma de curiosidade mórbida com relação ao que é privativo, privado ou íntimo (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 2883).

Helena e Carlos têm sua intimidade invadida e são despidos de seus segredos íntimos frente aos *voyeurs* e suas câmeras. Do mesmo modo, o casal também é exibicionista, ou seja, eles têm mania de ostentação ou de exibição (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 1284), visto que vivem das aparências. Sempre que se descobre no inconsciente uma pulsão desse tipo, passível de ser pareada com um oposto, em geral, pode-se demonstrar que a recíproca é verdadeira. Toda perversão “ativa” é acompanhada por sua contrapartida passiva: quem é exibicionista, no inconsciente é, ao mesmo tempo, *voyeur* (FREUD, 2002, p. 45).

Já o sadismo e o masochismo consistem em violência, em exercício de poder contra outra pessoa tomada como objeto, e em gozo causado pela imposição de poder (D’AGORD *et*

al., 2010, p. 318). É perceptível, durante toda a peça, o abuso de poder que o grupo de invasores exerce, como ao coagir Carlos e Helena a se desnudarem. O poder chega às instâncias da violência sexual e da tortura. Carlos e Helena não são vistos pela perspectiva humana, uma vez que, para Sueco, Flaco, Turco e Aníbal, não passam de objetos, cuja função é servir para o gozo perverso.

Segundo Laplanche e Pontalis (1988), em seu *Vocabulário de Psicanálise*, o fetichismo geral é considerado como pertencente à esfera da perversão. O fetichista escolhe um objeto ou uma situação específica e canaliza nisso seu desejo sexual. Mesmo que possa manter relações sexuais comuns, o fetichista não consegue entregar-se a elas, já que ali não está o objeto de seu desejo (LAPLANCHE e PONTALIS, 1988, p. 75). O prazer de Turco ao ver relações sexuais de animais (agindo como *voyeur*), configurar-se-ia, ainda, no campo fetichista das ações, bem como sua relação incestuosa com a irmã, que o confirmaria o campo das perversões. Assim, especialmente no que diz respeito à transgressão da proibição do incesto – próprio da constituição das sociedades –, os atos de Turco constituem violência e são associados ao sadismo. Cabe recordar que o território das perversões era bem conhecido pelo autor, visto sua formação e atuação psicanalítica.

Pode-se observar, ainda, na situação em que Turco aborda Helena sexualmente, a demonstração de seus outros interesses (objetivos sexuais perversos), justamente por ele não ser capaz de concluir o ato sexual. Vale ressaltar que isso não o isenta da condição de abusador, uma vez que Helena está submissa à circunstância: dopada por drogas e em meio a um sequestro, ela se encontra totalmente vulnerável à quadrilha. Assim, Helena é posta em situação de violência e privação de liberdade.

Turco constitui a imagem da perversão, uma vez que seu propósito com a violação mencionada não é estritamente sexual, mas de demonstrar poder pela violência, o que configura um crime contra os direitos humanos. A cena dá a entender que, quando Helena se mostra consciente e mantém o diálogo, ele perde o desejo sexual e é desviado de seu objetivo final – mais uma característica da perversão. As palavras de Helena, aliás, constituem a sua defesa ao longo da dramaturgia. Ela se defende na ordem do discurso, algo muito importante para um dramaturgo psicanalista.

Assim, a presença de personagens pervertidas em ação, denota a atmosfera política fascista e seus instrumentos, o que se verá também nas demais obras de Pavlovsky, uma vez

que, na dramaturgia em questão, fazem parte fantasia, símbolo, realidade social e política, conforme tratado anteriormente⁵⁰.

Turco e Aníbal funcionam como um par dentro da quadrilha. Aníbal cumpre a função de confidente de Turco, sendo o companheiro perfeito perante o qual as outras personagens deixam cair suas máscaras sociais confessando, inclusive, o que seria da ordem da sexualidade ou vergonhoso. Outro ponto importante desse aspecto confidencial é que, através dele, são desnudadas outras personagens, o que ocorre, por exemplo, por meio das confissões de traições recíprocas que se dão entre Carlos e Helena. Aníbal é o confidente que carrega a filmadora, é quem registra pela câmera – o *voyeur* – nisso se dá o prazer pelo desnudamento da infidelidade e da relação sadomasoquista do casal.

Carlos e Helena, que segundo Sueco seriam “a personificação da podridão e da hipocrisia humana” (PAVLOVSKY, 1988, p.45), denunciam pela imagem tudo aquilo que seria esperado de um “casal padrão”: pessoas heteronormativas, capitalistas, consumistas, elitistas, exibicionistas, sadomasoquistas e mascaradas pelo matrimônio. Vale ressaltar que o casal pertence a uma classe socioeconômica alta, assim, carregam o tradicionalismo e o conservadorismo atrelado aos ideais da burguesia.

As personagens são apresentadas em uma cena em que, voltando para a casa, discutem por uma situação corriqueira, já que Helena quer urinar e pede a seu marido que acelere o carro para que cheguem à casa rapidamente. Essa cena imprime uma primeira impressão de “normalidade” ao casal. Eles chegam em casa e, sem perceber a presença de invasores, seguem discutindo acerca dessa trivialidade, quando inicia-se, então, uma cena de sedução, ou de prazeres preliminares, em que Carlos propõe um ato de relação sexual à sua esposa. No entanto, recebe uma negativa, pois aquele não é o dia da semana previamente acordado para tal, o que abre uma série de outras questões acerca da máscara do casal. Com isso, descobre-se que a esposa cobra dinheiro por relações sexuais extras (fora dos dias programados), o que novamente desnuda a relação do casal, mostrando a força do dinheiro nas relações matrimoniais da burguesia. O sexo como contrato comercial tem muito a ver com o capitalismo, com as regras da economia que o mercantiliza.

Percebe-se que o casal também funciona através de uma lógica perversa no que se refere à essa monetização das relações matrimoniais, em que o dinheiro é sumamente importante. Essa configuração dá à personagem Helena, única mulher na obra, os papéis de esposa e, de certo modo, de prostituta, uma vez que cobra pelo sexo não agendado. Mais adiante

⁵⁰ Tais aspectos da obra do autor foram discutidos na página 41 desta dissertação.

na obra, são reveladas diversas outras mentiras que constituem a vida do casal. Já no segundo ato, é mostrado que o marido mente para a esposa sobre o valor de seu salário, pois ele precisa esconder seus gastos com, por exemplo, a amante, que posteriormente aparece na delação de seus atos. Vê-se em imagem um retrato social em que as relações se dão em função da mercantilização dos afetos, em que o dinheiro é, talvez, o elemento principal da relação, uma vez que o matrimônio é tratado como negócio na sociedade.

No entanto, o maior indicador da quebra com a imagem ideal do casal, supostamente monogâmico, está na sugestão da infidelidade de ambas as partes: Carlos esteve se roçando com a secretária de um colega e, Helena, por sua vez, trocou carícias com seu cunhado debaixo da toalha de mesa. Em um primeiro momento, essas ações ocorridas no enredo cronologicamente anterior ao começo dos atos em cena, não desencadeia nenhum tipo de reprovação, sendo os dois bastantes coniventes com as insinuações um do outro.

ELE

Essa menina é a secretária do Morgan... Ela estava me contando que ele tinha gritado com ela um dia desses. Como eu conheço bem aquele inglês, estava falando como ela tinha que tratar ele. Estávamos falando justamente disso.

ELA

Mas se você não falou nada a noite inteira... Você só estava tocando nela o tempo todo. Cada ano que passa você fica mais tarado e mais mentiroso. E agora vai atrás de adolescentes... Não percebe o papelão?

ELE

Mas olha quem está falando sobre papelão... Quer saber de uma coisa?

ELA

Quê?

ELE

A toalha de mesa não estava tapando tudo.

ELA

Como? Que toalha de mesa?

ELE

Você e seu cunhadinho... dava para ver como vocês se tocavam as pernas debaixo da mesa. Mas eu já estou acostumado, sabe? Sou um cara moderno. Um liberal! Um evoluído! (*Faz chifres com a mão*).

ELA

Como você gosta de inventar coisas, hein? Que pervertido! Você precisa disso para se excitar?⁵¹ (PAVLOVSKY, 1988, p. 20, grifos do autor).

⁵¹ Tradução livre de: “Él – Esa chica es la secretaria de Morgan... Me estaba contando que Morgan le había gritado el otro día. Como yo lo conozco bien al inglés la estaba asesorando cómo tenía que hacer para tratarlo. ¡Hablamos justamente de eso!

Ella – Pero si no hablaste en toda la noche. ¡Te pasaste toqueteándola todo el tiempo! ¡Cada año que pasa te ponés más degenerado y más mentiroso! ¡Y ahora te gustan las adolescentes...! ¿No te das cuenta que hacés papelones?

Él – Pero mira quien habla de hacer papelones. ¿Querés saber una cosa?

Ella - ¿Qué?

Él - ¡El mantel no los tapaba del todo!

Ella - ¿Cómo? ¿Qué mantel?

Él – A vos y a tu cuñadito, se los veía cuando se tocaban las piernas por debajo la mesa. Pero yo estoy acostumbrado, ¿sabés? Soy un tipo moderno. ¡Un liberal! ¡Un evolucionado! (*Hace cuernos con los dedos*).

Ella – Cómo te gusta imaginar cosas ¿eh? ¡Qué degenerado! Las necesitás para excitarte, ¿no?”.

Curiosamente, na primeira cena, as personagens são nomeadas de uma maneira generalista: são empregados apenas os pronomes de terceira pessoa “Ele” e “Ela”. Essa indicação, em certa medida, faz referência a todos os homens e mulheres que se identifiquem com essas posturas, de modo com que possam se ver representados no espelho desnudante das personagens teatrais. Não há nenhum elemento dramático que indique a repentina subjetivação das personagens, mas nota-se que, logo após serem dopados pelo lisérgico que Turco lhes aplica de maneira excessiva, é que recebem os nomes Carlos e Helena, justamente no momento em que estão fora de si. Quando as máscaras sociais d’Ele e d’Ela caem, surgem as identidades nomeadas.

A personagem Helena é a única mulher presente no texto, conforme já dito, no entanto, é ela quem conduz o diálogo com os sequestradores, inclusive atrapalhando alguns de seus planos, defendendo-se e enfrentando-os no jogo das perversões. Em contraposição a seu marido, ela não sucumbe às pressões psicológicas e às humilhações dos pseudocinegrafistas. Audaciosa, desafia a autoridade de Sueco, mesmo com a ameaça de agressão:

SUECO

Escuta aqui, menina, com esse tom de voz a única coisa que você vai conseguir é um cascudo.

HELENA

Que macho você é! Igual a seu amigo. Você não está vendo que você é um covarde! Um miserável!

(SUECO se aproxima para bater nela, mas FLACO o intercepta).

FLACO

Deixa ela, Sueco. Não arruíne o perfil dela que é muito bonito. *(Para a SENHORA.)* Não seja idiota, senhora. Está dizendo que ele vai te bater e a senhora insulta ele! Onde você quer chegar? Fica tranquila e obedeça que não vai acontecer nada, está me entendendo? Absolutamente nada! Se você se comportar...⁵² (PAVLOVSKY, 1988, p. 29, grifos do autor).

Helena desestabiliza as outras personagens, principalmente ao questionar sua masculinidade, resistindo como pode. Defendendo-se da situação inusitada, mostra ser mais corajosa que o esposo⁵³. Nessa cena ela denuncia o machismo covarde, ainda que pelo viés heteronormativo: “Me conta, o senhor é viado?”; “Não tá vendo que são um bando de

⁵² Tradução livre de: “Sueco – Mirá, nena, con ese tono lo único que vas a conseguir es un castañazo.

Helena - ¡Qué machote sos, eh! Igual que tu amigo. ¡No vez que sos un cobarde! ¡Un miserable! (El Sueco se va acercar para pegarle y el Flaco intercepta).

Flaco – Dejála, Sueco. No le arruines el perfil que es muy bonito. (A la señora): No sea torpe, señora. ¡Le está diciendo que le va a pegar y usted lo insulta...! ¿Adónde quiere llegar? Quédese tranquila y obedezca que no le va a pasar nada, ¿me entiende? ¡Absolutamente nada! Si se porta bien...”

⁵³ Segundo o diretor da montagem de *A máscara*, Oscar Ferrigno, na primeira versão do texto dramático constava uma cena do segundo ato, na qual Helena ganhava um traço cômico. A ação que se dava era que Helena entregava uma caixa com uma coleção de registros estranhos ao grupo de pseudocinegrafistas. Para encurtar a encenação a cena foi tirada e não aparece em nenhuma versão do texto subsequente à estreia.

covardes”⁵⁴. Helena questiona, inclusive, as próprias atitudes do marido: “Mostra que você não tem medo dele. Por que uma vez na vida você não se porta como homem?”⁵⁵.

A ousadia de Helena é demonstrada em várias circunstâncias dentro do contexto de mulher sequestrada, coagida, que se defendeu até de uma tentativa de estupro. Além de ser aquela que cobra por relações sexuais com o próprio marido, também mantém relações extraconjugais, contrapondo-se, portanto, a um certo modelo de esposa que é apenas submissa e vulnerável. Isso parece conferir à personagem algum gesto de coragem, já que ela não sucumbe às situações adversas, especialmente a de uma coação coletiva de perversos em sua própria casa. Por outro lado, ela também se enquadra em padrões perversos como demonstrado antes. Tal situação é um retrato da sociedade, sob uma determinada perspectiva crítica, que mostra as relações sem que se tenha como fugir das regras dos sistemas autoritários em seus múltiplos aspectos: social, político e econômico, tanto no privado quanto no público.

Para Oliveira (2016), as atividades sexuais extraconjugais, tais como prostituição e infidelidade, se colocam como os principais destinos da satisfação sexual frustrada pelo casamento. O casamento estaria, então, atravessado pela paradoxal condição de ser o repositório cultural das pulsões sexuais e, ao mesmo tempo, a fonte de uma grande miséria subjetiva, marcada pela frustração do ideal que em princípio o definiria. Isso, para a autora, acarretaria um tipo de pane na economia erótica familiar, como um dos efeitos paradoxais da moral sexual civilizada (OLIVEIRA, 2016, p. 62). Nesse sentido, também o casal seria uma imagem da moral civilizada submetida às ordens e aos desvios do casamento, bem como apresentaria traços da perversidade anteriormente tratada, ou do sistema capitalista que invade todas as relações, inclusive as matrimoniais.

O texto dramático segue com o grupo perverso que pretende obter a confissão de algum segredo íntimo por meio da tortura. Esse é mais um aspecto da realidade totalitária que aparece nos quadros cênicos de Pavlovsky. A personagem Sueco, para justificar a atividade cinegrafista, argumenta que, como uma parcela da burguesia está em extinção, o grupo está em busca de fazer registros para a posterioridade, e que não é principiante (PAVLOVSKY, 1988, 45). Nessa fala, é possível perceber a alusão à extinção da burguesia como uma ironia do autor, visto que, no contexto em que a peça foi escrita, havia uma exaltação da burguesia em detrimento às classes sociais menos privilegiadas.

⁵⁴ Tradução livre de: “Dígame, ¿usted es marica?”; “No ves que son una manga de cabrones.”

⁵⁵ Tradução livre de: “Demostrale que no le tenés miedo. ¿Por qué una vez en tu vida no te comportas como un hombre?”

SUECO

Olha, Carlos, não se preocupe, não é a primeira vez que fazemos isso. É para que você confesse um ato da sua vida que te deixa com vergonha e que nunca pensou em dizer para ninguém. Está entendendo? Qualquer coisa... A única exigência é que seja real, porque nós sempre vamos saber. Somos especialistas, sabe? Além do mais, Carlos... Isso pode durar dez segundos ou cinco horas. Tudo depende de você. Nós não temos pressa. A única coisa que queremos é que seja alguma coisa íntima e que seja de verdade⁵⁶ (PAVLOVSKY, 1988, 38).

A cena que se segue é a tortura de Carlos pela quadrilha de inquisidores em busca da confissão de algum delito. A personagem tem a cabeça apertada por Aníbal e seu queixo queimado por Turco com um isqueiro, que também afunda seus dedos dentro da cavidade ocular de Carlos. Além de tudo isso, Turco prepara uma agulha fumegante para ser posta debaixo da unha da vítima, ação que é interrompida por sua confissão: “Ontem eu me masturbei” (PAVLOVSKY, 1988, p. 39)⁵⁷. Ainda que seja um fato trivial, a tortura é interrompida, porque os sequestradores se comprazem pela ordem íntima e sexual da confissão. A partir daí, eles começam a gravar animados e o que se segue é a leitura de um dossiê da vida do casal, perseguido já há algum tempo. Eles têm acesso ao nome de membros da família, ao tempo de carreira, ao salário e ao endereço do apartamento que Carlos mantém para ele e sua amante.

Observa-se que tanto a tortura quanto a confissão íntima alimentam os traços perversos dos membros da quadrilha. Turco, personagem responsável por praticar a tortura, e que apresenta esses traços desde o início, revela mais um: o sadomasoquismo. Segundo Roudisnesco e Plon (1998, p. 681), o sadomasoquismo foi um termo cunhado por Freud, a partir da aglutinação de sadismo e masoquismo, para designar uma perversão sexual baseada em um modo de satisfação ligado ao sofrimento infligido ao outro e àquilo que provém do sujeito humilhado.

A confirmação de que Carlos tem uma amante deixa Helena bastante desestabilizada, o que é agravado pelas fotos que o grupo lhe mostra contendo seu marido e a outra mulher. Com isso, a ideia de Helena de que ela mantinha algum controle em seu casamento é desmontada. Considerando as reações do casal, os sequestradores mostram fotos que provam que Helena também tinha uma relação extraconjugal, despindo as personagens de suas máscaras sociais. O fato de Helena também ter um amante, poderia, de certa forma, corroborar a ideia de contestação ao machismo ou de revanche frente ao universo masculino da elite. É

⁵⁶ Tradução livre de: “Mire, Carlos, no se gaste, no es la primera vez que hacemos esto. Se trata de que usted confiese un acto de su vida que lo avergüenza y que nunca pensó decírselo a nadie, a nadie, ¿me entiende? Cualquier cosa... La única exigencia es que sea cierta, porque nosotros vamos siempre a terminar por saberlo. Somos especialistas, ¿sabe? ¡Además, otra cosa Carlos! Esto puede durar diez segundos o cinco horas. Todo depende de usted. Nosotros no tenemos apuro. ¡Lo único que queremos es que sea algo íntimo y que sea de verdad!”.

⁵⁷ Tradução livre de: “Ayer me masturbé”.

completamente aceito e esperado nesse universo, majoritariamente masculino, que homens tenham relações extraconjugais, entretanto, uma mulher fazendo a mesma coisa gera ruídos na estrutura patriarcal.

Depois da exibição das fotos, a gravação é concluída e o trabalho documentário se dá por encerrado. Por outro lado, a situação demonstra que o suposto casal ideal também se mantém entre mentiras e perversidades, uma vez que desejar sofrer ou fazer sofrer é parte do jogo sadomasoquista, uma das modalidades da perversão conforme mencionado anteriormente. Por esse viés, aquilo que poderia colocar fim a vida matrimonial, é justamente aquilo que os mantém.

Após a partida da quadrilha, surge um silêncio incômodo que é interrompido pela voz mecânica de Sueco em uma gravação de áudio acionada pelo casal. Essa gravação repete os dizeres de que eles são uma “espécie em extinção, mas que são a pura personificação da hipocrisia humana” (PAVLOVSKY, 1988, p. 46). Já é sabido que essas personagens são hipócritas, mas não existe nenhuma expectativa de mudança subjetiva nem social. O sequestro e a gravação funcionam mais como um diagnóstico de relações de poder em regimes totalitários, tanto entre as pessoas, quanto entre as estruturas da sociedade.

II.III – Nudez e fascismo nas microestruturas sociais

Em *A máscara* aparece uma dimensão política que, para Dubatti (2004), está articulada a três aspectos principais que relacionam imagens reais e imagens teatrais, sendo que as últimas teriam algum poder sobre as primeiras:

- a) o mundo real existe e pode ser mensurado, conhecido e definido na sua materialidade; b) o teatro tem a capacidade de construir uma imagem desse mundo pondo em contiguidade os mundos poéticos com o regime de experiência do real; c) o teatro tem a capacidade de incidir na ordem do real, modificando-o⁵⁸ (DUBATTI, 2004, p. 191).

Na ordem do referencial, estabelece-se a ilusão de contiguidade entre o mundo representado e o mundo social ao se trabalhar com uma conjunção de personagens referenciais de fácil identificação social. Isso se dá, por exemplo, com os burgueses Ela e Ele ou Helena e Carlos, também com a equipe de cinegrafistas/documentaristas perversos, a qual interpreta o papel de pessoas que usam a mídia de maneira expositiva, que destroem a moral e se encontram em uma sutil linha que separa a denúncia da perseguição.

⁵⁸ Tradução livre de: “a) el mundo real existe y puede ser mensurado, conocido y definido en su materialidad; b) el teatro tiene la capacidad de construir una imagen de ese mundo poniendo en contigüidad los mundos poéticos con el régimen de experiencia de lo real; c) el teatro tiene la capacidad de incidir en el orden de lo real, modificándolo recursivamente.”

Na peça teatral se verifica a estrutura narrativa progressiva e tradicional do drama realista, com necessária gradação de conflitos, alternância de sequências com e sem ação, encontro pessoal, oposição de caráter nas personagens, causalidade explícita inteligível, tempo e espaço realistas. Porém, tudo isso é modulado por uma exacerbada expressão de agressividade, instaurando uma trama de intensidades e velocidades que explicitam a violência que existe na base da sociabilidade e da discursividade macro e micropolítica (DUBATTI, 2004, p.191).

Em entrevista a Dubatti (2004), Pavlovsky fala sobre a localização no tempo e no espaço por meio da cenografia:

Em *A máscara*, a cenografia de Saulo Benavente era uma sala de estar de um casal formado por um alto gerente empresarial e uma mulher muito bonita, que tinham seu código de costumes. Esse foi o núcleo do meu interesse. O eixo era a violação da formalidade desse casal. Tão bonitos, elegantes, atrativos, de bom gosto, com todo o refinamento da classe social. Uma burguesia industrial que havia aprendido os gestos da aristocracia coronelista⁵⁹ (PAVLOVSKY *apud* DUBATTI, 2004, p. 192).

Com a violação do espaço privado da classe mais elevada e o desnudamento da vida conjugal tradicional, o realismo exacerbado pela agressividade em *A máscara* aparece dotado de uma permanente obscenidade e transmite a sensação de uma constante iminência de perigo, conforme Dubatti (2004, p. 192). No campo da recepção, a peça pode fazer refletir sobre as instituições de poder de caráter fascista, além de expor o microfascismo presente em cada situação familiar, seja individual ou social.

A obra em questão trata de imagens nuas em torno do casal típico e modelo. E ainda que ela esteja sendo discutida neste trabalho a partir de seu texto dramaturgico, é de suma importância pensar na cenografia construída para a primeira montagem desse texto e de seu viés sociopolítico. A instituição matrimonial é apresentada como aquilo que mascara a violência entre casais. Pessoas e famílias inteiras são constituídas sob a naturalização da opressão e da violência, considerando uma visão mais atual.

Como foi dito anteriormente, o texto dramaturgico de *A máscara* foi construído a partir de um processo coletivo com elenco, diretor e cenógrafo. Logo, a construção da cenografia já estava prevista desde os ensaios, e era pautada na tessitura da dramaturgia como um todo, cumprindo seu cuidadoso papel na construção de personagens perversas que se complementam: Carlos e Helena, Sueco e Flaco, Aníbal e Turco.

⁵⁹ Tradução livre de: “En La mueca la escenografía de Saulo Benavente era un living de la casa de una pareja formada por un alto gerente empresarial y una mujer muy bella, que tenían su código de costumbres. Este fue el núcleo de mi interés. El eje era la violación de la formalidad de esa pareja. Tan bellos, elegantes, atractivos, de buen gusto, con todo el refinamiento de una clase social. Una burguesía industrial que había aprendido los gestos de la aristocracia terrateniente”.

Para Dubatti (2004), as personagens possuem camadas psicológicas, sociológicas e políticas, ainda que, no que concerne ao casal dessa narrativa, a busca pela representação exacerbada impõe ao realismo toques caricaturescos e estereotipados. Além de assinar a dramaturgia, Pavlovsky também interpretou a personagem Carlos (na direção oposta de suas concepções ideológicas) e afirma que:

Para fazer o personagem Carlos tive que me identificar plena e amorosamente com os valores da burguesia, que claramente nego intelectualmente. Graças à essa identificação gerávamos entre Carlos e Helena (personagem de Fabiana Gavel) um erotismo de uma grande intensidade em cena. Para ser ator de personagens repudiáveis é preciso aprender a gostar deles, é preciso entrar em sua lógica de afeto, se não, não se faz teatro, se faz uma simples denúncia caricaturesca. É preciso atravessar os personagens com as contradições do humano⁶⁰ (PAVLOVSKY *apud* DUBATTI, 2004, p. 193).

De certa forma, o dramaturgo e ator traz para si a presença de Carlos e sua classe privilegiada ao falar dos afetos que perpassam a interpretação, mas mantém a racionalidade frente aos valores da burguesia. Sua atitude artística parece ser a de reconhecer a existência desse tipo caricatural machista tão comum, afirmando a necessidade de se gostar das personagens a ponto de atravessá-las ao perceber suas contradições, o que demonstra o comprometimento político do autor. A dupla função de dramaturgo e ator que Pavlovsky assume gera uma grande força, já que essa via afetiva para representar valores contraditórios às ideologias dos artistas, como ele mesmo assume, se faz tanto no campo das palavras como na atuação.

Ainda seguindo os estudos de Dubatti (2004), a linguagem teatral das personagens busca assimilar a oralidade da conversa. Recorre-se à redundância pedagógica através de um alto domínio que evidencia uma grande confiança na capacidade de expressão e criação de sentidos das palavras. Podemos notá-lo, principalmente, na descrição irônica que Sueco usa ao falar sobre a burguesia representada pelo casal:

Vocês são de raça pura. O único problema é que são de uma raça que está se extinguindo pouco a pouco. Por isso, quando encontramos exemplares como vocês, tratamos de documentar da melhor maneira possível. Depois arquivamos. Em poucos anos vão valer fortunas, como dinossauros! O único problema é que no futuro, algum ideólogo fanático os proíba por pornográficos. O que acontece com os ideólogos é que às vezes confundem a ética com a estética. O fato de que vocês sejam uma porcaria viva, não quer dizer que como fenômeno estético não constituam uma peça de valor excepcional. São arte! Pura poesia! Da pior espécie humana! Mas autêntica! Pura!

⁶⁰ Tradução livre de: “Para hacer el personaje de Carlos, tuve que identificarme plena, amorosamente con los valores de la burguesía, que por supuesto rechazaba intelectualmente. Gracias a esa identificación generábamos entre Carlos y Elena (el personaje de Fabiana Gavel) un erotismo de una gran intensidad en escena. Para ser actor de personajes repudiables hay que aprender a quererlos, hay que entrar en su lógica de afecciones, si no, no se hace teatro, se hace una simple denuncia intelectual caricaturesca. Hay que atravesar los personajes con las contradicciones de lo humano.”

Isso sim! Como dizia um amigo meu, são a mais pura e autêntica expressão da hipocrisia⁶¹ (PAVLOVSKY, 1988, p. 39).

Essa reflexão atribuída à personagem Sueco, roteirista do documentário, traz alguns preceitos ideológicos do que Dubatti (2004, p. 193) chama de macroperspectiva marxista. Nesse contexto, acredita-se que, no futuro, desaparecia o mundo velho, ligado às estruturas do passado, e se produziriam grandes mudanças no plano da ordem social. Ainda que o modelo dessa nova sociedade não esteja explícito no texto, pode-se relacioná-lo à utopia socialista.

Partindo do contexto político ao qual Pavlovsky pertencia e de sua militância pelo *Partido Socialista de los Trabajadores* (como mencionado no capítulo 1), pode-se observar que o autor não se isenta de suas opiniões políticas nas obras. Nota-se um posicionamento político seja por meio de personagens, que podem ou não estar relacionadas às suas opiniões pessoais, seja por também se colocar na encenação, representando personagens que nitidamente estavam no extremo oposto do que ele acreditava ideologicamente. Pavlovsky, em seu trabalho de buscar dar subjetividade aos opressores, também se transformava em um deles em cena.

No plano da imagem, o desmascaramento da classe média, almejado pelo grupo de sequestradores documentaristas, é uma forma de capturar materialmente a hipocrisia e a mentira, gerando provas através de fotos, filmes, enfim, de imagens nuas de posições sociais ambíguas. O texto dramático de Pavlovsky mostra que Carlos e Helena pertencem à classe média, aquela que perpetua o fascismo, ao passo que os sequestradores fazem parte de estratos sociais distintos: um mais elevado, de Flaco e Sueco, e um mais pobre, de Turco e Aníbal, que possuem menor acesso à linguagem e à cultura e, por isso, são tratados com menos prestígio dentro do grupo.

Houve, naquele momento, (e provavelmente o mesmo se passaria hoje) espectadores que entendiam a obra como uma comédia, cujo mote principal seria a descoberta das traições conjugais, ignorando ou relevando as violências e perversões contidas na obra. Nesse sentido, esse texto dramático é, de algum modo, compreendido no campo das imagens dialéticas que denunciam e elucidam as disputas pelo poder. *A máscara* é escrita e montada em um período ditatorial,⁶² servindo como alerta para pessoas e grupos para que percebam o quanto estão

⁶¹ Tradução livre de: “Ustedes son de pura raza. El único problema es que son de una raza que se está extinguiendo poco a poco. Por eso cuando encontramos ejemplares como ustedes, tratamos de documentarnos lo mejor posible. Después los archivamos. En pocos años van a valer una fortuna, ¡como los dinosaurios! El único problema es que en el futuro, algún ideólogo fanático los prohíba por pornográficos. Lo que pasa con los ideólogos, es que a veces confunden la ética con la estética. El hecho de que Uds. Sean una porquería viviente, no quiere decir que como fenómeno estético no constituyan una pieza de valor excepcional. ¡Son arte...! ¡Poesía pura! ¡De la peor especie humana...! ¡Pero auténtica! ¡Pura! ¡Eso sí! Como decía un amigo mío, son la más pura y auténtica expresión de la hipocresía”.

⁶² Em 1971, o ditador que estava no governo era Alejandro Agustín Lanusse (1918-1996). Ele governou o país entre 26 de março de 1971 e 25 de maio de 1973, participando anteriormente da junta militar que governava a

submetidas a pensamentos e ações internalizadas que desconhecem, mas que repetem continuamente, seguindo os jogos ideológicos do poder.

Argentina desde 26 de agosto de 1968, junto com os militares Pedro Alberto José Gnani (1917-1990) e José Miguel Martínez Zuviría (1920-2001).

III – DOS SENHORES

*Por lo que han sufrido y por los que no están
Por los que se han ido a ningún lugar
Siento que me atrapa la soledad
Siento que me abraza la soledad
Porque vuelve la niebla a mi calendario
Porque hasta la justicia tiene cola 'e diablo
Y no quiere ver no quiere mirar
Porque está desnuda mi libertad
Porque no estoy solo y no sé qué hacer
Porque pese a todo dios
Aun te tengo fe
Porque aún me duele el hambre de un nuevo cielo
Y porque tengo ganas de seguir creciendo
Porque no habrá perdón
Porque no habrá consuelo⁶³*

(Indulto – Mercedes Sosa)

III.I - Introdução

Em *O senhor Galíndez*, a plateia é apresentada a Eduardo, um jovem enviado a um local para aprender técnicas de um ofício e a rotina de trabalho das personagens Pepe e Beto. Em um primeiro momento, ele se vê deslocado, principalmente ao conhecer Sara, uma senhora encarregada pela limpeza do ambiente. Por meio de alguns mal-entendidos, a senhora supõe que Eduardo se insinua sexualmente, ainda que não houvesse motivos para essa interpretação. Ela parece estar tão acostumada com esse tipo de abordagem, que se mostra agressiva face às tentativas de comunicação de Eduardo. Essa agressividade é reproduzida por Pepe e Beto, que recebem mal o novato não apenas pelo acontecido com Sara, mas também pelo fato de que ele poderia vir a representar uma ameaça a seus trabalhos, tornar-se um substituto. Em meio à recepção, a ação vai indicando qual o tipo de trabalho tão almejado por Eduardo é realizado ali: a tortura.

Beto e Pepe passam seus dias esperando algum contato via telefone para que possam trabalhar, ou seja, recebem ordens superiores. Nesse tempo de ócio, falam com a família por telefone, leem, conversam entre si. Beto até estuda por correspondência, enquanto Pepe faz exercícios físicos. É essa a rotina apresentada a Eduardo, o aprendiz de torturas. O chefe e

⁶³ Tradução livre: Pelos que sofreram e pelos que não estão / pelo os que foram a lugar nenhum / Sinto que me agarra a solidão / Sinto que me abraça a solidão / Porque volta a névoa ao meu calendário / Porque até a justiça tem rabo de diabo / E não quer ver, não quer olhar / Porque está nua minha liberdade / Porque não estou só e não sei o que fazer / Porque apesar de todo deus / Ainda tenho fé / Porque ainda tenho fome de um novo céu / E porque tenho vontade de seguir crescendo / Porque não haverá perdão / Porque não haverá consolo. SOSA, Mercedes. Indulto. Buenos Aires: Universal Music Argentina, 1998. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/2IVhFwMoO3TtGHImEkxdzL?si=83dd13c43b0f4144>. Acesso em: 14/11/2021.

personagem que dá título à obra, o senhor Galíndez, é uma voz de comando, de forma que leitores e espectadores não sabem o que ele diz, a não ser pela expressão de Beto e Pepe quando o escutam pelo telefone e o respondem de forma sempre subservientes.

Só se pode saber ao certo que tipo de ofício esses homens realizam, quando o suposto Galíndez liga para avisar que eles vão trabalhar em breve. Eduardo, então, entra em ação ao ir até as proximidades e receber o que o senhor Galíndez havia enviado: duas prostitutas chamadas La Negra e La Coca⁶⁴. A ação, que aparentemente resultaria em relações sexuais, toma outro rumo quando eles veem que, uma delas, La Coca, tem uma tatuagem com o rosto do ex-presidente argentino Juan Domingo Perón nas costas.

COCA

Eu também tenho minha tatuagem. Olhem!

Mostra as costas com orgulho. Os três se aproximam para olhar.

BETO

Perón! Você tem Perón nas costas. Isso é genial! *(Dá gargalhadas altas.)*

EDUARDO

E ele está com a faixa presidencial e tudo.

PEPE *(muito sério)*

Você é peronista?

COCA *(desafiante)*

Sim! Por quê?

PEPE

Vaza daqui, filha da puta!⁶⁵ (PAVLOVSKY, 1982, p. 82, grifos do autor).

Sabe-se que o peronismo foi proibido e o controverso político considerado um inimigo durante a ditadura militar argentina, logo, qualquer menção ao ex-presidente ou a suas ideias, era considerada uma atitude subversiva. Por isso, assim que a tatuagem de Perón é descoberta, as ações se tornam agressivas com as mulheres. A partir de então, uma cena de tortura se inicia, há, inclusive, uma mudança de cenário, que nesse momento se converte em uma sala com aparelhos de tortura. La Negra e La Coca são dominadas pelo medo e pela violência dos homens:

Nesse momento uma música muito forte tampa as vozes da cena. Só se vê a mímica. Os atores falam, mas não se escuta o que dizem. A situação dramática é a seguinte: Eduardo marca em Coca algumas partes do corpo, que devem se interpretar como as zonas nevrálgicas. Beto tem La Negra presa, que tenta se soltar e grita histericamente. Quando Eduardo termina de marcar Coca, Pepe pega uma mangueira e a molha totalmente. Ela grita e chora. Está desesperada. Pepe tira da caixa uma picana. Liga ela. Se vê as faíscas. Faz o gesto de oferecer para Eduardo.

⁶⁴ Na edição feita pelo Centro Editor de América Latina, em 1982, a personagem é apresentada com o nome “La Coca”, mas ao longo das rubricas, seu nome é cunhado apenas como Coca. Portanto, na tradução, seguiu-se esse padrão.

⁶⁵ Tradução livre de: “COCA – Yo también tengo mi tatuaje. Miren! (Muestra la espalda con orgullo. Los tres se acercan a mirarla.). BETO – ¡Perón! ¡Lo tiene a Perón en la espalda! Esto es genial. (Se ríe a carcajadas). EDUARDO – ¡Lo tiene con la banda presidencial y todo! PEPE – (Muy serio) ¿Sos peronista vos? COCA – (Desafiante.) ¡Sí! ¿Por qué? PEPE – Rajá de acá, ¡negra de mierda!”.

Beto o estimula para que ele pegue. Eduardo vacila. Pepe insiste. A tensão dramática chega a seu clímax. De repente, pode-se ver que o telefone toca. Se vê porque Beto, Pepe e Eduardo ficam petrificados. A música para e só se escuta o telefone e os gritos e o choro das mulheres. Beto atende rapidamente o telefone⁶⁶ (PAVLOVSKY, 1982, p. 87, grifos do original).

A tortura de La Negra e La Coca é interrompida pela chamada telefônica do senhor Galíndez, que avisa a chegada de um novo trabalho. Entre chamadas e ordens controversas, Beto e Pepe já desconfiavam de que a voz que os comandava era sempre a mesma. Assim, compararam-na e discutiram se os sons eram iguais ou se correspondiam a diferentes pessoas dando ordens sob o nome de Galíndez, visto que eles nunca tiveram a oportunidade de conhecê-lo pessoalmente. Talvez esta seja a grande protagonista da obra: a violência institucionalizada, o comando superior totalitário representado pela voz “senhor Galíndez”. A obra termina com a saída de Beto e Pepe da sala, restando apenas Eduardo, que atende a próxima chamada do senhor Galíndez e que parece ser quem tem o perfil mais adequado para a função.

A encenação inicial acontece dentro de uma sala com móveis, uma cama e um colchão no chão, objetos soltos e jogados, fotos de atrizes e modelos com trajes de banho e de jogadores de futebol. Os elementos da cena produzem a imagem de que as personagens relacionadas a esse local correspondem ao estereótipo do homem heteronormativo que gosta de futebol e objetifica o corpo feminino. O espaço cênico é delimitado pela iluminação do palco: em um primeiro momento, tudo que está fora do espaço iluminado é escuridão. Por mais que o local seja estreito e um pouco desorganizado, as personagens o tornam habitável. Lá elas comem, leem, descansam e fazem atividades cotidianas. Ao longo da peça, mais precisamente quando as personagens iniciam a tortura, o(a) espectador(a) toma a consciência de que todos os objetos cênicos têm outra função: o raio da demarcação de luz é aumentado, deixando ver que o que estava na escuridão eram ferros, grades, arames e molas – um lugar que dificilmente seria a casa de alguém, senão um lugar de passagem; tira-se o forro da mesa, transparecendo que na verdade trata-se de uma maca usada em hospitais; o armário gira e deixa ver caixas reluzentes com aparelhos cirúrgicos; uma lâmpada abaixa, por meio de uma roldana, para criar a ambientação da sala que possui diversos aparatos: gases, soros, vendas, aparelhos ginecológicos

⁶⁶ Tradução livre de: “En ese momento una música muy fuerte tapa las voces de la escena. Sólo se ve la mímica. Los actores hablan, pero no se escucha lo que dicen. La situación dramática es la siguiente: Eduardo le marca a Coca zonas del cuerpo que deben interpretarse como zonas neurálgicas. Beto la tiene sujeta a La Negra, que trata de zafarse y grita histéricamente. Cuando Eduardo termina de marcarla a Coca, Pepe toma un sifón y la moja totalmente. Esta grita y llora. Está desesperada. Pepe saca de la caja una picana. La enchufa. Se ven las chispas. Hace ademán de ofrecérsela a Eduardo. Beto lo estimula para que la agarre. Eduardo vacila. Pepe insiste. Eduardo está a punto de agarrar la picana. La tensión dramática llega a su clímax. De pronto se ve que suena el teléfono. Digo se ve, porque Beto, Pepe y Eduardo quedan como petrificados. Cesa la música y sólo se escucha el teléfono y el llanto y quejido de las mujeres. Beto atiende rápidamente el teléfono”.

e vestimentas hospitalares começam a aparecer nas mãos das personagens. Logo se vê que esse antro é, na verdade, uma terrível sala de tortura (PAVLOVSKY, 1982, p. 64).

III.II – Das vozes torturadoras

O senhor Galíndez tem seis personagens, três masculinas e três femininas. Ainda que exista um equilíbrio numérico, a obra não é igualitária, pois a narrativa é dada pela ótica masculina. Pode-se ler essa disparidade de gênero pelo protagonismo masculino, que se revela machista, homofóbico, racista e violento, fazendo parte dos sistemas opressivos. Isso se dá ao passo que as personagens femininas aparecem em papéis inferiorizados: há uma faxineira idosa e duas prostitutas que são torturadas.

Pepe e Beto são homens adultos. Ainda que sua idade não seja explicitada no texto, ela pode ser inferida por sua experiência com o trabalho e pelo contraste com Eduardo, que é muito mais jovem e possui apenas vinte anos. É interessante notar que os torturadores mais experientes são tratados por apelidos, Beto e Pepe (talvez apelidos para Roberto e José⁶⁷, nomes bem simples e comuns), o que denota uma certa intimidade entre eles, que já são colegas de trabalho há algum tempo e que já têm conflitos entre si. O uso de nomes tão populares e simpáticos também favorece uma aproximação entre essas personagens e os leitores/espectadores.

Em contrapartida, Eduardo, por ser novato, ainda não tem intimidade suficiente com os colegas para receber um apelido, que na língua espanhola seria “Tato”. É impossível deixar de notar que Eduardo é também o nome do dramaturgo da obra, o que remete a seu engajamento com questões políticas e sociais. Eduardo Pavlovsky, ainda que não concorde com os preceitos dos governos opressivos, não se isenta na hora de representar essas personagens, seja emprestando seu nome a elas ou, ainda, vivendo-as em cena. Em *A máscara* (1971), por exemplo, deu vida a personagem Carlos, e em *O senhor Galíndez* (1973), viveu o torturador Beto. Isso demonstra o interesse do autor em adentrar a pele, entender e representar a complexidade subjetiva dos opressores.

Beto e Pepe são surpreendidos pela presença de Eduardo no antro e, em um primeiro momento, tratam-no mal, já que sempre estiveram em dupla e não havia espaço para uma terceira pessoa. Além disso, demonstram crueldade para se imporem como autoridade. Eduardo vai ganhando a confiança dos dois quando expõe sua opinião sobre futebol, mostrando que os três têm um universo em comum e que seria possível estabelecer uma conversa amistosa:

⁶⁷ Na língua espanhola, Pepe é o apelido mais comum para o nome José. Isso se dá pela influência da língua italiana, na qual a tradução do nome José é Giuseppe, assim, seu apelido seria Pepe.

EDUARDO

Eu pus que ganha o Boca.
Beto e Pepe olham para ele.

BETO

O moleque é até inteligente, hein?

PEPE

Você também faz uma fezinha?

EDUARDO

Às vezes faço um bolão com o tiro de guerra.

BETO

Pepe, não chamamos o menino para comer. Vem, meu filho, senta.

Já não tem nada para comer. Eduardo procura, mas já não existe nada. Comeram tudo.

PEPE

Aqui está o pão. *(Joga um pedaço de pão na cara de Eduardo.)*

BETO *(para Pepe.)*

Põe vinho para ele.

Não tem vinho. Pepe só serve as últimas gotas que estavam na garrafa.

PEPE

Que pena! Você deveria ter avisado antes e se sentava pra rangar com a gente. Mas como você não falou nada, eu pensei que você já tinha comido⁶⁸ (PAVLOVSKY, 1982, p. 71, grifos do autor).

Esse tratamento mais amigável, ainda que na prática não resultasse em nada, visto que Eduardo continua sem comer e dormindo no chão, é abalado por informações externas que o garoto traz sobre o sistema do qual os três fazem parte. A desconfiança muda de figura, deixam de desconfiar de Eduardo para passar a desconfiar do sistema. Eduardo conta que foi selecionado após passar por provas e pela análise de sua personalidade (que se adaptava bem ao tipo de trabalho que realizavam). Ele afirma que começou a ler os livros escritos pelo senhor Galíndez e que gostaria de conhecê-lo. Os mais experientes, então, sentem-se ameaçados pela renovação do sistema, que agora passava mais pelo nível intelectual, uma vez que eles nunca fizeram provas ou tiveram a personalidade analisada por testes, logo, poderiam ser facilmente substituídos.

A desconfiança vai para outros planos da narrativa. Começam a questionar os reais motivos da morte de um “ex-companheiro de trabalho”, o Ahumada, que na versão oficial da história, inclusive conhecida pelo recém-chegado Eduardo, suicidou-se por problemas conjugais. Mas, ao revisarem os fatos, perceberam que Ahumada recebia cada vez menos trabalho, tinha o salário atrasado e recebia ligações com informações desencontradas do senhor Galíndez, o que o deixava desconfiado e inseguro.

⁶⁸ Tradução livre de: “EDUARDO – Yo puse que gana Boca. (Beto y Pepe lo miran.) BETO – Es inteligente el pibe, ¿eh? PEPE – ¿Vos también jugás al Prode? EDUARDO – A veces jugamos en la colimba entre unos cuantos. BETO - - Pepe, ¿no lo invitamos a manyar al pibe! Vení, pibe, sentate. (Ya no hay nada de comer. Eduardo busca, pero ya no hay nada. Se han comido todo.) PEPE – ¡Ahí tenés pan! (Le tira un trozo de pan la cara.) BETO – (A Pepe.) Servile vino. (No hay vino. Pepe sólo le sirve las últimas gotas que guarda la botella.) PEPE – ¡Lástima! Hubieras avisado antes y te sentabas a morfar con nosotros. Como no decís nada, yo pensé que ya habías comido”.

BETO

Eu falei para ele pra ir ver o Galíndez. Ficou vinte dias nas antessalas e justo no dia que era a vez dele, falaram que Galíndez não podia encontrar com ele porque estava ocupado (*Pausa.*) Sabe de uma coisa, Pepe? Tem uma coisa que eu nunca te falei... Tem mais ou menos um mês que o cara me ligou lá em casa, completamente desesperado. Eu estava na cama com a patroa, mas eu te juro, a voz dele estava tão ruim que eu saí correndo para casa dele. Quando cheguei, ele me falou que tinham ligado para ele falando que queriam matar ele. Estava tão desesperado o cara! Sabe o que ele me pediu, Pepe? Que eu pegasse na mão dele e que não apagasse a luz, porque ele estava com medo... chorava igual uma criança. (PAVLOVSKY, 1982, p. 73, grifos do autor)⁶⁹

A desconfiança chega a abarcar o próprio senhor Galíndez. Beto, retomando o que aconteceu com Ahumada, começa a desconfiar de que a voz de Galíndez às vezes está mais grave, outras vezes mais aguda, e que talvez possa não pertencer a uma mesma pessoa. Logo, o senhor Galíndez poderia até mesmo não existir. Eles mencionam que já receberam alguns telegramas parabenizando-os pela qualidade do serviço prestado, mas não têm a certeza de que foram enviados pela mesma pessoa. Os homens, já com pouca confiança no sistema de comando de tortura, temem o que aconteceu com Ahumada.

Beto se mostra mais consciente que Pepe frente a essas questões, pois é ele quem começa a desconfiar do sistema. Buscando uma alternativa de trabalho, faz um curso profissionalizante de contabilidade com o auxílio de um gravador e suas anotações. Sua motivação para mudar de vida é a família, composta por sua esposa e sua filha, que dependem dele financeiramente. Entretanto, chama a atenção o tratamento que Beto confere a elas, justamente pelos contrastes na conversa telefônica:

BETO (*pausa.*)

Alô, nêga. Aqui é o Beto falando, benzinho. Tudo bem? (*Pausa.*) Como está a menina? Você cobriu ela? (*Pausa.*) Olha que está frio hoje. (*Pausa.*) Faz ela revisar a tabuada do 7, que estava bem mais ou menos no caderno. (*Pausa.*) Quem está aí? (*Pausa.*) Ah, sua mãe. Cada vez que eu saio de casa você coloca sua mãe para dentro. (*Pausa.*) Que companhia? Má companhia! Que te envenena a cabeça... Passa o telefone para menina., passa pra Rosi. (*Para Pepe.*) Aí vem a minha menina. (*Meloso.*) Oi, Rosi, é o papai. Como que está minha bonequinha? Você me ama muito? E como não vou te amar se eu sou seu papai. (*Pausa. Seco.*) Oi, nêga, o que você quer? A conta de luz? Não sei, na gaveta da cômoda. Você pode passar para menina outra vez? (*Pausa. Meloso.*) Oi, Rosi, é o papai de novo. E se Deus quiser, amanhã vou comer raviólis com você e com a vovó. Você colocou o vestidinho do papai? Ficou bonito? Bem, faça os deveres e obedeça à mamãe. Sim, meu amor, sim. Tchau, tesouro. (*Manda beijos*) Passa para mamãe. (*Seco.*) Oi, nêga, a menina está com a voz resfriada. Não, você não cobriu ela. Você não se preocupa com ela. Não, não estou levantando a voz, estou te fazendo uma observação e, bom, dá uma aspirina para ela.

PEPE

⁶⁹ Tradução livre de: "Yo le dije que lo fuera a ver. Estuvo veinte días en las antesalas y justo el día que le tocaba verlo le dijeron que Galíndez no podía recibirlo porque estaba ocupado. (*Pausa.*) Sabés una cosa, Pepe? Hay una cosa que nunca te dije. Hace más o menos un mes, el flaco me llamó a casa desesperado. Yo estaba en la cama con la patrona; pero te juro, le sentí la voz tan mal, que me fui corriendo a verlo a la casa. Cuando llegué, me dijo que le habían hablado para decirle que lo querían matar. ¡Estaba desesperado el flaco! Sabés lo que me pidió, Pepe? Que le diera la mano y que no apagara la luz porque tenía miedo... lloraba como un chico".

E pega na manivela! (*Rimando.*)
BETO (*Para Pepe.*)
Para de encher o saco, pode ser? (*Pausa.*) Não! Não! Não é para você, é para o Pepe que está aqui do meu lado. Não! Não tem nenhuma Pepa, nêga. É incrível como a gente nunca se entende. Velha, para com isso. A gente continua em casa, sua velha! Para com isso! Vai cagar. (*Desliga o telefone.*)⁷⁰ (PAVLOVSKY, 1986, p. 35, grifos do autor).

Se com a esposa a personagem é totalmente rude e agressiva, com a filha, Beto se mostra superprotetor. Antes de saber que sua sogra foi convidada para ir à sua casa, ele usa termos carinhosos como “nêga” e “benzinho”, mas ainda assim, todo o assunto que tem é sobre a filha, ao tentar controlar os cuidados que a esposa tem com Rosi. Depois de saber que não foi consultado sobre a visita da sogra, seu tratamento com a esposa passa a ser rude, mal-educado e áspero, prova de que em seu convívio familiar é ele o repressor. Com sua filha Rosi que, por ser criança, exerce todo seu poder sobre ela, Beto é exageradamente dócil e carinhoso. Tal dualidade é a demonstração da personalidade de torturadores.

Por sua vez, Pepe demonstra ter uma relação ainda mais perversa com as mulheres. Ao iniciar uma conversa sobre como tratar as mulheres ele pergunta com naturalidade: “Ei, espera. Você nunca bateu na sua mãe?”⁷¹ (PAVLOVSKY, 1986, p. 31), “Ei, na sua patroa, você dá?”⁷² (*Ibid.*, p. 32). Além disso, é Pepe quem comanda as ações que dão início à tortura das prostitutas, La Negra e La Coca. Mais uma vez, surge a atitude sadomasoquista⁷³. Em contraposição a Beto, que quer estudar, Pepe está mais empenhado em manter a forma e realiza continuamente exercícios físicos. Se Beto coloca em dúvida o sistema e pensa em seu futuro, Pepe segue cegamente as ordens que lhe são dadas e age sem questionamentos.

Segundo Pavlovsky (*apud* DUBATTI, 2004, p. 198), a atuação pensada para Beto e Pepe, sob a direção de Jaime Kogan, tinha a intenção de fazer com que o espectador sentisse empatia pelos dois “trabalhadores”, como se fossem pessoas com atividades normais – só

⁷⁰ Tradução livre de: “BETO (Pausa.): Hola, negra. El Beto habla, corazón. ¿Cómo te va? (Pausa.) ¿Cómo está la neena? ¿La abrigaste? (Pausa.) Mirá que está fresco esta noche. (Pausa.) Hacede reparar la tabla del 7, que andaba floja en el cuaderno. (Pausa.) ¿Quién está ahí? (Pausa.) Ah, tu vieja, cada vez que me voy de casa la hacés entrar a tu vieja. (Pausa.) Má que compañía! Mala compañía, que te envenena la cabeza... dame con la nena (Meloso.) hola, Rosi, el papi habla. ¿Cómo le va a la muñequita? ¿Me querés mucho? Y cómo no te voy a querer si soy tu papi. (Pausa. Seco.) Hola, Negra ¿qué querés? ¿La boleta de la luz? No sé, estará en el cajón de la cómoda; me das con la nena de nuevo, ¿querés? (Pausa.) Hola, Rosi, el papi otra vez. Y si Dios quiere, mañana voy a comer los raviolos con vos y con la abuela. ¿Te pusiste el vestidito del papi? ¿Te queda lindo? Bueno, hacé los deberes y obedecela a la mami. Sí, mi vida, sí. Chau, tesoro. (Le manda besos.) Dame con mamá. (Seco.) Hola, Negra, la nena está con la voz tomada. No, no la abrigaste. Vos no te ocupás de ella. No, no te estoy levantando la voz, te hago una observación, y bueno, dale una aspirineta. PEPE – Chupame la camiseta. (Rimándolo) BETO – (A Pepe) Dejate de joder, ¿querés? (Pausa.) ¡No, no! No es a vos, es a Pepe, que está al lado mío. ¡No! No hay ninguna Pepa, Negra. Con vos no nos entendemos nunca. Vieja, terminala. La seguimos en casa vieja. Terminala. Andá a cagar! (Cuelga el teléfono)”.

⁷¹ Tradução livre de: “Che pará! ¿Vos nunca la fajaste a tu vieja?”.

⁷² Tradução livre de: “A la patrona nunca la fajaste?”.

⁷³ Essa discussão é desenvolvida na página 48 deste trabalho.

depois o público descobriria que eles eram torturadores. Ainda que a obra tivesse circulado por muitas cidades, em uma longa temporada de apresentações, era necessário manter o fator surpresa para o público, mesmo que muitos assistissem a obra já sabendo do que se tratava.

Kogan nos manda essa carta – assinada com o pseudônimo “Galíndez” – na qual nos faz observações muito sérias em relação ao fato de que estávamos desviando a linha de trabalho originária na composição das personagens Beto e Pepe. Kogan escreve isso como se, na realidade, a obra não tivesse o sucesso que tinha. Era tão rigoroso o que Kogan estava fazendo com Galíndez, que nos dá um aviso dizendo “Mas, companheiros, falamos desde o começo que os torturadores não devem ser torturadores, mas gente comum, para ir pouco a pouco fazendo uma metamorfose e que se revelem ao público surpreendentemente... Vocês estão desde o começo, com uma certa violência, deformando o que foi estabelecido nos ensaios e assinando um acordo com o público que já vem ver a obra dos torturadores” (PAVLOVSKY *apud* DUBATTI, 2004, p. 198) ⁷⁴.

Eduardo, por sua vez, é o responsável pelo enredo de toda a obra e, por isso, a personagem destaque, visto que o texto começa com sua chegada no antro e acompanha seu desenvolvimento como torturador. Finalmente, é ele quem atende ao telefone e fala diretamente, pela primeira vez, com o senhor Galíndez. Entende-se que Eduardo é quem tem a “vocação” para ser torturador, deseja a função e sente prazer em assumir essa vertente perversa. Beto encara a função como apenas mais um trabalho, justificado pela necessidade de sobrevivência. Pensa, inclusive, em sair dessa situação. Já Pepe, ganha seu dinheiro e se compraz com sua função, sem maiores questionamentos. Eduardo, diferentemente dos outros, estudou e fez provas para estar ali, para ele, tratava-se de uma escolha por acreditar na ideologia dominante. Identificava-se, perfeitamente, com os líderes perversos. Em sua visão, se tornar um torturador e fazer parte do sistema opressivo não era um mero trabalho, mas uma realização pessoal.

Além da estrutura da obra que coloca Eduardo em destaque, há o protagonismo da voz que tudo determina: a de senhor Galíndez. Essa seria a própria imagem do sistema totalitário, a grande protagonista, porque é ela quem determina todos os atos, as práticas de tortura e as mortes. O senhor Galíndez, ou ainda, os senhores Galíndez, são os militares, os mandantes que integram o sistema e se confundem com a própria institucionalização do fascismo, que manipula a sociedade sem que as pessoas se deem conta disso.

⁷⁴ Tradução livre de: “Kogan nos manda esa carta – firmada con el seudónimo de “Galíndez” – donde nos hace observaciones muy serias en relación a que estábamos desviando la línea de trabajo originaria en la composición de los personajes Beto y Pepe. Kogan escribe eso como si en realidad la obra no tuviera el éxito que tenía. Era tan riguroso lo estaba haciendo Kogan con Galíndez que nos pega un reto diciendo: ‘Pero, compañeros, si nosotros dijimos desde el comienzo que los torturadores no deben ser torturadores sino gente común para ir poco a poco haciendo una metamorfosis y que se desvelen al público sorpresivamente... Ustedes están de entrada, con una cierta violencia, deformando lo convenido en los ensayos y poniéndose de acuerdo con el público que ya viene a ver la obra de los torturadores’”.

Nessa encenação, ao contrário das personagens masculinas, as femininas são subalternas e desumanizadas. Encontram-se à mercê dos acontecimentos, não possuem consciência das ações ou são postas como objetos de dominação, autoritarismo e tortura. Sara, a senhora responsável pela limpeza do antro, prefere não saber o que acontece dentro daquele lugar. Sua função é servir a comida, fazer a manutenção e manter tudo em ordem, e, por isso, repete muitas vezes a frase “isso é problema seu”, mostrando que não quer se envolver com nada que tenha a ver com Beto, Pepe e, principalmente, Eduardo. Com efeito, por conta de seus mal-entendidos com Eduardo na primeira cena, seguia bastante desconfiada, vendo segundas intenções em todas as falas. Isso se justifica pelo próprio ambiente de seu trabalho, rodeado por agressividade, violência e perversão. Curiosamente, Pepe e Beto são carinhosos com ela, diferentemente do tratamento dado às demais mulheres, especialmente às suas companheiras. Isso se explica por ela ser uma serviçal que está ali para responder às suas ordens sem questionar, reforçando que Pepe e Beto detêm o poder frente às mulheres. Sara seria uma espécie de modelo das pessoas que seguem “sem ver” o que se passa na ditadura, apenas cumprem seus serviços, indiferentes às atrocidades do sistema ou coniventes a ele.

Na montagem dirigida por Norman Briski, em uma reapresentação da peça que ocorreu em 1994, houve uma modificação da personagem Sara, que se tornou mais perversa. Ainda que não haja registros publicados dessa versão, sabe-se que Sara ficava presente no antro durante toda a tortura das prostitutas, desfrutando da situação (DUBATTI, 2004, p. 200). Representava, assim, as pulsões *voyeurista* e sadomasoquista de mulheres que também participaram do sistema repressivo.

La Negra e La Coca, a princípio, são levadas a Beto, Pepe e Eduardo com o papel de prostitutas, embora de maneira forçada, pois são vendadas para que não saibam onde estão chegando. Os nomes das prostitutas são bem emblemáticos, pois, na Argentina, é comum que se chame de Negra as mulheres que, mesmo sendo brancas, tenham o cabelo preto, com uma certa conotação afetiva⁷⁵, La Coca, por sua vez, é um nome conotativo de sensualidade⁷⁶. Assim, seus nomes fazem referência a apelidos comuns relacionados a mulheres famosas em uma época do país.

⁷⁵ Um exemplo disso é a cantora Mercedes Sosa (1935-2009), ícone da música argentina com relevância internacional, que era carinhosamente conhecida por seu apelido “La Negra”.

⁷⁶ Isso pode fazer referência à atriz Isabel Sarli (1929-2019)⁷⁶, apelidada como La Coca, ícone do cinema argentino dos anos 1960, conquistando relevância internacional, sendo a representante da beleza das mulheres argentinas no exterior. Seus filmes rompiam com a moral e os bons costumes da época, causando muita polêmica e promovendo a liberação sexual típica dos anos 1960.

A tortura das mulheres só se dá, quando, no meio do jogo de sedução, percebem que La Coca tem uma tatuagem do ex-presidente Juan Domingo Perón, um dos maiores alvos da ditadura militar. Assim, o que era um jogo sexual, começa a se transformar em uma cena de tortura, ao mostrar, mais uma vez, aspectos da perversão. O prazer perverso está ligado a causar medo e sofrimento. Enquanto um desvio do prazer sexual, constitui o prazer dos torturadores.

A cena de tortura é dramática, dado os gritos e os choros das vítimas. Porém, ela é interrompida pela ligação do senhor Galíndez, que ordena a liberação das mulheres, pois um novo serviço já estava a caminho. As duas prostitutas demonstram a impossibilidade de reação do sujeito oprimido, subalternizado e violentado, visto que elas têm pouquíssimas falas na peça, sendo a maioria delas referências ao jogo de sedução. La Negra e La Coca são, então, representadas na obra de maneira objetificada, assumindo a função de objetos sexuais ou de tortura.

BETO

Alô! Sim, senhor Galíndez! Como? Dez minutos?! Escuta, senhor, com as meninas o que fazemos? Perfeito, senhor, sim, senhor, entendido. (*Desliga. Para Pepe.*) Em dez minutos trabalhamos.

PEPE

E com essas, o que fazemos?

BETO

Que o moleque leve elas para a esquina e que vazem. Já! Vamos! (*Para La Negra*) Vamos, idiota, para de chorar e põe sua roupa, consegue?

Eduardo ajuda a descer Coca da cama. Ela não para de chorar. Eduardo entrega sua roupa e a ajuda a se vestir. Beto empurra La Negra e a obriga a se vestir. Pepe anda de um lado para o outro.

PEPE

Vamos, vamos que tudo tem que estar pronto em dez minutos. (*Para Coca.*) E para de gritar que não aconteceu nada.

COCA

O que foi? Por que você fez isso comigo?

PEPE

Não foi nada. Agora você tem que se vestir e vazar já, porque senão eu quebro a sua cara. (*Dá um tapa na cara dela.*) E cale a boca, tá me entendendo? Nem uma palavra fora daqui. Se não, eu vou até a sua casa te procurar e te arreberto, tá me entendendo?

EDUARDO

Vamos, filha da puta, põe os sapatos. (*A insulta, com ar de superior.*)

LA NEGRA

Ei, não batam mais. Não batam mais. (*Chora.*)

BETO

Vai à merda! Vamos, vaza daqui. Vaza!

[...] *Eduardo as apressa dando chutes em suas bundas. Finalmente, saem os três. As mulheres parecendo um molambo*⁷⁷ (PAVLOVSKY, 1986, p. 45, grifos do autor).

⁷⁷ Tradução livre de: “BETO – ¡Hola! ¡Sí, señor Galíndez! ¿Cómo? ¿Diez minutos? Escuche, señor, con las minas ¿qué hacemos? Perfecto, señor. Sí, señor. Comprendido. (*Cuelga. A Pepe.*) En diez minutos, laburamos. PEPE – ¿Y con éstas qué hacemos? BETO – Que el pibe las lleve a la esquina y se rajen. ¡Ya! ¡Vamos! (*A La Negra.*) ¡Vamos, boluda, déjate de llorar y vestite, querés! (*Eduardo la ayuda a bajar a Coca de la cama. Esta no para de llorar. Eduardo le alcanza la ropa y la ayuda a vestirse. Beto la empuja a La Negra y la obliga a vestirse. Pepe va de un lado a otro.*) PEPE – Vamos, vamos que todo tiene que estar listo en diez minutos. (*A Coca.*) ¡Y no grités más, que la sacaste barata! COCA - ¿Qué pasa? (*Confundida.*) ¿Por qué me hiciste esto? PEPE – No pasa nada. Pasa que te tenés que vestir y rajar ya, porque si no te cago a trompadas. (*Le pega un bife.*) Y te callás la boca,

O serviço que Galíndez ordenara, imediatamente é suspenso por uma nova ligação, ainda que eles já estivessem se organizando para a tortura.

*Quando ficam os dois sozinhos, as luzes diminuem e tem-se a sensação de que começa um ritual. Todos os movimentos se fazem em silêncio e em perfeita coordenação. Beto e Pepe colocam uma maca no meio do quarto. Beto dobra o forro que a cobria e guarda no armário. Retiram a cama para um lado. Pepe dá a volta em uma cômoda e se observa que é uma farmácia. Os dois vão ao armário e cada um tira uma camisola, que vestem. Beto tira do armário uma caixa esterilizada que coloca em cima da maca. Dela tira seringas, frascos, alicates, equipamento de pressão arterial etc. Revistam um por um dos equipamentos e os guarda novamente. Só deixa de fora uma espécie de elemento fático de metal muito grande. O ambiente se transformou de um quarto normal para uma sala de tortura. Existem muitos elementos que se metamorfoseiam. Só existe luz de focos. Chega Eduardo. Ao vê-los fica completamente desconectado*⁷⁸ (PAVLOVSKY, 1986, p. 46, grifos do autor).

Na cena final, Pepe e Beto são dispensados, deixando Eduardo sozinho dentro do antro e assumindo o poder:

PEPE

No armário. *(Beto vai ao armário. Toca o telefone. Beto olha para Pepe. Tiram os capuzes.)* Alô! Sim. *(Beto e Eduardo se aproximam.)* Como? O que você está falando, senhor? Que não vamos trabalhar? *(Beto pega o telefone, Pepe para Beto)* Está com a voz rouca! [...]

PEPE

Mas, então, quem é Galíndez?

BETO

Nessa altura do campeonato, importa realmente saber quem é Galíndez? *(Descontrolado.)* No final das contas, serve de alguma coisa? Não está tudo organizado assim? Por acaso você não gosta do trabalho? Não nos pagam bem? Que outra coisa poderíamos fazer melhor que isso?

Pepe escuta atentamente, como se compreendesse que não existe saída. Começa a trocar de roupa lentamente. Eduardo caminha tranquilo, tocando todos os objetos que existem no quarto [...].

EDUARDO

Não se preocupem por mim. Eu estou muito feliz em estar aqui com vocês. Eu sabia antes de vir que esse era um trabalho muito duro, eu imaginava... pelo que li no livro do senhor Galíndez. Eu sei que estar aqui não é nada fácil... mas... eu gosto desse trabalho. Está de acordo com meu temperamento. Como diria Galíndez, cada qual deve lutar da sua trincheira. *(Pausa.)* E essa é a minha trincheira. *(Pega a picana. Pausa.)* E algum dia, vou aprender a tocar a minha própria melodia. *(Acaricia a picana.)* Como diria Galíndez. *(Toma um livro e lê.)* “Não podemos deixar de sinalizar

¿entendés? Ni una palabra afuera de acá. Si no, te voy a buscar a tu casa y reviento ¿entendés? EDUARDO - ¡Vamos, negra de mierda, ponete los zapatos! *(La zamarrea, agrandado.)* LA NEGRA – Che, no peguen más. No peguen más. *(Llora.)* BETO - ¡Andá a cagar! ¡Vamos, rajá de acá! ¡Rajá! [...] *Eduardo las apura pegándoles patadas en el traste. Finalmente se van los tres. Las mujeres hechas un estropajo*”.

⁷⁸ Tradução livre de: “*Cuando quedan ellos dos solos, las luces disminuyen y se tiene la sensación de que comienza un ritual y se tiene la sensación de que comienza un ritual. Todos los movimientos se hacen en silencio y en perfecta coordinación. Beto y Pepe colocan una camilla en el medio del cuarto. Beto dobla el mantel que la cubría y lo guarda en el armario. Retiran la cama hacia un costado. Pepe da vuelta una cómoda y se observa que es un botiquín. Los dos van hacia el armario y cada uno saca un camisolín. Se los ponen. Del bolsillo del camisolín sacan guantes de goma. Se los ponen. Beto saca del armario una caja esterilizada que coloca encima de la camilla. De ahí saca jeringas, ampollas, pinzas, aparato de presión arterial, etc. Los revisa uno por uno y los guarda nuevamente. Sólo deja afuera una especie de elemento fático de metal muy grande. El ambiente se ha transformado de un cuarto habitual a un ámbito de tortura. Sólo hay luz de focos. Llega Eduardo. Al verlos, queda totalmente desconectado*”.

o enorme esforço e vocação que a nossa profissão implica. Só com essa fé e com essa vontade é que se consegue uma adequação mental necessária para o sucesso das nossas tarefas. Fé e técnica são, pois, a chave para um grupo de homens privilegiados... com missão excepcional...”⁷⁹ (PAVLOVSKY, 1986, p. 48-50, grifos do autor).

Eduardo Pavlovsky faz uma análise do contexto da época ao apresentá-la em cena, responsabilizando todas as pessoas pelos acontecimentos políticos. Com efeito, ele não se isenta ao nomear um torturador com seu próprio nome, além do que, ele mesmo, como ator, interpretou Beto. São muitas as nuances e sentidos políticos propostos com essas personagens, indicando que todas as pessoas estão implicadas no sistema.

III.III – Da trajetória da encenação

Na introdução do texto, publicado pela editora Ediciones Búsqueda, em 1986, Pavlovsky, junto com o diretor da montagem, Jaime Kogan, explicitam que tinham a preocupação estética de sintetizar no palco do Teatro Payró, onde a obra estreou, a diversidade de lugares usados na Argentina para a tortura. Para eles, houve a conquista dessa síntese, visto que os poucos elementos que cabiam nesse palco foram suficientes para causar o mesmo efeito nas outras cidades por onde a obra circulou (PAVLOVSKY, 1986, p. 10).

A historiografia especializada no teatro argentino e latino-americano sustenta que a estreia de *O senhor Galíndez*, em 1973, marca uma mudança na história da recepção e dos estudos da obra de Eduardo Pavlovsky (PELLETIERI *apud* Dubatti, 2004). Observa-se que, a partir da segunda metade da década de 1970, começam a ser publicados valiosos estudos nacionais e internacionais sobre a dramaturgia e a atividade cênica desse autor.

Essa obra sintetiza a segunda concepção estética pavlovskiana, intitulada por Dubatti (2004, p. 183) como “teatro e socialismo”, que é composta pelos três textos dramáticos escritos pelo autor entre 1970 e 1977 estudados nesta dissertação: *A máscara* (1971), *O senhor*

⁷⁹ Tradução livre de: “PEPE – En el armario (*Beto va al armario. Suena el teléfono. Beto lo mira a Pepe. Se sacan las capuchas.*) ¡Hola! Sí (*Beto y Eduardo se le acercan.*) ¿Cómo? ¿Qué dice señor? ¿Qué no laburamos? (*Beto agarra el teléfono. Pepe a Beto.*) ¡tiene la voz ronca! [...] PEPE – Pero, entonces, ¿quién es Galíndez? BETO – Y a esta altura de la cosa, ¿importa realmente saber quién es Galíndez? (*Descontrolado.*) ¿Al fin y al cabo nos sirve de algo? ¿No está todo organizado así? ¿Acaso no te gusta el laburo? ¿No nos pagan bien? ¿Qué otra cosa podríamos hacer mejor que esto? (*Pepe lo escucha atentamente, como si comprendiera que no hay salida. Empieza a cambiarse lentamente. Eduardo se pasea tranquilo, tocando todos los objetos que hay en el cuarto.*) [...] EDUARDO – No se preocupen por mí. Yo estoy muy contento de estar acá con ustedes. Yo sabía antes de venir que éste era un trabajo duro, me lo imaginaba, bah... por lo que leí en el libro de instrucción del señor Galíndez. Yo sé que estar acá no es nada fácil... pero... me gusta este trabajo. Está de acuerdo con mi temperamento. Como diría Galíndez, cada cual debe luchar desde su trinchera. (*Pausa.*) Y ésta es mi trinchera. (*Agarra la picana. Pausa.*) Y algún día aprenderé a tocar mi propia melodía. (*Acaricia la picana.*) Como dice Galíndez (*Toma un libro y lee.*) “No podemos dejar de señalar el enorme esfuerzo de vocación que nuestra profesión implica. Sólo con esa fe y con esa voluntad es que se logra una adecuación mental necesaria para el éxito de nuestras tareas. Fe y técnica son, pues, la clave para un grupo de hombres privilegiados... con misión excepcional...”

Galíndez (1973) e *Teias de aranha* (1977), como já mencionado. *O senhor Galíndez* marca também uma definição ideológica de Pavlovsky, abrindo uma linha temática que se seguiria em várias outras obras do autor: *El señor Laforgue* (1983), *Potestad* (1985), *Pablo* (1987), *Paso de dos* (1990), *Imagen* (2000) e *Imperceptible* (2003).

O senhor Galíndez estreou com o elenco do *Equipo Teatro Payró*, no próprio teatro do grupo, no dia 15 de janeiro de 1973, com os seguintes atores: Alberto Segado (Eduardo), Pura Asorey (Dona Sara), Francisco “Pachi” Armas (Pepe), Eduardo Pavlovsky (Beto), Berta Drechsler (La Negra) e Felisa Yeny (La Coca) – com cenografia de Carlos Citrinowsky e direção de Jaime Kogan. A obra circulou pelo interior do país, em novembro de 1973, passando por Mendoza, Tucumán, San Luis, Santa Fe, Provincia de Buenos Aires e Córdoba.

Depois da circulação pelo interior do país, a obra voltou a ser apresentada no Teatro Payró, mas as apresentações foram suspensas devido ao já mencionado atentado a Pavlovsky e ao elenco: uma bomba arrancou a porta do teatro em novembro de 1974, mas felizmente ninguém foi ferido. O atentado foi visto como uma reação dos setores fascistas e conservadores argentinos ao forte impacto que a obra causou na sociedade que estava sob a ditadura militar.

Não se sabe [quem foi o responsável pela bomba]. Causou tanto impacto entre a gente... Levaríamos Galíndez para Nancy em abril do ano seguinte e tínhamos que voltar a ensaiar, mas não tínhamos coragem de fazer isso no mesmo teatro (PAVLOVSKY in DUBATTI, 2004, p. 24)⁸⁰.

Pavlovsky tinha se tornado, como ele mesmo diz, “um alvo fácil” (PAVLOVSKY in DUBATTI, 2004, p. 24), visto que em 1973 se apresentava como candidato a deputado pelo PST (*Partido Socialista de los Trabajadores*) e realizava uma intensa tarefa como “militante da cultura” e “escritor de artigos comprometidos” (*Ibid.*):

Nessa época as pessoas me viam como um personagem político dentro da cultura. Minhas declarações me faziam incômodo, minha militância em um partido trotskista, incomodava por meus artigos nos meios de comunicação, incomodava com o meu teatro e por muitas declarações de tom político que tinha feito na esfera da psicanálise. Me tornei muito identificável na cultura e facilmente atacável por certo setor da direita ortodoxa. Quando vieram me buscar em 1978 [...], meu irmão foi falar com uma pessoa casada com um marinheiro muito importante. A história que meu irmão me conta quando volta ao lugar onde estou escondido é: “Estou pálido, não sei como vamos te tirar daqui. Perguntei para a fulana de tal e ela me contou que o marido falou ‘Quê? O do Senhor Galíndez? Esse ainda está vivo?’” [...] Minha analista, Mimi Langer, que teve um histórico marxista muito longo, me disse em 1973: “Tato, eu acho que você não tem consciência do que incomodou com *O senhor Galíndez*”, me insinuava que eu negava o impacto de Galíndez no fascismo argentino. Tanto é que

⁸⁰ Tradução livre de: “No, no se sabe [quién fue el responsable de la bomba]. Causó tanto impacto entre nosotros... Íbamos a llevar Galíndez a Nancy en abril del próximo año y teníamos que ensayar y no nos animábamos a hacerlo en el mismo teatro.”

em 1974, quando ela foi para o México como exilada, comentou “se eu fosse você, eu ia embora” (PAVLOVSKY *in* DUBATTI, 2004, p. 24).⁸¹

A relevância que *O senhor Galíndez* ganhou no âmbito nacional, mostra a urgência de se discutir os temas tratados. Popularmente, ficou conhecida como a “peça dos torturadores” e, conseqüentemente, incomodava os setores opressores da sociedade. Não era de interesse da ditadura militar uma obra que incitasse a sociedade à reflexão quanto ao sistema ditatorial, os métodos de tortura e a institucionalização da violência pelo Estado. Na realidade, algumas pessoas chegaram a ver a peça com os olhos dos opressores, sem atingir a reflexão proposta, mas interpretando-a como uma espécie de apologia à tortura, principalmente ao relacionar o início da tortura de La Coca com a tatuagem de Perón encontrada em suas costas. De todo modo, mesmo com o atentado e os conselhos dos amigos, Pavlovsky optou por ficar na Argentina.

Depois de algum tempo com os ensaios e as apresentações paralisadas devido ao atentado sofrido em uma das encenações no Teatro Payró, o espetáculo dirigido por Kogan, sofreu algumas alterações na cenografia, incluindo até mesmo uma gaiola no espaço cênico. A peça foi convidada para participar de diversos festivais internacionais: Nancy (1975), Paris (1975), Roma (1975), Chieri (1975) e Caracas (1976). Neste último, recebeu o Prêmio Juana Sujo pela melhor peça do Festival Mundial de Teatro, com um elenco formado por Ada Noceti, Norberto Vieyra, Juan Manuel Tenuta, Aldo Braga, Berta Drechsler e Felisa Yeny. Foi apresentado, ainda, na Costa Rica (1976), na Colômbia (1976) e em Porto Rico (1976). Geralmente, Eduardo Pavlovsky não integrava o elenco quando a peça circulava no exterior ou em turnês nacionais, considerando seus compromissos como psicanalista na Argentina. Em Madri (1978), Londres (1984), Montevideu (1984) e Nova Iorque (1986) o texto ganhou montagens regionais, com direção de Julio Lago, Harold Brown, Walter Silva e Daniel Faraldo, respectivamente. Na Espanha, em 1984, ganhou uma adaptação cinematográfica dirigida por Rodolfo Kuhn, com a atuação de Antonio Banderas e Cecilia Roth, chegando a representar o

⁸¹ Tradução livre de: “En esa época se me veía como un personaje político dentro de la cultura. Yo era molesto por mis declaraciones, por mi militancia en un partido trotskista, era molesto por mis artículos en los medios, era molesto por mi teatro y por muchas declaraciones de tono político que había hecho en la esfera del psicoanálisis. Me convertí en un lugar de la cultura muy identificable y fácilmente atacable por cierto sector de la derecha ortodoxa. Cuando me vinieron a buscar en 1978 (...) un hermano mío fue a hablar con una persona casada con un marino muy importante. La anécdota que me cuenta mi hermano cuando vuelve al lugar donde estoy escondido es: ‘Vengo pálido, no sé cómo vamos a sacarte de acá. Le pregunté a Fulana de Tal y ella me contó que el marido le dijo: ‘¿Cómo, el de El señor Galíndez? ¿Todavía vive ése?’ (...) Mi analista, Mimi Langer, que tuvo una historia marxista muy larga, en 1973 me dijo: ‘Tato, me parece que usted no tiene conciencia de lo que ha molestado con El señor Galíndez’. Me insinuaba que yo negaba el impacto de Galíndez sobre el fascismo argentino. Tal es así que en 1974, cuando ella se fue a México exiliado, me comentó: ‘Yo que usted me voy’”.

país no Festival de Cinema de Berlim daquele mesmo ano⁸². Por tudo isso, percebe-se o impacto que essa dramaturgia teve no cenário internacional, servindo como resistência em diferentes contextos políticos.

No Brasil, a peça estreou em 1979 no Teatro da Câmara com o título de *Sr. Galíndez*, produzida pelo Circo XX e dirigida por Paulo Medeiro de Albuquerque. A montagem ganhou o prêmio de Melhor Obra do Ano, em Porto Alegre, e se apresentou, também, em São Paulo e no Rio de Janeiro. Mais tarde, em 1985, voltou a ser montada em Pelotas, no Rio Grande do Sul, com a direção de Freire Jr., recebendo o prêmio de melhor obra do Festival Estadual de Teatro da Cidade de Pelotas. Sobre esses dois textos, não foram encontradas as traduções encenadas. No entanto, a montagem dirigida por Paulo Medeiro de Albuquerque e que circulou por Porto Alegre, São Paulo e Rio de Janeiro, conta com registros fotográficos e críticas jornalísticas. Esse arquivo está disponibilizado na página de *internet*⁸³ da atriz Nirce Levin, que interpretou a personagem Prostituta Coca na montagem.

Ainda que o foco desta dissertação seja o contexto argentino da obra pavlovskiana, é importante registrar o percurso da obra pelo Brasil, remarcando sua relevância no contexto latino-americano. O elenco gaúcho contava com Zécarlos Machado, Cacá Amaral, Nirce Levin, Gilberto Perin, Maria Clara Jorge e Clarice Muller. Esses três últimos foram substituídos por José Luis Rodi, Ana Lúcia Torre e Magliani no Rio de Janeiro, e por Luis Damasceno, Flávio Guarnieri, Teresa Freitas, Cristina Rodrigues e Neusa Maia Faro em São Paulo⁸⁴. Vale recordar que essas encenações também assumiram o valor de resistência frente à ditadura no Brasil.

A crítica teatral brasileira recebeu muito bem essa montagem. Antonio Chrysostomo, do jornal O Globo, escreveu em 06/08/1980 que: “O Sr. Galíndez, é recomendável – sem restrições – a todos que se interessam por uma arte responsável, muito além da simples diversão”. Jefferson Del Rios, da Folha de São Paulo, em 13/08/1980 afirmou que: “Se o espetáculo atual tocar as pessoas, no mínimo para que fiquem alertas quanto aos acontecimentos trágicos envolvendo exilados e perseguidos políticos latino-americanos e locais, já terá feito muito”⁸⁵.

⁸² Todo o percurso feito pela obra até 1986 está descrito na introdução da publicação do texto pela Ediciones Búsqueda.

⁸³ Disponível em: <http://nyrcelevin.com.br/sr-galindez>. Acesso em: 14/05/2020.

⁸⁴ Ficha completa disponível em: <http://nyrcelevin.com.br/sr-galindez>. Acesso em: 14/05/2020.

⁸⁵ Essas e outras críticas foram retiradas de recortes de jornais e estão disponíveis em: <http://nyrcelevin.com.br/sr-galindez>. Acesso em: 14/06/2020.



Figura 1 – *Cena de tortura das prostitutas*. Fonte: Arquivo Nirce Levin. Fotografia desconhecida. ⁸⁶

Depois do atentado sofrido pelo elenco argentino, a encenação só foi realizada novamente após o fim do período ditatorial, em 1983. Em Buenos Aires, voltou a estar em cartaz no Teatro IFT com a direção de Eduardo Lamoglia e, nesse mesmo ano, foi montada por J. Luis de las Heras no Teatro Rambla, na cidade de La Plata e na cidade de Rosário, com direção de David Edery no Teatro Olimpo⁸⁷. Todas essas montagens na Argentina democrática contavam com elencos e diretores diferentes, mostrando sua repercussão tanto para artistas quanto para as plateias nesse novo contexto político, ao reiterar a importância da memória.

O próprio Eduardo Pavlovsky só voltou a atuar em uma montagem de *O senhor Galíndez* em uma reapresentação que aconteceu no Teatro Babilonia, em 1995, com direção de Norman Briski. Ele seguiu com o seu personagem de 1973, Beto, enquanto seu filho, Martín Pavlovsky, atuou como Eduardo. Outra mudança no espetáculo dirigido por Briski – além do novo intérprete de Eduardo –, foi a participação da personagem Sara, vivida por Elsa Berenguer, que passou a permanecer no antro durante toda a peça, inclusive nos momentos de tortura. Em 1973, o texto trazia uma força de enfrentamento à ditadura, principalmente pela propriedade de

⁸⁶ *Cena da tortura das prostitutas*, que estão nuas, com a personagem La Coca, gritando, sendo representada por Nirce Levin ao centro da imagem. Ao redor, estão os torturadores, além de La Negra que está ajoelhada e contida violentamente. A cena se dá no escuro, apenas a picana ilumina o corpo nu de La Coca, que está atada à cama na posição vertical. Elenco brasileiro, dirigido por Paulo Medeiro de Albuquerque em 1979.

⁸⁷ Todo o expediente de encenações até o ano de 1986 está presente na introdução da publicação do texto, feito pela Editorial Búsqueda.

denúncia da tortura, ao passo que em 1995, na democracia, essas propriedades tiveram que ser reinventadas (DUBATTI, 2004, p. 200). Com o passar do tempo, pela transição para a democracia e pela mudança geracional dos espectadores, o caráter político discutido na peça ficara atado ao período a que se referia. Assim, a obra se tornou uma espécie de documento histórico que mostrava aspectos da tortura vividos há mais de uma década. Com a democracia e com os depoimentos dos torturados, a punição de ditadores e o trabalho da justiça e da memória, a recepção de 1995 não interpretava mais esse texto como denúncia. Então, para poder surpreender os espectadores, surge da direção a demanda de tornar Sara mais perversa, assistindo e desfrutando a tortura das prostitutas (DUBATTI, 2004, p. 201). Essa versão, com as mudanças de Norman Briski, não foi publicada.

O Señor Galíndez se conserva como uma única escrita dramática, publicado pela primeira vez em 1975 na revista espanhola *Primer Acto*. Entretanto, foi reeditado em diversas oportunidades, a primeira delas se deu em 1976, pela Editorial Proteo. Trata-se de um texto dramático pós-cênico, resultado do processo de ensaios e do texto espetacular final. *O Señor Galíndez* teve uma primeira versão, pré-cênica, diferente da publicada. Sobre essa versão, Pavlovsky discorre:

Eu tinha escrito uma obra chamada *O señor Galíndez*, mas era outra coisa, uma história onde aparecia um oficial de bigodes com esse nome. A obra era boa, porém fria, não me envolvia muito. Em 1972, Ricardo Monti e Kogan vêm me visitar. Nessa época eu não estava bem [...], pensava que não ia terminar de escrever essa obra. Kogan me pergunta o motivo e eu falei: “não tenho personagens, o que eu tenho são ideias. Se eu tivesse uma escada pela qual descessem dois torturadores que viessem a conviver com uma velha que cuida do lugar, fossem aí para esperar para torturar... Dois caras fortes...”. Então, Monti me diz: “Essa é a obra. Escreva isso”. A partir daí, Kogan e eu começamos a trabalhar. E acho que desde essa experiência, escrevo minhas obras a partir da minha conceptualização da tarefa do ator (PAVLOVSKY *apud* DUBATTI, 2004, p. 195).⁸⁸

Percebe-se que o texto dramático de *O señor Galíndez*, assim como as outras obras de Pavlovsky, parte de uma imagem inicial e está sempre em construção. Independentemente das publicações que o texto receba, sempre se pode criar com a sugestão de pessoas e artistas envolvidos no processo criativo, como diretores, atores e atrizes. Isso prova a organicidade de um texto vivo, pensado e construído em cena a partir de salas de ensaio em diferentes países e épocas.

⁸⁸ Tradução livre de: “Yo había escrito una obra llamada El señor Galíndez, pero era otra cosa, una historia donde aparecía un oficial de bigotes con ese nombre. La obra era buena pero fría, a mi no me involucraba mucho. En 1972 vienen a verme Ricardo Monti y Kogan. En esa época no estaba bien (...), pensaba que no iba a terminar de escribir esta obra. Kogan me pregunta por qué y le digo: ‘No tengo personajes, lo que tengo son ideas. Si yo tuviera una escalera por la cual bajaran dos torturadores que vinieran a convivir con una vieja que cuida el lugar y vinieran a esperar ahí para torturar... Dos tipos fortachos...’. Entonces Monti me dice: ‘Esa es la obra. Escribí eso’. A partir de ahí comenzamos a trabajar con Kogan. Y creo que desde esa experiencia escribo mis obras a partir de mi conceptualización de la tarea del actor”.

III.IV – Dos aspectos do realismo crítico e a nudez do fascismo

Em *O senhor Galíndez*, Pavlovsky usa a poética do realismo crítico ao incluir na peça características minimalistas, além da multiplicação de detalhes aparentemente supérfluos na caracterização das personagens, o que se dá por meio de ações irrelevantes e cotidianas. Isso pode ser observado, por exemplo, na cena de conflito em que Beto estuda enquanto Pepe pratica exercícios físicos, produzindo ruídos que desconcentram. Outro exemplo é o nível de leitura das personagens, que leem revistas do Pato Donald como entretenimento, indicando, de certa forma, sua limitada condição como leitores. Tal detalhamento de ações contribui para a criação de empatia do espectador/leitor, uma vez que as personagens representam pessoas aparentemente “normais”.

E são exatamente essas pessoas que têm o perfil ideal para seguir as orientações do comando superior. Mesmo desconhecendo-o, acatam a ordem de torturar sem quaisquer questionamentos, já que não devem refletir, mas obedecer ao sistema, seguindo as pulsões perversas entranhadas a ele. Pavlovsky define o psiquismo do torturador, suas condições sociais e psicopatológicas. Desnuda a sociedade em imagens que revelam os interstícios do poder ditatorial e suas formas de imposição às pessoas, por vezes se fazendo parecer orgânico e natural.

Pavlovsky atravessa a matriz realista com diversos procedimentos que provêm de suas experiências pós-vanguardistas nos anos 1960, presentes em seus primeiros textos dramaturgicos. Pelletieri (1997, p. 172) interpreta esse cruzamento como intercâmbios entre a estética do absurdo, onde existe um caos universal, a desintegração da linguagem e a ausência da imagem harmoniosa da humanidade; e o realismo crítico, chamando a atenção para a realidade política contemporânea e incitando a sociedade à reflexão crítica, estética e filosófica ao causar profunda estranheza por meio das imagens encenadas.

O principal intertexto pós-vanguardista do texto provém da peça *The Dumb Waiter* (traduzido para o espanhol como *El Montaplato*), de Harold Pinter⁸⁹, a qual Pavlovsky teve a oportunidade de ver em 1963 em Nova Iorque. A concepção invisível de Galíndez, sua “presença-ausência” e o recurso da comunicação intermediada por telefone parecem ter sido estimulados pela peça pinteriana (DUBATTI, 2004, p.195). Esse recurso, como também demonstra Dubatti, já fora usado anteriormente na obra de Pavlovsky, mais especificamente na peça *El robot* (1966). Considera-se bastante válido o uso do recurso de invisibilidade do senhor

⁸⁹ Harold Pinter (1930 – 2008) foi um ator, diretor, poeta, roteirista e dramaturgo britânico. Foi um dos grandes representantes do teatro do absurdo, junto com Samuel Beckett e Eugène Ionesco. Recebeu o Prêmio Nobel de Literatura em 2005.

Galíndez, pois ele mostra a presença forte do totalitarismo por meio da imagem de uma voz que a todos comanda. Trata-se do fascismo e de a sua voz tirânica que usa outros corpos para exercer o poder em todas as esferas da sociedade.

O senhor Galíndez é elaborado sob outros artifícios fundamentais do teatro pinteriano, como a estrutura catafórica, aquela cujo sentido só se pode entender plenamente depois do desenlace do texto. Ela é construída a partir do múltiplo efeito da ambiguidade e da utilização de palavras comuns e gerais que, aos poucos, são explicitadas (DUBATTI, 2004, p. 196). A função catafórica é uma figura de linguagem que ocorre quando é necessário que uma informação posterior seja dada para que tudo o que foi dito anteriormente faça sentido. Em *O senhor Galíndez*, a catáfora se dá uma vez que o tipo de trabalho realizado por Beto, Pepe e Eduardo só é desvelado no desenrolar da encenação. A voz de Galíndez entra em cena pelo telefone, e a iluminação transforma o cenário, revelando uma sala de tortura com instrumentos cirúrgicos, onde toda a perversidade das personagens é exibida.

Isso se comprova, principalmente, pelo uso da palavra “trabalho”, uma vez que até a segunda metade da peça, não há certeza sobre qual função Beto e Pepe desempenham, nem o que Eduardo está ansioso para aprender. Além disso, a personagem Sara trabalha com a limpeza daquele lugar tão simples, mas não se sabe o quê, de fato, ela limpa. Todas essas informações só são dadas quando as prostitutas chegam e os torturadores entram em ação, conforme previsto nas rubricas. Somente aí o leitor tem revelações que seguem essa estrutura catafórica.

Eis o trabalho: o exercício da tortura que cuida de deixar as pessoas “aos molambos”, mas sem matá-las, para que possam testemunhar a força e o poder de seus comandantes. Aos poucos, Beto e Pepe começam a ficar em dúvida quanto à voz que escutam ao outro lado do telefone, já que não são sabem se ela é sempre a mesma e, em alguns casos, se as supostas vozes possuem intenções diferentes. Segundo Dubatti (2004, p 49), essa “presença-ausência” é apresentada pela voz ditatorial na obra. A inacessibilidade ao poder superior e sua manipulação operam em torturadores e vítimas, destituindo-os de si mesmos, destruindo-os psicologicamente ou, ainda, assassinando-os quando não são mais necessários.

Ainda segundo Dubatti (2004), o que difere essa presença-ausência do absurdo, seria o fato de que essa forma de inacessibilidade ao poder diferencia-se de Godot e de Samuel Beckett, por exemplo. Galíndez pode ser um nome dado ao fascismo argentino, que vai além das pessoas; é de onde se produz as subjetividades fascistas; não é uma identidade pessoal, e sim uma forma de controle social tal como a das mídias.

Nas cenas, os torturadores têm histórias, personalidades problemáticas e complexas, que superam a dualidade rasa e artificial de personagens positivas e negativas, vilões e mocinhos,

embora sejam constituídas em quadros de perversão. Com isso, é criada uma reflexão acerca das subjetividades repressoras e do que os torturadores têm em comum com as outras pessoas, como afetos, dúvidas e aspirações na vida. Nas palavras do autor:

Tinha que seguir um pilar teórico que consistisse no inimigo ser o sistema (representado pelo telefone), não os homens. A ideia era que não se visse que havia psicopatas, dois torturadores em cena, mas que essas pessoas eram ao mesmo tempo vítimas e vitimárias desse sistema, representado pelo telefone... Por outro lado, tinha que mostrar (coisa que algumas pessoas reprovam) a ternura, os esconderijos interiores, as depressões, o que esses homens podem ter em comum com qualquer um de nós (PAVLOVSKY *apud* DUBATTI, 2004, p.197).⁹⁰

Segundo Dubatti (2004, p. 198), em seu livro *Estética de la multiplicidad* (1993), Pavlovsky retoma as observações de *Memorias del calabozo* (1993), de Mauricio Rosencof e Fernández Huidobro, para refletir sobre as duas vertentes que são sustentadas na obra. Por um lado, há a institucionalização da tortura nas ditaduras argentinas e, por outro, a naturalização da violência, a partir das identificações promovidas pelas estruturas policiais, militares, carcerárias e paramilitares.

⁹⁰ Tradução livre de: “Había que seguir un eje teórico que consistía en que el enemigo era el sistema (representado por el teléfono), no los hombres. La idea era que no se viera que había dos psicópatas, dos torturadores en escena, sino que estas personas eran a la vez victimarios y víctimas de este sistema, representado por el teléfono... Por otro lado, había que mostrar (cosa que algunas personas reprochaban) la ternura, los recovecos interiores, las depresiones, lo común que pueden tener estos hombres con cualquiera de nosotros”.

IV – ENTRE AS TEIAS

*Yo soy Juan, el último aparecido
Soy el hijo de la sangre
Me puse solo el alma dentro mío
Puedo ser río del mar
Puedo ser vuelo de pájaros
Aunque un golpe fuerte una zanja me abrió
Te inundaré de risa com la risa que me quedó
Porque Dios no estuvo allí donde nació.
Dios no estuvo allí donde nació.⁹¹*

(Yo soy Juan – León Gieco)

IV. I – Das aranhas

A narrativa de *Teias de Aranha* (1977) não tem uma estrutura linear. Por ser dada a partir de imagens e fragmentos, difere-se das outras dramaturgias analisadas. É organizada em dezoito cenas, com ou sem diálogos; microcenas independentes; ações descontínuas ou apenas rubricas de poucas linhas. Cada cena tem um título específico, a saber: “Abertura: cena fascista”; “Roleta começo”; “Comida”; “Ico”; “Roleta”; “O tranco”; “Tarzan na selva”; “Invasão”; “Vexação”; “A cura”; “Solidão”; “Pré-final”; “A volta”; “Tudo ou nada”; “O olhar”; “O pacote” e “Era um herói”. As cenas trazem uma multiplicidade de sentidos (por vezes conflitantes entre si). A estrutura cênica decorre de um movimento de imagens, como se passa no seguinte trecho: “*Em um dos vai-e-vem, quebra o espelho, que fica com forma de teias de aranha*”⁹² (PAVLOVSKY, 1986, p.68). No exemplo, isso se dá a partir das imagens do espelho quebrado e dos fios das teias de aranha.

Na peça, há uma família, sem nome ou sobrenome, formada pelas personagens Pai, Mãe e Moleque, e, por isso, pode ser entendida como toda e qualquer família no contexto fascista. A escolha do autor de não lhes dar nomes próprios e sim intitulá-las com seus papéis familiares, configura as três personagens como “ícones” da sociedade, que deslizam de uma cena para a outra. Elas não são representadas por substantivos próprios, mas por substantivos comuns que transitam por lugares esperados da sociedade em regimes totalitários: a Mãe submissa, o Pai perdedor e opressor, e o Moleque, que tem a morte como destino.

O recurso de utilizar uma família genérica na obra de Pavlovsky mostra a célula mínima da sociedade patriarcal: heteronormativa, machista, totalitária, opressiva, violenta e imersa em

⁹¹ Tradução livre: Eu sou João, o último aparecido / Sou o filho do sangue / Coloquei a alma dentro de mim sozinho / Posso ser rio do mar / Posso ser vôo de pássaros / Ainda que um golpe forte um fosso me abriu / Te inundarei de riso com o riso que ficou em mim / Porque Deus não esteve ali onde nasci / Deus não esteve ali onde nasci. GIECO, León. *Yo soy Juan*. Buenos Aires: UMG Recordings. 2005. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/5OpGCLZXd5MNkcgLPObR4h?si=1c233f8d1a13410>. Acesso em: 15/11/2021.

⁹² Tradução livre de: “En uno de los vaivenes rompe el espejo, que queda en forma de telarañas”.

seus jogos de força e poder. Isso demonstra que, em alguma medida, a peça pode corresponder à própria realidade dos leitores e espectadores. Esse núcleo se encontra fechado em casa, sem comunicação real com o mundo exterior, visto que não atendem ao telefone, à campainha ou às batidas na porta, já que vivem alienados pela perspectiva dos jogos – futebol e roleta –, cumprindo papéis pré-estabelecidos, sem identidades próprias, em uma história não linear.

O texto dramaturgico se distingue fundamentalmente das outras peças analisadas, pois ao invés de manter uma ação única em curso, sucedem-se diversos quadros de cenas com fragmentos de ações. Na primeira cena, intitulada “Abertura: cena fascista”, Pai e Moleque saem de dentro do guarda-roupa vestidos com ternos e escudos de futebol para o evento festivo do clube de associados do Lanús⁹³. Já de início, as personagens se transformam, uma vez que Moleque assume a voz do mestre de cerimônias e recebe, em público, a doação milionária de um sócio e torcedor, Seu Chico, interpretado pelo Pai, que ao discursar na cerimônia, se converte em Adolf Hitler.

O Moleque cede o microfone ao Pai. Seu Chico aparece misteriosamente com um bigodinho hitleriano que coloca em cima da hora. Tirou os óculos. Seu Chico se transforma em Adolf Hitler, começa um discurso inteligível. Não se ouve porque um som assustador de multidão impede de escutá-lo. O som de massas é parecido ao dos discursos de Hitler ou Mussolini. Com ruídos de “Heil Hitler”, Seu Chico se transforma em Hitler. A cada tanto interrompe o discurso e faz a saudação nazista, que é complementado pelos gritos da multidão. O Moleque se transformou em um representante da juventude nazi e imita Hitler em seus mínimos detalhes. O discurso de Seu Chico deve recordar uma cerimônia fascista de 38 ou 39. Ao terminar o discurso, Seu Chico e o Moleque marcham juntos com passo de ganso. De improviso, o Pai interrompe bruscamente a marcha⁹⁴ (PAVLOVSKY, 1987, p. 17, grifos do autor).

Com essa apresentação, há uma confluência do viés político para o caráter de manipulação do sentimento de pertencimento que se dá por meio do futebol. A junção de Seu Chico, financiador do time, com Hitler, manipulador das massas e maior ícone do nazismo, é uma síntese de como opera o totalitarismo.

A Mãe surpreende por estar em cena: controlando a mesa de som, ela é a responsável por tocar o hino do time, os sons da plateia, aplausos e saudações nazistas. Tudo isso quebra

⁹³ Club Atlético Lanús é um time de futebol fundado em 1915, cuja sede está na região metropolitana da cidade de Buenos Aires.

⁹⁴ Tradução livre de: “El Pibe cede el micrófono al Padre. Don Paco aparece misteriosamente con un bigotito hitleriano que se habría colocado a último momento. Se ha quitado los anteojos. Don Paco transformado en Adolfo Hitler, comienza un discurso ininteligible. No se oye porque un sonido de muchedumbre atronador impide escucharlo. El sonido de masa es parecido al de los discursos de Hitler o Mussolini. Con ruidos de ‘Heil Hitler’ Don Paco se ha transformado en Hitler. Cada tanto interrumpe el discurso y hace el saludo nazi, que complementado por los gritos de la muchedumbre. El Pibe se ha transformado en un representante de la juventud nazi y secunda a Hitler en sus más mínimos detalles. El discurso de Don Paco debe recordar una ceremonia fascista del 38 ó 39. Al terminar el discurso, Don Paco y el Pibe marchan juntos con paso de ‘Ganso’. De improviso, el Padre interrumpe bruscamente la marcha”.

com as expectativas de apresentação de personagem, uma vez que a cena provoca estranhamentos e apresenta a metalinguagem teatral, elementos que também são marcas do teatro político e contemporâneo.

Na cena “Comida”, as três personagens assumem suas funções familiares (Pai, Mãe e Moleque) em uma situação cotidiana, na qual a Mãe alimenta seu filho com purê. Enquanto ela trata de incentivar o filho a comer, o Pai se mostra questionador: “Como você sabe que ele gosta? Se ele não te falou que gosta...”⁹⁵, “Não acho que ele goste de purê. Come porque você o obriga”⁹⁶ (PAVLOVSKY, 1987, p. 21). Assim, sugere que, caso ofereçam a seu filho carne, ele irá gostar mais. A Mãe, por sua vez, defende que o Moleque gosta de purê e que precisa se alimentar. A discussão segue de forma longa, repetitiva e paralela aos gestos da Mãe que alimenta o filho incessantemente, até chegar ao ponto em que Moleque se asfixia com o purê e vomita na mesa. Os pais ignoram os sinais corporais de desespero do filho. Moleque não fala nada na cena, encontra-se sem voz. Assim como em outros momentos, aceita o que lhe dão para comer, ou ainda, o que as pessoas decidem que é melhor para ele, tal qual nos indigestos governos ditatoriais.

Moleque só ganha voz e poder nas cenas – que não são poucas – em que assume a voz de outras personagens, o que ocorre, por exemplo, quando encarrega-se da função de crupiê quando jogam no cassino improvisado da casa. Intercaladas com outras, essas cenas repetem um mesmo padrão: o crupiê impassível dá as fichas do jogo, sendo que o Pai nunca consegue ganhar alguma jogada, por mais que estude probabilidades e estratégias de como vencer na roleta. Em muitas das cenas em que o Moleque assume sua identidade de filho, é reiteradamente maltratado pelo Pai, que está convicto de que ele precisa ir para o estádio. “Um dia vou te levar no futebol. Lá vão te ensinar a ser macho! Vai ser homem na pancada! Eu juro para você!”⁹⁷ (PAVLOVSKY, 1986, p. 28). Tudo isso escancara a educação machista que une o imaginário do futebol à base da estrutura da sociedade patriarcal, que sustenta os princípios ditatoriais.

Na cena “Invasão”, depois de aparecer nas rubricas que há batidas na porta, que aumentam de intensidade sem reação alguma da família que, estranhamente, permanece sentada, Beto e Pepe invadem a casa com metralhadoras. Supostamente, aquela casa seria de um esconderijo usado para abrigar perseguidos políticos. Ainda que em *Teias de aranha* não se explicita que Beto e Pepe são torturadores, é possível reconhecer essas duas personagens

⁹⁵ Tradução livre de: “¿Cómo sabés que le gusta? Si no te dice que le gusta...”

⁹⁶ Tradução livre de: “No creo que le guste el puré. Come porque lo obligás.”

⁹⁷ Tradução livre de: “Un día te voy a llevar en el fútbol. ¡Allá te van a enseñar a ser macho! ¡Te van a hacer hombre a trompadas! ¡Te lo juro!”

pavlovskianas de *O senhor Galíndez* (1973). Essa metanarrativa teatral construída com a volta das personagens, revela a consonância entre o universo fictício psvlosvkiano com a realidade ditatorial. Na sucessão da cena, em meio ao interrogatório com a família, perguntam para Moleque quem ele estaria escondendo:

BETO:

(*Senta o Moleque e o Pai em duas cadeiras e se senta de frente.*) Escutem, bobinhos. É melhor que vocês falem rápido e digam tudo o que têm escondido. Rapidinho, porque tenho muito trabalho. (*Para o Moleque*). Me fala o nome de todos os seus amigos. Nome e sobrenome de todos!

PAI:

Não tem amigos.

BETO:

Ah, então não tem amiguinhos? Na escola de surdos-mudos também não?

PAI:

(*Para o Moleque*) Viu que o senhor pensa que você deveria ter amigos? (*Para Beto*.) Eu na idade dele tinha um grupo enorme. Mas ele não tem nenhum amigo...

BETO:

E depois veio a chapeuzinho vermelho, o Lobo Mal, Branca de Neve e os sete anões. Por que você não conta a história das Mil e uma noites? Vamos, moleque! (*Dá um tapa em sua cara.*)

PAI:

Ele mereceu. Bate mais, assim ele vira homem! Quero que ele vire homem de uma vez! (*Beto continua batendo*).

BETO:

(*Empurra o Moleque, que cai no chão*) Você vai me dizer o nome de seus amiguinhos ou não? (*O Moleque não reage. O Pai se coloca ao lado de Beto*).

PAI:

Eu virei homem assim. Na pancadaria. Mas ele não quer entender. (*Para o Moleque*) Viu como a vida é dura? Na arquibancada do Lanús isso acontece todos os domingos. (*Para Beto*) Eu sou fanático do Lanús. Fã!⁹⁸ (PAVLOVSKY, 1986, p. 35-36, grifos do autor).

A violência é algo tão natural para o Pai, que ele até incentiva seu uso contra o filho, com base na ideia machista e heteronormativa de que homens são forjados na violência. Há, portanto, a convergência entre educação, violência familiar e tortura. A cena segue com o próprio Pai batendo em Moleque. A tortura evolui até chegar ao ponto em que o garoto, com cortes no rosto, desmaia – tudo isso por se manter em silêncio. É Beto quem interrompe a violência do Pai, com medo de que depois tenha problemas, já que não devem deixar provas das torturas: “Para, velho! Que depois a confusão cai é em cima da gente! (*O Pai segue*

⁹⁸ Tradução livre de: “BETO: (*Sienta al Pibe y al Padre en dos sillas y se sienta enfrente.*) Escuchen, boluditos. Mejor que hablen rápido y digan todo lo que tienen escondido. ¡Rapidito, que hay mucho laburo! (*Al Pibe*.) Decime el nombre de todos tus amigos. ¡Nombre y apellido de todos! PADRE: ¡No tiene amigos! BETO: ¿Así que no tenés amiguitos? ¿Y en la escuela de sordomudos tampoco? PADRE: (*Al Pibe*.) ¿Viste que el señor piensa que deberías tener amigos? (*A Beto*.) Yo a su edad tenía mi barra del café. Pero él no tiene ningún amigo... BETO: Y después vino Caperucita Roja, el Lobo Feroz, Blancanieves y los siete enanitos, ¿Por qué no te contás el cuento de las Mil y Una Noches? ¡Vamos, pibe! (*Le pega un bife*.) PADRE: ¡Te lo tenés merecido! ¡Péguele, así se hace hombre! ¡Yo quiero que se haga hombre de una vez! (*Beto le sigue pegando*.) ¡Me salió mariconcito! ¡Yo lo quiero llevar al fútbol a ver si se hace hombre de una vez! BETO: (*Lo empuja al Pibe, que cae contra el piso*.) ¿Me vas a decir el nombre de tus amiguitos o no? (*El Pibe no reacciona. El Padre se coloca al lado de Beto*.) PADRE: Yo me hice hombre así. ¡A trompadas! Pero él no lo quiere entender. (*Al Pibe*.) ¿Viste cómo la vida es dura? ¡Yo te lo decía! En la tribuna de Lanús esto pasa todos los domingos. (*A Beto*.) ¡Yo soy fanático de Lanús! ¡Fana!”

cortando.) Não está vendo que está desmaiado? Você vai matar ele! Cortou sua cara inteira! Você está louco!”⁹⁹ (PAVLOVSKY, 1986, p. 38, grifos do autor).

Em outro momento, Beto e Pepe são atraídos para o espelho do guarda-roupa que revistam. Nesse armário, descobrem perucas e, a princípio, supõem que elas seriam usadas para disfarçar pessoas perseguidas. Então, curiosamente, acabam experimentando as roupas femininas, e “se produz uma certa metamorfose fetichista” (PAVLOVSKY, 1986, p. 40). Assim, é revelada mais uma faceta perversa das personagens, o que reitera esse aspecto da construção de personagens em montagens anteriores, pautado nas categorias de perversão já citadas.¹⁰⁰

BETO:

Deixa eu ver? (*Pepe olha para Beto.*) Nossa, tem razão. Deixa eu ver, me dá uma. (*Beto coloca uma peruca preta. Abre gavetas e sai muitas roupas interiores de mulher. Sutiãs. Colares. Blusas.*) Olha que arsenal! (*Há um clima de ritualismo quando se põem frente ao espelho.*) Claro, colocam as roupas de mulheres e saem na rua... Como vai reconhecer depois. (*Para Pepe.*) Me passa a loira. (*A olha primeiro tecnicamente e a coloca e dá a preta para Pepe.*) E depois vai procurar eles... como vai imaginar... (*A medida que vão tomando contato com a roupa feminina, se produz uma certa metamorfose fetichista.*) Espera, me dá essa blusa, deixa eu ver. (*Todo dissimulado tira a jaqueta e a coloca.*) Velha filha da puta! Cachorra de merda! Menos mal que a gente tem experiência, se não... Me passa esse colar. (*Para Pepe.*) Parece bom! (*O coloca.*) (*A Pepe.*) Não idiota, com essa blusa você tem que usar a peruca preta! (*Oferece.*) (*Vão trocando perucas, blusas e colares de todos os tipos. Estão entretidos com a experiência. Provam a roupa e se olham permanentemente no espelho, que funciona como fenômeno hipnótico.*)¹⁰¹ (PAVLOVSKY, 1987, p. 42, grifos do autor).

O Moleque é uma personagem que, aparentemente, não ocupa a função social de filho na família. Observa-se que seu nome não é Filho, mas Moleque, o que mostra que, no final das contas, ele é um ser que está, ao mesmo tempo, dentro e fora do grupo familiar. Tanto é, que ganha de presente uma corda e, durante toda uma cena, seu próprio pai tenta enforcá-lo. Pode-se ler a diferença de idades como um choque de gerações: o Pai, opressivo, tenta expurgar tudo

⁹⁹ Tradução livre de: “Pare, viejo, que después el lío se nos arma a nosotros! (El Padre lo sigue cortando.) ¿No ve que está desmayado? ¿Lo va a matar! ¿Le cortó toda la cara! ¿Está loco!”.

¹⁰⁰ A discussão sobre as perversões nas obras de Pavlovsky encontram-se a partir da página 49 desta dissertação.

¹⁰¹ Tradução livre de: BETO: ¿A ver? (*Pepe lo mira a Beto.*) Huy, tenés razón. A ver, dame una. (*Beto se pone una peluca negra. Abre cajones interiores y sale a relucir gran cantidad de ropa interior de mujer. Corpiños. Collares. Blusas.*) ¿Mirá que arsenal! ¿Como para agarrar a los puntos! (*Hay un clima de cierto ritualismo cuando quedan frente al espejo.*) Claro, se ponen la ropa de minas y chau, andá a reconocerlos vos después... (*A Pepe.*) Alcanzame la rubia... (*La mira primero tecnicamente y se la pone y le da la negra a Pepe.*) y después andá a buscarlos... que te la vas a imaginas... (*A medida que van tomando contacto con la ropa femenina, se produce una cierta metamorfosis fetichista.*) Pará, dame esa blusa... a ver... (*Con todo disimulo se sala la chaqueta y se la pone.*) ¿Vieja hija de puta! ¿Zorra de mierda! Menos mal que uno tiene experiencia, que si no... Alcanzame ese collar... (*A Pepe.*) Parece bueno. (*Se lo pone.*) (*A Pepe.*) ¿No, boludo! ¿Con esa blusa tenés que usar una peluca negra! (*Se la ofrece.*) (*Se van intercambiando perucas, blusas y collares de todo tipo. Están “copados” por la experiencia. Se prueban la ropa y se miran permanentemente en el espejo, que funciona como fenómeno hipnótico*”.

o que é novo ou que foge de seu leque de poder. Ao mesmo tempo que quer eliminar essa presença, alimenta-a, ainda que seja com purê de batatas.

O Pai, além de ser truculento e violento com a família, e aliar-se aos torturadores, também se mostra uma pessoa comum, resultado da sociedade desigual. Pavlovsky apresenta nuances paradoxais nessas personagens que se revelam humanas, ainda que perversas, confundindo afetividade e violência.

MÃE:

Quando a gente se casou, seu pai tinha dois empregos. Trabalhava umas 14 horas por dia. Mas como a gente se amava...

PAI:

Quando você nasceu, houve um momento que eu trabalhei em três lugares.

MÃE:

Mas quando o papai chegava do trabalho, a primeira coisa que fazíamos era te tirar do berço e te encher de beijos. Você se lembra, velho?

PAI:

(O toca como se estivesse lutando boxe.) Está vendo como é o seu pai, filhote! *(O MOLEQUE responde com fintas.)*

MÃE:

Pare que vocês vão acabar se machucando. *(Seguem fazendo fintas e o MOLEQUE dá uma bofetada de brincadeira. O PAI quer devolver por amor-próprio. A brincadeira vai ficando mais séria.)*¹⁰² (PAVLOVSKY, 1987, p. 58, grifos do autor).

O Pai, que sempre perde e não tem a chance de dar as fichas do jogo, empenha-se compulsivamente em estudar as possibilidades de ganhar, e fica ainda mais frustrado ao perder novamente: trata-se de um círculo vicioso. Nesse contexto, a personagem lembra também dos aspectos frustrantes do trabalho proletário, em que se sonha com realidades ilusórias.

BETO:

(Disfarçado totalmente de mulher e vendo a roleta) E isso o que é? *(Pepe fica no espelho).*

PAI:

Uma roletinha.

BETO:

O que são números chave? Sem besteiras, velho! *(Se aproxima mais.)* Você gosta de uma aposta?

PAI:

Não, jogo por prazer. Estudo o dia todo... com esse livrinho penso quebrar a banca em dezembro.

BETO:

E você trabalha com o quê? Não entendo...

PAI:

Eu não trabalho mais... agora eu me dedico a isso... o salário não dava nem para comer... então eu me aposentei... e descobri essa maravilha... Primeiro joguei a Loto... mas eu percebi que era pura sorte... um roubo... Esse, em troca, se você estuda bem, tem certeza de ganhar... É científico! Claro, mas você tem que estudar todo dia... Tem

¹⁰²Tradução livre de: “MADRE: Cuando recién nos casamos, papá tenía dos puestos. Trabajaba como 14 horas por día. ¡Pero cómo nos queríamos! PADRE: cuando naciste vos, hubo un momento que trabajé en tres lados. MADRE: Pero cuando papá llegaba del trabajo, lo primero que hacíamos era sacarte de la cuna y comerte a besos, ¿Te acordás viejo? PADRE: *(Lo toca como boxeando.)* ¡No tienes papá, gorosito! *(El Pibe responde con fintas.)* MADRE: Vamos, que se van a terminar lastimando. *(Siguen haciendo fintas y el Pibe le pega un cachetazo en el juego. El Padre quiere contrarrestar tocado por el amor propio. El juego se hace más serio.)*”.

que se dedicar muito... Eu não faço outras coisas... Fico aqui o dia todo... Mas tem suas recompensas. Com isso eu penso em ganhar mil por dia em Mar del Plata.

BETO:

Como é isso? (*Interessado.*)

PAI:

Sim, foi o que ouviu. Mil por dia... Jogo três meses e tchau... Saio de cena.

BETO:

Ei, Pepe, vem aqui... (*Pepe vem disfarçado de mulher.*) Diz que tem uma martingala que pode ganhar mil por dia na roleta (*Pepe se aproxima.*)

PAI:

E isso que eu estou sozinho... se fossem vários... e jogando um em cada mesa... pobre deles! Arreventamos com eles! Já fizeram isso uma vez. Lembra? Faz uns anos em Mar del Plata... diziam que tinha um declive na roleta... sei lá... mas levaram o dinheiro... 500 mil, levaram... Eles tiveram que aceitar. (*Ri.*) Pobre deles! (*Beto e Pepe ficam se olhando*) (*Pausa.*) Não querem experimentar umas jogadas? Entre os três podemos fazer uma vaquinha... e podemos fazer uma boa diferença por dia.

BETO:

(*Ansioso*) Quanto por dia? Quanto?

PAI:

(*Olhando anotações*) Mais ou menos... jogando... 8 horas... e tranquilos... sem se desesperar... (*Pepe e Beto muito ansiosos*) (*Pai anota.*)¹⁰³ (PAVLOVSKY, 1986, p. 42, grifos do autor).

Na cena intitulada “Vexação”, a Mãe se caracteriza como prostituta e oscila entre uma personagem e outra, contracenando com Moleque, que está caracterizado de domador. Isso se dá após passarem pelo espelho, onde todas as personagens se embaralham e performam outras identidades. A cena causa surpresa por seu cunho sexual, o que é um grande contraste com as outras aparições da Mãe na peça, sempre representada como a típica mãe carinhosa, nostálgica e diligente. Essa cena, em contraponto, carrega certas nuances sadomasoquistas, o que serve para justificar seu título, “Vexação”. Com efeito, é entre esses dois polos, definidos e contrastantes, que a mulher é vista no sistema machista e opressor que predomina nos regimes autoritários.

A MÃE está vestida de prostituta com a parte superior do corpo nua. Senta-se em uma cadeira dando as costas para o público. O MOLEQUE sai do guarda-roupa

¹⁰³ Tradução livre de: “BETO: (*disfrazado totalmente de mujer y viendo la ruleta.*) ¿Y eso qué es? (*Pepe se queda en el espejo.*) PADRE: Una ruletita. BETO: ¿Qué son números clave? ¡Avivadas no, viejo! (*Se acerca más.*) ¿Les gusta el escolazo? PADRE: No, juego por placer. Estudio todo el día... con este librito pienso saltar la banca en diciembre. BETO: ¿Y usted de qué labura? No entiendo... PADRE: Yo ya no trabajo más... ahora me dedico a esto... no me *alcanzaba* el sueldo ni para comer... entonces me jubilé... y descubrí esta maravilla... Primero jugé al Prode... pero me di cuenta que eso es puro acertijo... un afano... Esto, en cambio, si usted estudia, tiene la seguridad de ganar... ¡es científico! Claro, eso sí... hay que estudiar todo el día... hay que dedicarse mucho... yo no hago otra cosa... le meto todo el día ¡Pero tiene sus compensaciones! ¡Con esto pienso ganar un palo por día en Mar del Plata! BETO: ¿Cómo dijo? (*Interesado.*) PADRE: Sí, así como lo oye. Un millón de pesos viejos, ¿eh?, por día... Juego tres meses y chau... Me retiro... BETO: Che. Pepe, vení para acá... (*Pepe viene disfrazado de mujer.*) ¡Dice que tiene una martingala que puede ganar un palo por día en la ruleta! (*Pepe se acerca.*) PADRE: Diga que estoy solo... que si fuéramos varios... y jugando uno en cada mesa... ¡Pobre de ellos! ¡Los reventamos! Ya lo hicieron una vez... ¿Se acuerda?... hace unos años en Mar del Plata... decían que había declive en la ruleta... que se yo... pero la guita se la llevaron... 500 millones se llevaron... se la tuvieron que tragar (*Se ríe.*) ¡Pobre de ellos! (*Beto y Pepe quedan mirándose*) (*Pausa.*) ¿No quieren probar unos tiritos?... Entre tres podemos hacer una vaca... y podemos hacer una buena diferencia por día... BETO: (*Ansioso.*) ¿Cuánto por día? ¿Cuánto? PADRE: (*Mirando anotaciones.*) Y, más o menos... jugando... 8 horas... y tranquilos... sin desesperarnos... (*Pepe y Beto muy ansiosos.*) (*Padre anota.*)”.

*vestido de domador e usa o mesmo chicote que utiliza na cena “Ico” com o PAI. Deve ficar claro que o MOLEQUE responde com seus reflexos à situação. Ou seja, que o controle da cena é da MÃE. O MOLEQUE se aproxima da cadeira onde a MÃE está sentada.*¹⁰⁴ (PAVLOVSKY, 1986, p.53, grifos do autor.)

Na cena anterior a essa, chamada “Aniversário”, ainda sob uma perspectiva sadomasoquista, a Mãe se relaciona sexualmente com o Pai, ao mesmo tempo em que torturam o Moleque. Assim, reitera-se a associação do sexo com a dor: “*O jogo é excitante para os dois. No meio do jogo os pais começam a se tocar as genitálias, até chegar num orgasmo. Ficam abraçados. O impacto agressivo das bolas de madeira na cara do Moleque os excita sexualmente. O Moleque começa a uivar*” (PAVLOVSKY, 1986, p. 52, grifos do autor). Levando em consideração essas cenas e suas imagens múltiplas, é indubitável que o dramaturgo afasta a noção de família dos padrões ideais em que é usualmente concebida.

A estética da multiplicidade está presente nas várias transfigurações das personagens e na estranheza de seus quadros de cenas. Essa multiplicidade seria, segundo Dubatti (2004, p. 26), a junção das experimentações da pós-vanguarda; das primeiras produções pavlovskianas e seu diálogo com a estética do absurdo; além da supressão do realismo crítico que visava complexificar as identidades das personagens para provocar reflexões. Isso também se explica pelas experiências do dramaturgo como psicanalista e por seu trabalho desenvolvido nas clínicas grupais com o método da Multiplicação Dramática¹⁰⁵. É possível relacionar a multiplicidade das cenas de *Teias de aranha* com um relato feito por dois participantes das clínicas grupais, Kamkhagi e Saidón (1987):

O deslize, arrisco pela primeira vez uma frase, compulsão de selecionar. A pergunta fatal “quem sou?” inaugura o final da festa. O espelho está aí, busco-o: horror da imagem. É a marca que representa a morte. Interpretação. Detenção do fluxo lúdico. Meu corpo morre, me escondo. Começo a separar cabeça e corpo, corpo e imagem, máscara e realidade, palavras e coisas, significante e significado¹⁰⁶ (KAMKHAGI e SAIDÓN in PAVLOVSKY *et. al.*, 1987, p. 136).

O deslize descrito pelos autores se faz presente na peça, visto que as personagens deslizam entre várias identidades, pois Pai, Moleque e Mãe também são atores e atriz que

¹⁰⁴ Tradução livre de: “La madre está vestida de prostituta con la parte superior del cuerpo desnuda. Se sienta en una silla dando la espalda al público. El Pibe sale del ropero vestido de domador y extrae el mismo rebenque que utiliza en la escena del “Ico” con el Padre. Debe quedar claro que el Pibe responde reflejamente a la situación. Es decir que el control de la situación está dada por la Madre. El Pibe se acerca a la silla donde está sentada la Madre”.

¹⁰⁵ Ver a discussão sobre esse método de clínica grupal desenvolvida por Eduardo Pavlovsky na página 24 desta dissertação.

¹⁰⁶ Tradução livre de: “El deslize, arriesgo por primera vez una frase, compulsión de seleccionar. La pregunta fatal: ¿quién soy?, inaugura el final de la fiesta. El espejo está ahí, lo busco: horror de la imagen. Es la marca que representa la muerte, me escondo. Comienzo a separar cabeza y cuerpo, cuerpo e imagen, máscara y realidad, palabras y cosas, significante y significado”.

interpretam outras personagens. Nessa relação, separa-se corpo e imagem, máscara e realidade, significante e significado. Na dramaturgia de *Teias de aranha*, a abordagem rizomática prevalece ao conectar um ponto com qualquer outro, sem começo ou fim, além de não haver unidades centradas, que se expandem em várias dimensões, em linha de fuga, na multiplicidade e em metamorfose (BORTOLINI e OLIVEIRA, 2021).

Deleuze e Guattari (2011, p. 29) entendem o funcionamento do rizoma como movimentos de forças que se misturam, produzindo a geração de sentidos com diferentes intensidades e densidades. Os dispositivos de poder operam a partir da reterritorialização em um conjunto de linhas que se mostram transitórias e efêmeras. A multiplicidade, assim como o rizoma (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 38), não tem sujeito nem objeto, não tem ponto de partida, nem de chegada, são variações de forma, determinações, dimensões que mudam inevitavelmente sua natureza na medida em que aumentam suas conexões. É por isso que o modelo rizomático não dá lugar às dicotomias ou pensamentos dualistas, sendo contrário ao modelo psicanalista, por exemplo.

IV.II – Das teias

Teias de aranha (1977) é a peça que encerra o período chamado de “teatro e socialismo” (DUBATTI, 2004, p. 186). Como foi escrita e encenada após o estrondoso sucesso de *O senhor Galíndez* (1973), Pavlovsky declara explicitamente a meta de superar a grande peça que a antecedeu: “tarefa nada fácil, claramente. Mas o teatro é isso: desafio” (PAVLOVSKY, 1987, p. 11). Bem como diz o próprio autor no prólogo da publicação pela Ediciones Búsqueda em 1987, seu objetivo com a peça era mostrar a estrutura ideológica (in)visível das relações, ao explorar dramaticamente a violência na família (*Ibid.*).

Para Dubatti (2004, p. 27), nessa obra, Pavlovsky se afasta do realismo crítico de *O senhor Galíndez* (1973) e de *A máscara* (1971), e passa a formular uma síntese das experiências pós-vanguardistas dos anos 1960. Configura, assim, a estética cênica da multiplicidade que se mantém em outras obras posteriores, de sua autoria, como *Potestad* (1985), *Pablo* (1987) e *Paso de dos* (1990). Em *Teias de Aranha* (1977), o autor abandona a concepção da personagem como unidade psicológica complexa, quebra o desenho de consciência tradicional do realismo e dá lugar ao mecanismo de subjetivação ou identificação pela corporeidade e pelo lugar social.

De *Teias de Aranha* existe um único texto dramático, de caráter pré-cênico, publicado pela Ediciones Búsqueda, em 1976, e reeditado, em 1980, pela editora Fundamentos, em Madri. A única versão publicada não contempla as mudanças que decorreram da entrada de Alberto

Ure¹⁰⁷ na direção do espetáculo, e não houve nenhuma publicação do texto pós-cênico. Em entrevista a Dubatti, Pavlovsky (1986) afirma que, com a direção de Ure, o texto se transforma, o que para ele foi de grande valia, visto que o autor agradece ao diretor pelas contribuições feitas:

A presença de Alberto Ure como diretor do espetáculo de *Teias de Aranha* é para mim um motivo de regozijo. As múltiplas perspectivas e novas ideias que Alberto me sugeriu para o espetáculo, não fazem mais que confirmar seu talento extraordinário [...]. Nos primeiros contatos que tive com Alberto, percebi que o trabalho que nos espera será alucinante. Ure adora o risco. E *Teias de aranha* é uma obra arriscada.¹⁰⁸ (PAVLOVSKY, 1986, p. 10).

Em dado momento, os ensaios com o diretor Ure precisaram ser interrompidos, pois no elenco da peça estava Zulema Katz, obrigada a se exilar após seu marido, Paco Urondo, ter sido cruelmente assassinado pela ditadura militar. A obra estreou em 1977, em plena ditadura, também no Teatro Payró – mesmo local onde, anos antes, Pavlovsky e sua equipe sofreram um ataque terrorista. Após a estreia, a peça obteve apenas uma crítica de jornal (extremamente negativa), escrita por Erwin Félix Rubens, no jornal *La Prensa*, na edição do dia 23 de novembro de 1977. A crítica dizia:

Se trata de uma série de cenas sem grandes conexões, nas quais aparecem, em seus aspectos mais desagradáveis e desfavoráveis, diferentes momentos da vida de família, desde a alimentação do filho até a festa com seu bolo de aniversário, sem omitir as funções fisiológicas nem as situações conflitantes entre marido e mulher. Já no programa se informa que a obra propõe explorar dramaticamente a violência entre as relações familiares. Para isso, não se apresenta uma família que pudesse ser considerada representativa, mas ao que se pode entender como os símbolos de toda família – mãe, pai e filho -, mais dois vizinhos. Beto e Pepe, cujo papel não se entende bem, todos verdadeiros monstros de violência. [...] A carga dramática de *Teias de Aranha*, deliberadamente não-artística, está, claramente, subordinada totalmente ao propósito prévio de julgamento e ultrajante destruição da família tradicional, o rechaço dos considerados tabus da vida familiar, e revela uma mistura heterogênea de elementos dos mais diferentes e antagônicos sistemas dramáticos, desde o teatro do absurdo e o realismo de costume do século passado até a sátira e a peça de opinião. O mundo que o autor tenta dramatizar não está elaborado nem controlado criticamente, e a obra parece, inclusive, uma descarga autodestrutiva e masoquista [...]. Analogamente, as palavras chulas, os atos fisiológicos a vista de todos, o nu masculino, como se o autor e atores propusessem ultrapassar – o que não é pouco, hoje, em Buenos Aires – o que já se foi feito no que diz respeito à sujeira e violência em cena e agressão ao público. Tudo isso pode contribuir para a liberação, supondo que é necessária, de doentes e traumáticos, mas constitui um espetáculo sumamente desagradável. No entanto, na tarde da estreia, um público, composto sobretudo de gente muito jovem, premiou com aplausos entusiasmados e bravos o trabalho dos intérpretes e, em particular, o autor e ator principal (RUBENS *apud* DUBATTI, 2004, p. 27-28).¹⁰⁹

¹⁰⁷ Alberto Ure (1940 – 2017) foi um diretor argentino de teatro e de televisão. Perseguido pela ditadura argentina, precisou se exilar na Espanha.

¹⁰⁸ Tradução livre de: “La presencia de Alberto Ure como director de la puesta en escena de *Telarañas* es para mí un motivo de regocijo. Las múltiples perspectivas y nuevas ideas que Alberto me ha sugerido para la puesta, no hacen más que confirmar su extraordinario talento. [...] Ure adora el riesgo y ‘*Telarañas*’ es una obra riesgosa”.

¹⁰⁹ Tradução livre de: “Se trata de una serie de escenas sin mayor ilación, en que aparecen en sus aspectos más desfavorables y desagradables, distintos momentos de la vida de la familia, desde la alimentación del hijo hasta la

A crítica, publicada em um grande veículo de informação, replica as ideias e os códigos sociais vigentes e permitidos pela Junta Militar. Havia ali a concepção de que a peça era transgressora e de que provocava reações adversas nas pessoas mais tradicionalistas, ou em quem não gostaria de ver o fascismo escancarado no núcleo familiar. O crítico capta pontos importantes da obra, mas interpreta-os de forma negativa partindo de valores pessoais. Ele se mostra muito incomodado com a estética e a temática da peça, também com a constatação ultrajante da destruição do ideal de família tradicional, e, ainda, com o nu masculino. Sobre este último ponto, a crítica se refere à cena chamada “Tudo ou nada”, em que o Pai chega a apostar até mesmo suas roupas, que vai perdendo gradativamente até ficar nu (PAVLOVSKY, 1987, p. 64). A cena busca chamar a atenção para o sentimento de fracasso do Pai, que aposta todos seus pertences a ponto de ficar completamente nu. Porém, o crítico parece se importar apenas com o aspecto moral da nudez masculina, não com a frustração do Pai diante das sucessivas perdas.

É notório, ainda, que o crítico desconhece a obra de Pavlovsky, pois não reconhece Beto e Pepe, que são personagens emblemáticas na dramaturgia pavlovsvkiana e que estiveram em cartaz alguns anos antes em *O senhor Galíndez* (1973). Outro ponto de destaque é a menção aos aplausos entusiasmados, principalmente de um público mais jovem, mostrando que a plateia presente se conectou com a temática abordada e que, possivelmente, o crítico e o público divergiram em suas percepções. Rubens chega a identificar as pulsões destrutivas e sadomasoquistas, sem perceber que é justamente do sistema totalitário, em seus aspectos familiares, que o espetáculo trata.

Em entrevista a Dubatti, Pavlovsky (*apud* DUBATTI, 2004, p. 28) conta que, no dia seguinte à estreia, ele e Ure receberam uma convocação da Secretaria de Cultura da Prefeitura de Buenos Aires em nome de um funcionário cultural do *Proceso* – nome dado ao governo ditatorial argentino. Esse senhor disse que viu a primeira apresentação da peça e que ficou tão

fiesta con su torta de cumpleaños, sin omitir las funciones fisiológicas ni las situaciones conflictuantes entre marido y mujer. Ya el programa informa que la obra propone explorar dramáticamente la violencia en las relaciones familiares. Para ello no presenta una familia que pudiera ser considerada representativa, sino a lo que entiende son los símbolos que toda familia – madre, padre e hijo – más dos vecinos, Beto y Pepe, cuyo rol no se comprende bien, todos verdaderos monstruos de violencia. (...) La factura dramática de Telarañas, deliberadamente no artística, está, por supuesto, subordinada totalmente al propósito previo de enjuiciamiento y ulterior destrucción de la familia tradicional, el rechazo de los considerados tabúes de la vida familiar, y revela una mezcla heterogénea de los más diferentes y antagónicos sistemas dramáticos, desde el teatro del absurdo y el realismo costumbrista del siglo pasado a la sátira y la pieza de tesis. El mundo que el autor intenta dramatizar no está elaborado ni controlado críticamente, y la obra aparece, más bien, como una descarga autodestructiva y masoquista (...). Análogamente, las palabras soeces, los actos fisiológicos a telón abierto, el desnudo masculino, como si autor, actores y director se hubiesen propuesto sobrepasar y – ya es mucho decir, hoy, en Buenos Aires – a cuanto se ha hecho en lo que respecta a suciedad y violencia en escena y agresión al público. Todo ello puede contribuir a la liberación, suponiéndola necesaria, de enfermos y traumáticos; pero constituye un espectáculo sumamente desagradable. Sin embargo, la tarde de estreno, un público compuesto sobre todo de gente muy joven, premió con entusiastas aplausos y bravos la labor de los intérpretes y, en particular, al autor y actor principal”.

impressionado que até ligou para um amigo para lhe dizer que em Nova Iorque, Paris e Tóquio não havia um espetáculo daquele nível: “A obra me surpreendeu, estive uma hora e quinze impressionado, parabéns. Mas amanhã vão tirar ela”¹¹⁰ (PAVLOVSKY *apud* DUBATTI, 2004, p. 28). Pavlovsky oferece resistência dizendo que não iria tirar a obra de cartaz, mas o censor respondeu que se ele não o fizesse, mandaria tirá-la por decreto. Isso não chegou a acontecer, porque a direção do Teatro Payró preferiu fechar suas portas por precaução, a fim de preservar um espaço cultural de conteúdos e ideologias importantes para o momento. Vê-se, nesse sentido, uma medida protetiva ao teatro, ao elenco e à plateia. Vale lembrar que Jaime Kogan, que estava na direção do Teatro Payró, dirigiu a montagem de *O senhor Galíndez*, em 1973, quando sofreram o atentado enquanto a encenavam no mesmo teatro, quatro anos antes.

No dia 26 de novembro de 1977, La Prensa, o mesmo jornal que antes fez uma crítica negativa sobre o espetáculo, comunicou a proibição da obra:

Por decreto municipal declara-se “representação proibida” para a obra teatral Teias de Aranha, de Eduardo Pavlovsky, que se apresenta no Teatro Payró. Nos fundamentos do decreto se expressa que a mencionada peça traz uma linha de pensamento diretamente encaminhada a *comover os fundamentos da instituição familiar, tal qual essa resulta da concepção espiritual, moral e social de nosso meio*. No entanto, agregado, tal postura se manifesta, na sua maior parte, através de um conjunto de atitudes simbólicas, que adquirem a transparência necessária para distorcer de um modo ostensivo a essência e a imagem tradicional da instituição. Também se expressa que se deve somar a isso o emprego de uma linguagem chula e a sucessão de aberrações nas cenas, expostas de forma crua e com realismo extremo, para finalizar indicando que os antecedentes sinalizados incidem negativamente no âmbito moral e de bons costumes, que por império legal incumbe tutelar à Prefeitura de acordo com a sua Lei Orgânica (LA PRENSA *apud* DUBATTI, 2004, p. 29, grifos do autor).¹¹¹

No comunicado, os censores se revelam extremamente incomodados e ameaçados pela estética teatral, a ponto de proibir a exibição da peça após uma única apresentação, revelando o aspecto revolucionário do teatro e a perseguição sofrida em decorrência do governo ditatorial. Assim como na crítica publicada no mesmo jornal, os censores da cidade de Buenos Aires se mostram bem preocupados em defender a moral e os bons costumes de certas famílias, enquanto destruíam outras, já que matavam, torturavam e sequestravam até mesmo crianças e recém-

¹¹⁰ Tradução livre de: “La obra me sorprendió, estuve una hora y cuarto impresionado, los felicito. Pero mañana la sacan”.

¹¹¹ Tradução livre de: “Por decreto municipal declaróse ‘de representación prohibida’ la obra teatral Telarañas, de Eduardo Pavlovsky, que se representa en el Teatro Payró. En los fundamentos de la medida se expresa que la mencionada pieza plantea una línea de pensamiento directamente encaminada a *comover los fundamentos de la institución familiar, tal como ésta resulta de la concepción espiritual, moral y social de nuestro medio*. Si bien, agrégase, dicha postura se manifiesta, en su mayor parte, a través de un conjunto de actitudes simbólicas, éstas adquieren la transparencia necesaria para distorsionar de un modo ostensible la esencia y la imagen tradicional de aquella institución. Exprésase luego, que a ello debe sumarse el empleo de un lenguaje procaz y la sucesión de escenas aberrantes, expuestas con crudeza y realismo extremos, para finalizar indicando que los antecedentes señalados incidem negativamente en el ámbito moral y buenas costumbres, que por imperio legal incumbe tutelar a la Municipalidad de acuerdo con su Ley Orgánica”.

nascidos. Com efeito, a reflexão artística sobre os microfascismos parece mais ameaçadora para os censores do que o próprio fascismo institucionalizado ou a ditadura militar.

Como consequência de seus trabalhos como artista, ator, dramaturgo, diretor e militante político, pouco tempo depois da proibição de *Teias de Aranha*, Pavlovsky sofre uma tentativa de sequestro pelas forças repressoras da ditadura. No dia 18 de março de 1978, recebe em seu consultório uma visita de pessoas que se diziam gasistas, logo, seu secretário lhe informa da emboscada, ao desconfiar do que se tratava. Pavlovsky consegue escapar e, desde então, não volta mais para sua casa. Imediatamente, exila-se, passando pelo Uruguai, Brasil e, por último, Espanha (DUBATTI, 2004, p. 30).

A interdição que a encenação sofreu em 1977 pela ditadura militar é um fator que, até hoje, chama a atenção de diversos diretores argentinos e latino-americanos na pós-ditadura. Nota-se que, Ricardo Bartís, um dos principais diretores teatrais da contemporaneidade na Argentina, inicia sua carreira em 1985 dirigindo justamente uma montagem de *Teias de aranha* (DUBATTI *in* PAVLOVSKY, 2006, p. 32).

IV. III – Nudez e fascismo em *Teias de Aranha* (1977)

O texto pré-cênico de 1976 mantém a fórmula de uma matriz poética, realista e multiplicada, ou seja, aquela que está atravessada com recursos provenientes de saberes adquiridos no teatro pós-vanguardista dos anos 1960. Assim como em *A máscara* (1971), a poética centra seu efeito de “desvio” do realismo na exacerbação da violência, na intensidade física e na comicidade de uma farsa. Explicita hiperbolicamente os componentes de violência já reconhecíveis no regime de experiências e significados do texto. A farsa geralmente se associa a um cômico grotesco e bufão, de riso grosseiro e estilo pouco refinado: qualificativos condescendentes e que estabelecem de imediato e muitas vezes de maneira abusiva o fato de que a farsa é oposta ao espírito, que está em parte ligada ao corpo, à realidade social, ao cotidiano (PAVIS, 2017, p. 164). Ver situações grotescas no texto, pode induzir a reconhecer elementos de farsa na história, e o intertexto da farsa com a comédia, o riso, destaca as regras imorais que sustentam a sociabilidade familiar, célula do poder fascista.

Pavlovsky trabalha a peça considerando os papéis sociais da família, visando desmascarar a violência e o autoritarismo existente nesse núcleo. Beto e Pepe trazem as personalidades típicas de homens torturadores seguindo o comando da voz totalitária e invisível do senhor *Galíndez* (o que também ocorre com outras personagens de outras obras do universo pavlovskiano). A dupla de personagens evidencia a contiguidade da macropolítica do fascismo nos porões da tortura, pois a macropolítica está associada diretamente ao campo social e

familiar. No contexto ditatorial, as famílias passaram a conviver com a tortura como fato aceitável, como mostra o autor nas duas cenas finais da obra: “O pacote” e “Era um herói”.

Em “O pacote”, Moleque ganha um presente inusitado: uma corda em forma de forca, que o Pai e a Mãe instalam no teto e o forçam, cruelmente, a usá-la. Ao tentar resistir, sem sucesso, é interpretado como ingrato pelo Pai e a Mãe. Ainda que todas as ações sigam em direção ao assassinato, elas são superpostas pelas falas que simulam a entrega de um presente. Essa cena termina com o enforcamento de Moleque e seu corpo balançando pelo palco.

O PACOTE

(O PAI e a MÃE trazem um enorme pacote envolvido caprichosamente em papel de seda. Colocam ele sobre a mesa da cozinha. O MOLEQUE, que está no espelho, o olha. Os pais ficam a um metro da mesa.)

MÃE:

Vai abrir. É para você. *(O MOLEQUE não se move.)*

PAI:

É um presente do papai e da mamãe. *(O MOLEQUE não se move.)* Vamos... vai abrir. *(O MOLEQUE se aproxima.)* Vamos! *(O MOLEQUE se aproxima do pacote e o sopra várias vezes.)* Não é um bolo, seu infeliz! É um pacote, entende? Um pa-co-te! *(Para a MÃE.)* Abra você. *(A MÃE se aproxima e vai abrindo lentamente o pacote. Do fundo da caixa extrai um tecido verde com um zíper. Abre o zíper e tira lentamente uma corda em forma de forca.)*

MÃE:

(Pegando a forca em suas mãos, sensualmente.) Que bem-acabada está. *(Para o MOLEQUE.)* Pega, é para você. *(O MOLEQUE pega a corda automaticamente, nem a olha.)*

PAI:

É um presente, mal-educado! A corda é americana. Não apodrece. *(Pausa.)* E você não vai falar nada, como sempre. Imagina agradecer a gente alguma vez!

MÃE:

(Lendo as instruções.) Pendura no teto, velho. *(Pausa.)* Vai aguentar?

PAI:

(Sobe em uma escada. Martela e coloca a corda, que fica pendurada. Enquanto isso, a MÃE coloca uma cadeira debaixo da forca.) *(Para o MOLEQUE.)* Na sua idade eu não ganhava essas coisas. Você tem de valorizar tudo que fazemos por você.

MÃE:

Upa. Upa. *(Bate na cadeira.)* Aqui. Aqui. Suba aqui, neném.

PAI:

(Está inclinado na escada com a forca na mão.) E vamos, suba ele você, velha, que esse degenerado não entende nada.

(A MÃE o agarra violentamente e faz com que ele suba na cadeira. O MOLEQUE treme. O PAI pega a forca e quer colocar nele, mas não o alcança porque o MOLEQUE abaixa a cabeça.)

MÃE:

Cuidado, velho. Imagina se você cai.

PAI:

(Para o MOLEQUE.) Levanta o coco, infeliz. Mas olha só que filho da puta, abaixa a cabeça para que eu não coloque. O que você quer? Que eu fique triste?

MÃE:

Vai, neném, ajuda o papai. Seja bonzinho. *(O PAI o agarra pelo cabelo, puxa sua cabeça e põe na forca. O PAI desce da escada.)*

PAI e MÃE:

Dou-lhe uma, dou-lhe duas e dou-lhe... três!

(A MÃE tira a cadeira violentamente no mesmo momento que o PAI dá, por detrás, um violento empurrão. O corpo do MOLEQUE se bamboleia pelo quarto inteiro. Se

escutam gemidos e convulsões. Em um dos vai-e-vem, quebra o espelho, que fica com forma de teias de aranha.)¹¹² (PAVLOVSKY, 1987, p. 67-68, grifos do autor).

A continuação da cena se dá no próximo quadro, “Era um herói”, que apresenta o Pai e a Mãe em um diálogo sobre a morte do Moleque, simulando-a como suicídio. Vale notar que o corpo ainda está na forca, presente na cena, mas há também uma foto do Moleque. Isso denota que o discurso das personagens intenta forjar a realidade sobre o assassinato.

ERA UM HERÓI

Na cena aparece uma fotografia do MOLEQUE ao lado do corpo que continua pendurado. O PAI e a MÃE estão sentados na mesa que aparece diante da foto.

MÃE:

A gente deveria ter perguntado.

PAI:

Ele não ia falar, sempre foi reservado.

MÃE:

De todos os modos não tentamos.

PAI:

Seria inútil.

MÃE:

Mas não tentamos.

PAI:

Falava muito pouco com a gente.

MÃE:

Mas sou a Mãe! Como você vai me falar isso?

PAI:

Principalmente por isso. Não teria falado com a gente.

MÃE:

Não entendo os jovens, são tão diferentes da gente.

PAI:

É verdade... São diferentes... Mas melhores.

MÃE:

É sério que você acha que são melhores?

¹¹² Tradução livre de: “**El paquete** *El padre y la madre traen un enorme paquete prolijamente envuelto en papel de seda. Lo colocan sobre la mesa del comedor. El Pibe, que está en el espejo, lo mira. Los padres quedan a un metro de la mesa. MADRE: Y... abril. Es para vos. (El Pibe no se mueve.) PADRE: Es un regalo de papá y mamá. (El Pibe no se mueve.) Y dale... abril. (El Pibe se acerca.) ¡Y dale! (El Pibe se acerca al paquete y lo sopla varias veces.) ¡No es una torta, infeliz! Es un paquete, ¿Entendés? ¡Un pa-que-te! (A la Madre.) Abril vos. (La Madre se acerca y va abriendo lentamente el paquete. Del fondo de la caja extrae una tela verde con un cierre relámpago. Abre el cierre relámpago y extrae lentamente una soga en forma de horca.) MADRE: (Tomando la horca en sus manos muy sensualmente.) ¡Qué bien terminada está! (Al Pibe.) Tomá, es para vos. (El Pibe agarra la soga automáticamente. Ni la mira.) PADRE: ¡No tenés regalo, gorosito! La soga es americana. No se pudre. (Pausa.) Y no decís nada, como siempre. ¡Qué vas a agradecerme algo vos! MADRE: (Leyendo las instrucciones.) Se cuelga del techo, viejo. (Pausa.) ¿Aguantará? PADRE: (Se sube a una escalera. Martilla y coloca la soga, que queda colgando. Mientras tanto, la Madre coloca una silla debajo de la horca.) (Al Pibe.) ¡A tu edad me iban a regalar estas cosas! ¡Qué vas a valorar vos todo lo que hacemos por vos! MADRE: Upa. Upa. (Golpe en la silla.) Aquí. Aquí. Subite aquí, nene. PADRE: (Está inclinado en la escalera con la horca en la mano.) Y dale, subilo vos, vieja, que este degenerado no entiende nada. (La Madre lo agarra violentamente y lo hace subir a la silla. El Pibe tiembla. El Padre agarra la horca y se la quiere poner, pero no llega porque el Pibe baja la cabeza.) MADRE: Cuidado, viejo. ¡A ver si te caés! PADRE: (Al Pibe.) Y subí el bocho, infeliz. ¡Pero mirá qué hijo de puta, baja la cabeza para que no se la ponga! ¿Qué querés? ¿Qué me rompa el alma? MADRE: Y dale, nene, ayúdalo a papito. Sé bueno. (El Padre le agarra el pelo, le estira la cabeza y le pone la horca. El Padre baja de la escalera.) PADRE Y MADRE: ¡A la una, a las dos, y a... las tres! (La Madre le saca la silla violentamente en el mismo momento que el Padre le da por detrás un violento empujón. El cuerpo del Pibe se bambolea por todo el cuarto. Se oyen gemidos y convulsiones. En uno de los vaivenes rompe el espejo, que queda en forma de telarañas.)”.*

PAI:
(Pausa.) Foi um idealista.
MÃE:
Mas eu não vou ver ele nunca mais.
PAI:
Mas foi um herói.
MÃE:
Mas está morto e o mundo não vai mudar.
PAI:
Sim, o mundo vai mudar.
MÃE:
Não, não vai mudar.
PAI:
Sim, vai mudar.
(Começam a comer.)
MÃE:
Sim.
PAI:
Não. *(Pausa.)*
MÃE:
Sim.
PAI:
Não.
*(Apagão.)*¹¹³ (PAVLOVSKY, 1987, p. 69, grifos do autor).

Durante todo o enredo, Moleque vai sendo preso nas “teias de aranha”. Ele é espancado, asfixiado e torturado de forma física e psicológica, até que não há mais escapatória. Tal como na cena final, a instituição ditatorial nega constantemente a realidade sob suas condutas e a responsabilidade por seus crimes. Cria outras versões para seus atos truculentos, até mesmo fabricando a ilusão de culpabilidade das vítimas. Em seus discursos, afirmam que “não fizeram desaparecer ninguém”, mas as pessoas seguem buscando seus entes queridos.

¹¹³ Tradução livre de: “**Era un héroe...** *En la escena aparece una fotografía del Pibe a un costado del cuerpo que sigue colgado. El Padre y la Madre están sentados en la mesa que aparece por delante de la foto.* MADRE: Pudimos preguntarle algo. PADRE: No hubiera hablado, siempre fue reservado. MADRE: De todos modos, no lo intentamos. PADRE: Hubiera sido inútil. MADRE: Pero no lo intentamos. PADRE: Tenía poco que decirnos a nosotros. MADRE: ¡Pero soy la Madre! ¿Cómo decís eso? PADRE: Precisamente por eso. No hubiera hablado con nosotros. MADRE: No entiendo la juventud. Son tan distintos a nosotros. MADRE: Es verdad... son distintos... pero mejores. MADRE: ¿Vos creés en serio que son mejores? PADRE: *(Pausa.)* Fue un idealista. MADRE: ¡Pero yo no lo voy a ver nunca más! PADRE: ¡Pero fue un héroe! MADRE: Pero está muerto, y el mundo no va a cambiar. PADRE: Sí, el mundo va a cambiar. MADRE: No, no va a cambiar. PADRE: Sí, va a cambiar. *(Comienzan a comer.)* MADRE: Sí. PADRE: No. *(Pausa.)* MADRE: Sí. PADRE: No. *(Apagón.)*”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eduardo Pavlovsky participou do movimento responsável pela modernização do teatro independente argentino, que ocorreu principalmente na década de 1960. Sua criação artística se encontra em um lugar de destaque na pós-vanguarda da dramaturgia latino-americana, transitando pelo teatro do absurdo e o teatro da crueldade, e entre a comédia e o teatro político, refletindo o caos e as estruturas tirânicas que se encontram no cerne da sociedade.

Para Lourenço (2018, p. 162), assim como a dramaturga Griselda Gambaro e o dramaturgo Roberto Cossa, Eduardo Pavlovsky configurou a estética do *neogrotesco* que surgiu na década de 1970 no teatro argentino. Essa estética é fruto do ressurgimento do movimento *grotesco criollo*, sendo tomada como uma variável mais complexa, considerando o cenário político-social no qual se encontrava a Argentina. Para a pesquisadora (*Ibid.*), a dramaturgia de Pavlovsky é identificada por sua aproximação com o teatro da crueldade e do absurdo, caracterizados por influências europeias de autores como Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Harold Pinter, Jean Genet e Fernando Arrabal. O *neogrotesco*, segundo Trastoy (*apud* LOURENÇO, 2018, p. 162), é definido pelo sentido do grotesco nas obras em que se aprofunda em mostrar a crescente desumanização da sociedade; a preocupação pela identidade pessoal; o crescente das tensões psicológicas; a apresentação de temas relacionados à violência, como o poder e a tortura; e a consequente ritualização da agressão.

Uma marca em comum das três obras estudadas é a impossibilidade de reação do sujeito. Todas as personagens que, em alguma medida, são submetidas à opressão, ao fascismo e à violência, são incapazes de reagir e apresentar alguma resistência. Em *A máscara* (1971), por exemplo, Carlos e Helena, a seu modo, sucumbem à violência causada pela quadrilha que adentra sua casa ou pela própria vida conjugal. Em *O senhor Galíndez* (1973), La Coca e La Negra são submetidas a seções de tortura, sem ao menos saber o motivo. Ainda nessa peça, Pepe e Beto se encontram impossibilitados de romper com o sistema no qual estão inseridos. Já em *Teias de aranha* (1977), o Moleque está subjugado aos papéis que lhe são impostos, sem poder reagir às violências causadas no âmbito familiar ou social. Além disso, também está presente nas peças a ritualização de agressões – como as torturas física e psicológica – inserida nesse cenário de desumanização da sociedade.

O lugar de protagonismo é ocupado pelo agente da violência, tanto no plano do micro, quanto no das grandes instituições. Pavlovsky insere em seus textos dramáticos, principalmente pela perspectiva do opressor, sentimentos típicos dos cidadãos perseguidos

durante a ditadura, como o susto, o estado de alerta constante e o silêncio frente à confrontação com a ameaça repressiva e com a impossibilidade de defesa. Sentimentos que o autor experimentou no campo da palavra, na ação cênica e em suas vivências como perseguido e exilado político.

A opressão que os governos ditatoriais exerceram sobre o campo teatral da Argentina (censura, ameaças, prisão, exílio, sequestro de pessoas e edições, clausura de salas, tortura, desaparecimentos etc.) interferiu em sua atividade limitando-a notavelmente. Essa política repressiva endureceu e dificultou as condições de produção, difusão e recepção do teatro: engendrava-se a raiz de uma nova linguagem dramática, que vinha responder à necessidade de trazer realidade sociopolítica para o texto dramático, através de um sistema metafórico, de correlações oblíquas, elaborando uma poética da “máscara”, do “disfarce” e da ambiguidade (LOURENÇO, 2014, p. 42).

Ainda que Pavlovsky seja assumidamente socialista e, em razão de seu posicionamento político, tenha sofrido violências e perseguições no contexto ditatorial, seu teatro político diverge daquele partidário ou panfletário. Suas obras não definem as bandeiras da resistência, tanto é, que *O senhor Galíndez* (1973) também ficou conhecida como “a obra dos torturadores” (PAVLOVSKY *apud* DUBATTI, p. 130). As imagens dos opressores são desnudadas de muitas formas, mostrando que eles podem estar presentes em todos os círculos sociais. Mas Pavlovsky não sugere aos espectadores o que fazer com essa reflexão, embora seja capaz de inquietá-los profundamente e de provocar incômodos desconhecidos ao regime.

Talvez essa elucidação possa ser lida a partir da “imagem vaga-lume”, tema do filósofo e psicanalista francês Didi-Huberman (2011), que sistematiza alguns pensamentos e práticas de resistência ao fascismo, como o posicionamento de Pasolini. Nos estudos desse autor (*Ibid.*), a imagem dos vaga-lumes apresenta a resistência, a sobrevivência, já que nas observações iniciais de Pasolini eles estariam desaparecendo, e somente surgiriam em lugares sem poluição, indo contra a lógica capitalista de destruição em massa causada pelos seres humanos. Os vaga-lumes também remetem à resistência por sua luz efêmera que desafia a escuridão, ideia reiterada em vários aspectos da arte. Quando o autor propõe a imagem dos vaga-lumes, o faz partindo do contexto político italiano, buscando elementos que contrariassem as insistentes e violentas manifestações do poder autoritário, tendo em vista os trabalhos de Pasolini. Já no contexto deste estudo, pode-se ampliar o conceito condizente com a história e os contextos neofascistas, e aproximar essas “imagens vaga-lumes” às violências vividas na América Latina, especialmente no que diz respeito à Argentina de 1970 e ao Brasil contemporâneo.

Para Carlson, citado por Dubatti em seu livro *Teatro dos Mortos* (2016), todas as culturas teatrais reconheceram, em alguma medida, essa qualidade fantasmagórica, a sensação de algo que volta no teatro, o que torna as relações entre teatro e memória cultural profundas e complexas. Assim, toda peça pode ser considerada na ordem dos espectros, como se dá na de

Henrik Ibsen. Com efeito, seria possível argumentar que toda peça é uma obra da memória (CARLSON *apud* DUBATTI, 2016, p. 141). Vale destacar que a leitura de *A máscara* visa elucidar passado e presente, visto que a obra não trata de memórias sobre as ditaduras, mas apresenta em cena as características marcantes desses períodos violentos, apontando para suas estruturas ou para suas imagens reveladas.

Para Dubatti (2008, p. 16), o teatro, em seus aspectos micropolíticos, seria aquele que se faz dentro de salas e pretende atingir um público específico, ou seja, as pessoas que vão ao teatro. Já o campo macropolítico teatral seria aquele que atua diretamente junto aos movimentos sociais. Essas duas formas coexistiram no período ditatorial e, ainda que com diferenças, são “imagens vaga-lumes” em resistência às ditaduras. Essas luzes de resistência ainda se mostram presentes no contexto latino-americano, portanto, faz-se necessário buscá-las e revisitá-las em cada país e em momentos específicos, para tornar vivas as suas memórias e seu potencial para mudanças.

Pavlovsky (2006), já na Argentina democrática, faz um diagnóstico sobre a cultura e a política, partindo da reflexão de que certos fenômenos relativos aos direitos humanos realizados por “gente de ética e dignidade insubornáveis nunca têm o envolvimento da população geral” (PAVLOVSKY, 2006, p. 18). O fenômeno das Mães e Avós da Praça de Maio¹¹⁴, mulheres que há anos buscam respostas sobre o desaparecimento de suas filhas, filhos, netos e netas no período ditatorial, não é aderido pela população em geral, permanecendo somente no setor mais politizado e nos meios de comunicação que querem transmitir essa luta e memória. O povo, em sua maioria, não se implica na luta entre a ditadura e as vítimas da repressão, isto é, as pessoas optam por não participar de uma luta que não as envolva diretamente, ainda que envolva alguém a seu lado (*Ibid.*).

Uma outra experiência que se aproximaria da imagem vaga-lume de resistência artística é a do fotógrafo Gustavo Germano, *Ausencias argentinas* (2006)¹¹⁵, que possibilita o luto e a memória de entes queridos desaparecidos ou mortos nas ditaduras argentinas. A mostra recria fotos de grupos familiares ou de amigos que foram desmantelados pela violência ditatorial,

¹¹⁴ Organização não-governamental composta por mulheres, mães e avós de presos e desaparecidos políticos na ditadura argentina. Muitos filhos e filhas, sequestrados, torturados e assassinados pelos governos militares argentinos seguem desaparecidos na memória do país. Os bebês que nasceram na prisão, filhos e filhas de presas políticas grávidas, e as crianças que foram sequestradas junto com suas famílias foram doados para famílias dos militares, outros abandonados e ainda vendidos. Até hoje as mulheres buscam notícias de seus filhos e netos, com seus tradicionais protestos na Praça de Maio (sede do governo presidencial da Argentina) e com campanhas difundidas nos meios de comunicação. Disponível em: <https://www.abuelas.org.ar/abuelas/historia-9>. Acesso em: 10/06/2021.

¹¹⁵ Disponível em <https://www.gustavogermano.com/portfolio/ausencias-argentina-2006/>. Acesso em: 21/06/2021.

mostrando as ações do tempo no corpo das pessoas algumas décadas depois, bem como as transformações no cenário da foto e o lugar ausente daqueles que foram dados como desaparecidos ou assassinados. Essa mostra possibilita o luto por meio da arte da fotografia, recriando as memórias daqueles e daquelas que, muitas vezes, não se pôde velar ou não se sabe o destino. Esse direito ao luto e à memória configura uma ação vaga-lume mediante à tentativa de apagamento completo causada pelo fascismo.

Não é só na Argentina que essa falta de envolvimento existe. O Brasil tem seus gravíssimos problemas de apagamento memorial, especialmente no que concerne à memória dos mortos e torturados nas ditaduras. De acordo com a página *Memórias da ditadura*¹¹⁶, um dos principais acervos de documentos disponibilizados para consulta pública sobre o tema no Brasil, a ditadura brasileira pode ser dividida em três grandes momentos: o disfarce legalista para a ditadura (1964-1968), anos de terror (1969-1978) e reabertura política (1979-1985). Vale remarcar que, no período atual, enfrenta-se um retrocesso democrático devido à instauração do neofascismo no poder.

A Comissão Nacional da Verdade brasileira foi criada somente no governo de Dilma Russel¹¹⁷, por meio da Lei 12.528/2011 instituída no dia 16 de maio de 2012, com o intuito de apurar graves violações de Direitos Humanos ocorridas entre 18 de setembro de 1946 e 5 de outubro de 1988¹¹⁸. A CNV foi instituída tardiamente, 24 anos após o fim da ditadura, e não contou com a adesão da população, deixando inúmeros crimes de Direitos Humanos sem a punição dos culpados e sem o conhecimento da sociedade que, em geral, pode ser encarada como cúmplice. Ainda assim, menos de uma década depois da instituição da CNV, o Brasil se vê cercado de discursos fascistas e violentos que são direcionadas, principalmente, às populações negra, indígena, feminina e LGBTQIA+. Nesse espaço de pseudodemocracia, há ainda quem exalte torturadores sem receber sanções, mas ovações. Não só de militares são feitas as ditaduras, é preciso uma população conivente que comemore e exalte os símbolos da violência, como a tortura, o armamento e os discursos de ódio que se dão por trás do

¹¹⁶ A página *Memórias da Ditadura* tem o apoio da Lei de Incentivo à Cultura, da Secretaria Especial da Cultura, do Ministério do Turismo e do Governo Federal e está disponível em: <http://memoriasdaditadura.org.br/>. Acesso em: 22/06/2021.

¹¹⁷ Dilma Vana Rousseff foi a única mulher a assumir a presidência do Brasil, porém, foi derrocada por um golpe político em 2016. Em 1970 foi presa e submetida a torturas em São Paulo (OBAN, DOPS), no Rio de Janeiro e em Minas Gerais. As torturas aplicadas foram: pau-de-arara, palmatória, choques e socos. No total, foi condenada a seis anos e um mês de prisão, além de ter seus direitos políticos cassados por dez anos. No entanto, conseguiu redução da pena junto ao Supremo Tribunal Militar (STM) e saiu da prisão em 1972. Disponível em: <http://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/dilma-rousseff/>. Acesso em: 19/06/2021.

¹¹⁸ Disponível em: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/institucional-acesso-informacao/a-cnv.html>. Acesso em: 10/06/2021.

nacionalismo das “pessoas de bem”, aquelas revestidas por tantas máscaras historicamente instauradas nos grupos sociais.

Pavlovsky, por sua formação psicanalítica e política, entendia as várias facetas da perversão e os mecanismos usados pelos fascistas – conhecimentos aplicados pelo dramaturgo em suas obras. As personagens Helena e Carlos (de *A máscara*), por exemplo, podem ser associadas ao que o sociólogo brasileiro Jessé Souza (2017) chama de classes médias em formação. Lê-se facilmente as personagens de Pavlovsky pela ótica de um sociólogo contemporâneo brasileiro, visto que as desigualdades sociais de Buenos Aires da década de 1970 ainda são válidas para a capital da Argentina e para o Brasil de 2021, já que as ditaduras não superadas têm retornado com novas feições. As verdadeiras elites econômicas precisam disfarçar seus interesses de proprietário para poder controlar as classes médias e, por conseguinte, as classes baixas da sociedade, e assim manter seus privilégios. Para o sociólogo (*Ibid.*), o domínio da classe média é simbólico e pressupõe convencimento. Já o domínio sobre as classes baixas se baseia na repressão e na violência material (SOUZA, 2017, p. 115).

A classe média sempre foi, desde meados do século passado, no Brasil, a tropa de choque dos ricos e endinheirados. É preciso compreender, no entanto, como isso se tornou possível. Como é possível se apropriar dos desejos, ambiguidades e insegurança da classe média para mantê-la servil, mesmo contra seus melhores interesses, e deixar as classes populares para a polícia truculenta? O uso sistemático da inteligência nacional e da imprensa que a veicula em proveito dos interesses da pequena elite endinheirada é a resposta (SOUZA, 2017, p. 115).

Esse domínio se dá, principalmente, nas microesferas e na vida privada. Historicamente, a elite determina a privação das liberdades, seja na valoração da raça, na determinação de comportamentos sexuais ou na falta de respeito à pluralidade de gêneros. Desse modo, liberdade pública é indissociável de liberdade privada. Com efeito, a esfera pública nasce da redefinição dos lugares do público e do privado, formando o Estado e a pequena família burguesa (SOUZA, 2017, p 117). A classe média supõe ter algum controle do poder econômico e, por isso, começa a desprezar as classes baixas e a favorecer os privilégios da elite, à qual tanto almeja pertencer. O desprezo da classe média se mostra principalmente quando ela ignora ou enfraquece as lutas e as demandas dos mais pobres, que buscam uma sociedade mais digna, mais igualitária e mais justa, correndo o risco de perder o acesso aos serviços básicos de saúde e educação pública, o que já vem acontecendo. A classe média não percebe que é usada como massa de manobra pela verdadeira elite econômica da sociedade, simplesmente porque acredita que pertence a esse grupo.

Em 2022, principalmente no contexto brasileiro, os textos dramaturgicos estudados ganham aspectos de memória e permitem que tenhamos uma visão acerca dos interstícios da

ditadura, mostrando os aspectos estruturantes do fascismo. É inevitável comparar certos elementos das obras com a política brasileira contemporânea, considerando a existência de um poder dominante que mantém o controle das massas no país. Além disso, reconhece-se também a presença de vozes disseminadas na sociedade – muitas vezes ocultas –, que incitam a violência contra as populações negras e LGBTQIA+, ou contra pessoas que são consideradas de esquerda ou subversivas frente ao Estado totalitário. Convivendo com a naturalização de discursos de ódio na sociedade brasileira, é possível ler o texto de 1973 como um exemplo de como se formam as subjetividades dos opressores/dominantes nos jogos contra os oprimidos/dominados. Assustadoramente, eles podem estar logo ao lado, sendo formados por parentes próximos, vizinhos ou colegas de trabalho. Basta observar o discurso do torturador Beto (personagem *de O senhor Galíndez*) ao telefone, com a própria filha, para se dar conta de que personalidades perversas também constituem famílias e mantêm a aparente “normalidade”.

Chauí (2014, p. 128), ao fazer uma reflexão sobre as ideias do filósofo Étienne de La Boétie, observa que, em um regime totalitário, a metáfora do “corpo político” torna-se realidade. Estado e sociedade formam um organismo indivisível. A força do tirano não está onde se imagina, não está nas fortalezas que o cercam nem nas armas que o protegem. Pelo contrário, se ele precisa de fortalezas e armas, se teme a rua e o palácio, é porque se sente ameaçado. Fisicamente, um tirano é um homem como outro qualquer: tem dois olhos, duas mãos, dois pés, dois ouvidos etc. Se é assim, de onde vem seu poder? Vem da ampliação do seu corpo físico para o seu corpo político, bem como de sua alma, que dá as leis e lhe permite distribuir favores e privilégios. Esse poder é dado por todos que dão as mãos, pés, ouvidos e bocas para aumentar tal poder que destrói (CHAUI, 2014, p. 128).

Em *Teias de aranha* são apresentadas as conexões de uma família que convive entre quatro paredes, reproduzindo e, ao mesmo tempo, gerando as relações de poder que existem na sociedade, no universo exterior. Pavlovsky mostra a família como espaço de formação de subjetividades, de interações psíquicas e sociais que corroboram os posicionamentos fascistas no cotidiano, fundamentando as grandes ditaduras. O microfascismo é o que garante a escala fascista na macropolítica. Em relação à essa questão, Pavlovsky escreveu o artigo “*El microfascismo*”, no livro *Micropolítica de la resistencia* (1999), onde afirma:

Não existe ditadura que não se apoie na cumplicidade civil de um setor da população. O microfascismo diário se gestou meticulosamente, cientificamente. Havia uma conexão entre o líder e um grande setor da população. A mesma conexão que mantinha Videla quando cometia seus crimes. O “*por algo será*” [frase amplamente difundida na Argentina durante os regimes militares para culpabilizar as vítimas - “eles estão pagando por algo que fizeram”] não era patrimônio de uma minoria. Um setor amplo da população aprovava silenciosamente as desapareções. Ou as ignorava,

o que dá no mesmo. [...] Os pequenos “videlinhas” nas melhores famílias (PAVLOVSKY, 1999, p. 99).¹¹⁹

Mais uma vez, podemos relacionar as obras de Pavlovsky com a reflexão de Chauí (2014, p. 113): não existe ditadura sem que a sociedade civil reproduza os discursos e os atos violentos de seus líderes. O General Videla, que atuou na década de 1970 na Argentina, só foi um grande ditador porque antes dele muitos outros “Videlas” estavam no poder de suas microesferas e continuaram nesse mesmo lugar, sendo os olhos, braços e pernas do sistema que a ditadura de Videla encabeçava.

É possível encontrar nas personagens Beto, Pepe, Eduardo e Sara o corpo do *senhor Galíndez*, uma vez que cedem seus pés, mãos, bocas e olhos para a voz do poder tirano. Nesse caso, o tirano está institucionalizado, visto que não é uma pessoa específica, mas pessoas que respondem em nome de um tirano comum, em um sistema de opressão e violência. Seria impossível que, sozinho, Galíndez fosse capaz de torturar tantos indivíduos, assim como é impossível que um governo cometa todas as tiranias por si só, mas com a mentalidade e a ideologia opressiva, o poder totalitário se instaura nas macroesferas da sociedade.

Nas obras em questão, Pavlovsky coloca, pela primeira vez, a complexa psicologia do torturador em cena – capaz de desenvolver suas atividades nefastas em meio a uma vida com características normais –, o que ganha potência e relevância em suas obras posteriores durante a ditadura militar dos anos 1976-1983. Nesse ponto, existe uma grande diferença entre os sequestradores documentaristas de *A máscara* (1971) e os torturadores de *O senhor Galíndez* (1973). As histórias de Sueco, Flaco, Turco e Aníbal não são apresentadas, ou seja, não se sabe quem são eles e quais eram as aspirações daqueles sujeitos, também não são mencionados quaisquer detalhes sobre suas famílias (a não ser o estupro da própria irmã atribuído a Turco). O que se sabe é que perseguem, sequestram e torturam Carlos e Helena para conseguirem uma confissão testemunhal, da ordem da intimidade, que desnude a instituição do matrimônio. Toda a construção psicológica dessas personagens se dá através dos pares da perversão: voyeurismo/exibicionismo e sadismo/masochismo. No caso de Beto, Pepe e Eduardo, foram reveladas suas complexas personalidades, suas dúvidas, desejos e relações familiares. Pode-se construir uma narrativa das personagens que também são pervertidas, o que é mostrado pela violência atrelada ao interesse sexual e pela crueldade da tortura.

¹¹⁹ Tradução livre de: “No hay dictadura que no se apoye en la complicidad civil de un sector de la población. El microfascismo diario se gestó meticulosamente, científicamente. Había un guiño entre el líder y un gran sector de la población. El mismo guiño que realizaba Videla cuando cometía sus crímenes. El ‘por algo será’ no era patrimonio de una minoría. Un sector amplio de la población aprobaba silenciosamente las desapariciones. O las ignoraba, que es lo mismo. (...) Los pequeños ‘videlitas’ en las mejores familias”.

As marcas das ditaduras e seus desaparecidos passam a ocupar um lugar de memória de nosso continente. Estas ausências estão, de alguma forma, presentes na dramaturgia e na cena latino-americana. Diversos grupos de dramaturgos e diretores trabalharam com as memórias destes tempos, levando à cena vozes submersas, corpos ausentes; rememorar-las consuma-se como uma possibilidade de não esquecimento, “como uma reparação compensadora da experiência da derrota e da perda” (DUBATTI *apud* ROJO e TELLES, 2014, p. 133).

As dramaturgias de Pavlovsky estudadas nesta dissertação são verdadeiras expressões do teatro político que resiste no contexto latino-americano frente aos contextos ditatoriais e opressivos. Reconhece-se seu caráter de resistência tanto pela época em que foram escritas e encenadas, quanto pelas imagens nuas dos desvarios políticos neofacistas que permanecem atuais.

Para finalizar, a relevância de se propor uma tradução e uma análise atualizada das obras de Eduardo Pavlovsky, no contexto brasileiro de 2022, dá-se na vocação primeira do teatro: que é ser contemporâneo. Para Grotowski (2002, p. 56), o cerne do teatro é o encontro, a confrontação extrema, sincera, disciplinada, exata e total; não uma mera confrontação de pensamentos, mas um envolvimento de pessoas que vão da consciência mais genuína ao estado mais lúcido. O teatro é concebido como o encontro entre seres humanos, no aqui e no agora, e isso é o que se vê em *A máscara* (1971), *O senhor Galíndez* (1973) e *Teias de aranha* (1977), obras que apresentam profundos diálogos com o contexto latino-americano atual.

APÊNDICE

Algumas reflexões sobre a tradução teatral

O teatro é um campo de constantes traduções, seja textualmente ou ainda através de suas montagens, com a transposição do texto para a cena em que o diretor é, também, tradutor, assim como atores e atrizes são cocriadores quando partem para uma tradução intersemiótica, que sai do plano da linguagem textual e constrói uma dramaturgia corporal. Assim como fazem os tradutores, diretores, atrizes e atores inevitavelmente deixarão o cunho idiossincrático na interpretação, dependendo tanto de sua subjetividade quanto de fatores contextuais. A tradução no teatro movimenta-se entre a oralidade e a escrita, é heterogênea e complexa a depender da estética assumida, uma vez que a dramaturgia assume funções diversas. Não existiria uma só maneira de traduzir teatro, mesmo considerando os casos que envolvam duas línguas (BOHUNOVSKY, 2019).

Quando se parte de uma visão funcionalista da tradução, entende-se que nenhum texto possui um significado implícito, intrínseco, que possa ser compreendido de maneira correta ou levado de modo fiel para outra língua. O que está em primeiro plano ao se realizar ou avaliar uma tradução é sua finalidade (BOHUNOVSKY, 2019). A tradução das obras discutidas neste trabalho foi realizada com o intuito de publicar, nesta dissertação, traduções literárias que permitissem a análise dos textos. Ainda assim, houve, em alguma medida, a preocupação com a prosódia de cada personagem, visto que “textos dramáticos escritos podem funcionar fora do sistema teatral e, vice-versa, o sistema teatral pode funcionar sem eles” (AALTONEN, 2000, p. 34).

Para Silva (2017, p. 221), a tradução tem sido reconhecida por uma corrente de pensamento contemporânea como constitutiva de toda atividade de leitura, interpretação e escrita de textos. Em “Des tours de Babel”, um dos textos fundamentais da obra de Derrida para que se possa pensar a teoria e a prática tradutória, o filósofo levanta algumas teses sobre a tradução: a tradução deve atentar à intraduzibilidade do nome próprio (DERRIDA, 1985, p. 215); a tradução não deve ser entendida como transporte, passagem, mas como transformação (*Ibid.*, p. 228); a tradução transforma as línguas com que trabalha (*Ibid.*, p. 245); a tradução também transforma o texto de que parte (*Ibid.*, p. 226); a tradução não é secundária ao texto que ela traduz (*Ibid.*, p. 228); a tradução é uma produção assinada por seu autor, ou seja, pelo tradutor (*Ibid.*, p. 248); uma tradução pode ser retraduzida (*Ibid.*, p. 238).

Essas teses parecem se contrapor a muito do que é defendido ainda hoje por grande parte da tradição em teoria e prática da tradução, mas o seu mero vislumbre pode ter aberto uma nova

via para tradutores contemporâneos (SILVA, 2017, p. 222). Para a tradução das três peças discutidas nesta dissertação, trabalhou-se com as teses de Derrida como base, mesmo que para refutar alguma delas se necessário.

A potência em traduzir as obras de Pavlovsky para o português brasileiro em 2021 se dá pelo contexto político e social que infelizmente enfrentamos. Provavelmente, se a tradução fosse feita antes ou bem depois, teria diferenças substanciais, já que não é o objetivo deste trabalho relacionar o texto apenas com seu contexto original (Argentina do início dos anos 1970), mas traçar paralelos com o crescimento do fascismo, do negacionismo e de outros tipos de políticas públicas genocidas no Brasil e em toda a América Latina.

A MÁSCARA

Tradução: Douglas Henrique de Oliveira

PAVLOVSKY, Eduardo. *La mueca. La mueca y cerca*. Buenos Aires: Ediciones Ayllu, 1988.

Personagens e elenco da estreia:

Sueco	Oscar Ferrigno
Aníbal	Claudio Lebruno
Turco	Victor Hugo Vieyra
Flaco	Fernando Rozas
Elena	Fabiana Gavel
Carlos	Eduardo Pavlovsky
Arquitetura de Cenografia e Figurino	Luis Diego Pedreira
Direção	Oscar Ferrigno

Apresentada pelo Grupo de Atores Profissionais (G.A.P.), estreou no Teatro Olimpia em 12 de maio de 1971.

PRIMEIRO ATO

Escuro total. Barulho de chave. Barulho de porta que se abre. Luz, pode-se ver uma sala de estar moderna, muito bem decorada. Entra SUECO; é um personagem com aspecto extravagante, estranho. Olha o lugar como se o conhecesse. Tira seus sapatos. Atrás do SUECO aparece o TURCO, de características mais simples, mais vulgares. Fica parado na porta olhando os movimentos do SUECO. A seu lado está ANÍBAL, também de aspecto simples. TURCO está com duas malas grandes. ANÍBAL e TURCO parecem estar tão assombrados com o lugar que nem se movem da porta. SUECO caminha naturalmente por toda a sala. Deve-se contrastar a mobilidade espontânea de SUECO com o assombro de TURCO e ANÍBAL.

SUECO

O que vocês fazem parados aí, idiotas? Mexam-se! E tirem os sapatos para não sujar o carpete. *(aproxima-se do bar e olha as garrafas que estão ali. TURCO não larga suas malas. ANÍBAL se senta no chão e começa a tirar seus sapatos).* E o Flaco? Onde está o Flaco?

TURCO *(com as malas na mão)*

Ficou comprando cigarros na esquina...

SUECO

Então tranque com chave!

ANÍBAL *(já tirou seus sapatos e os deixou juntos com os de SUECO)*

Ele estava vindo caminhando para cá.

SUECO

Quê?

ANÍBAL

Que ele já chega.

SUECO

Se eu convidei é porque eu quero que seja pontual. Tranca com chave. *(Aníbal tranca a porta com chave e dá várias voltas. Para TURCO)* E você? Tá fazendo o que com as malas na mão? Faz o favor de largar elas e tirar os sapatos, imbecil. *(TURCO larga as malas no chão que fazem um grande estrondo ao cair).* Mas é uma besta mesmo! Nem de brincadeira você consegue ser fino, não é? *(TURCO sorri e tira seus sapatos com excessivo cuidado).*

ANÍBAL *(olhando para fora)*

O Flaco está chegando. Abro para ele? *(SUECO não responde)*

TURCO *(para SUECO, com os sapatos na mão)*

Onde deixo os sapatos?

SUECO

Enfia na bunda! *(TURCO não sabe o que fazer. Ri e deixa os sapatos no canto, onde já estão os outros. FLACO bate na porta).*

ANÍBAL

Abro para ele? (*SUECO se serve uma taça de whisky*). Abro? (*FLACO segue batendo na porta, cada vez mais forte*).

SUECO

O que você acha, Aníbal? (*Pausa*) O que você acha? (*Passa a mão carinhosamente em sua cabeça*).

ANÍBAL (*devotamente*)

Isso está bárbaro! (*Olhando para todos os lados*).

SUECO

Se quiser uma dose, sirva-se. (*ANÍBAL assente*).

TURCO

Deixo as malas aí?

SUECO

Não, suba e deixe lá em cima. (*Pausa*) Vamos! Anda. (*TURCO sobe com as malas. Para ANÍBAL*). Abra para ele. (*ANÍBAL abre. Entra FLACO. É o mais arrumado e mais distinto dos quatro. Está claro que pertence a uma classe social mais elevada. SUECO o espera. FLACO olha fixo para ele. Se enfrentam. Aníbal os olha muito tenso temendo que ocorra algo. FLACO parece não ter medo*).

FLACO

Você queria me deixar de fora, não é? Fiquei comprando cigarros, por isso me atrasei. Você é injusto, Sueco, hein? Às vezes penso que você é extremamente injusto!

SUECO

Passa, artista! Passa antes que te devolvam empacotado para sua mamãezinha. (*FLACO entra desfilando fazendo-se de afeminado. Olha o lugar. SUECO parece interessado na opinião de FLACO*). E... O que você achou? Você gostou, engomadinho? (*FLACO não responde. Olha os sapatos. Estão os três pares em um canto*).

FLACO

Vão vir os três Reis Magos hoje? (*Os três riem enquanto FLACO tira seus sapatos. TURCO desce, se joga da escada gritando*).

TURCO

Flaco! Você chegou?! (*Derruba Flaco num encontrão; os dois caem no chão. Aníbal se joga em cima. SUECO ri e os olha de maneira protetora*).

SUECO

Onde você deixou as malas?

TURCO

Na banheira.

SUECO

Não enche o saco. Onde você deixou as malas? (*Agarrando-o pela camisa, quase enforcando-o*).

FLACO

Deixa ele, Sueco. Não seja bruto... Você fica tão feio quando fica bruto...

SUECO (*para TURCO*)

Estou te perguntando onde você deixou as malas. (*Dá um tapa em sua cara*).

TURCO

Já te falei, Sueco, na banheira.

ANÍBAL (*vai ao TURCO e o libera, agora ANÍBAL agarra TURCO*)

Estava cheia?

TURCO

Se estava cheia o quê?

ANÍBAL

A banheira.

TURCO

De quê?

ANÍBAL

De água, idiota.

TURCO

Não, estava vazia. (*SUECO olha o diálogo assombrado, pensativo e irrompe*).

SUECO

Por favor, não conversem. Tá certo? Não conversem entre si sem pedir permissão, porque são capazes de enlouquecer um burro. (*Agarra TURCO pela orelha*). Escuta aqui, Turco, me conta, como foi que passou pela sua cabeça deixar as malas na banheira? Vem, querido, senta.

TURCO

Não sei, Sueco, não sei. Abri as portas dos quartos e não tive coragem de entrar! E mais nada...

FLACO

Você não acha isso uma maravilha, Sueco? O Turquinho teve medo de pôr as malas dentro dos quartos e ainda confessa! Teve medo! E então, resolveu por livre arbítrio deixar as malas dentro da banheira. É magnífico! Um ato de pureza! (*SUECO o olha e TURCO parece muito contente com a explicação de FLACO*). O que acontece, é que o Turquinho tem imaginação, muita imaginação. A lógica indica que as banheiras não são um bom lugar para deixar malas, mas o Turco é diferente. Sempre foi diferente, o Turco! É um homem com imaginação. Desafiando as leis do senso comum e da lógica aristotélica, nosso bom amigo, nosso companheiro de alma, é capaz de despojar de todos os preconceitos da educação tradicional e num verdadeiro ato revolucionário, um verdadeiro orgasmo imaginativo, surpreender o mundo com uma atitude aparentemente insólita deixando as duas malas dentro da banheira! Imaginação que traduz a inquietude de uma época convulsionada. Sim, senhores... da imaginação ao poder... (*Aplausos e vivas de TURCO e ANÍBAL*).

TURCO

Isso! Da imaginação ao poder.

SUECO (*dando um enorme chute em seu traseiro*)

Imaginação sim, mas encheção de saco não.

ANÍBAL (*com uma taça na mão*)

Que cultura, velho. Que cultura! Você viu como fala o Flaco, Sueco? Parece que as palavras brotaram!

FLACO

Não, querido, não... Isso não é cultura, é só sensibilidade, algo que falta em vocês.

SUECO (*olhando fixamente para FLACO*)

Em quem falta sensibilidade? Hein? Fala, Flaco. Em quem falta sensibilidade?

FLACO (*como se o estivesse matando na espera, faz uma longa pausa*)

Ao Turco e ao Aníbal, claro, neles falta o que sobra em nós dois! (*TURCO se aproxima do bar*).

TURCO

Posso tomar algo, Sueco? (*SUECO não responde. Parece distraído*).

FLACO

Sim... Pega aí, sirva-se, Turquinho; o Sueco está se concentrando. (*De repente SUECO reage*).

SUECO

Bom... Eu começo! (*E vai para cima pelas escadas*).

ANÍBAL

E... Quando você vai me levar para a roça, Flaco?

FLACO

Para que você quer ir para a roça?

TURCO

Você me leva também, Flaco?

FLACO

Responda à pergunta!

ANÍBAL

Qual pergunta?

FLACO

Eu te perguntei para que você quer ir para a roça!

ANÍBAL

Sei lá, eu quero ir... Sueco me falou que era para eu te pedir...

FLACO

E você, Turquinho, para que quer ir?

TURCO (*contudente*)

Para ver como os touros fodem! (*ANÍBAL e FLACO dão gargalhadas*).

FLACO (*curioso*)

Então você se interessa por sexo, Turquinho? Sério que você se interessa?

ANÍBAL

Como não?! Conta para ele da sua irmã, Turco! Vai!

FLACO

Quantos anos tem?

TURCO

Quem?

ANÍBAL

Sua irmã, idiota.

TURCO

Quinze, por quê?

FLACO

E você dorme com ela?

TURCO (*reagindo violentamente*)

Escuta aqui, cara, o que você está querendo dizer?

FLACO (*se levanta*)

Se você dorme na mesma cama. (*ANÍBAL sorri*).

TURCO (*para ANÍBAL*)

Do que você está rindo, seu infeliz?

ANÍBAL

De nada... Conta para ele o que acontece de noite, vai, conta...

FLACO

O que acontece, Turquinho, me conta, sou seu amigo ou não?

ANÍBAL

Vai, conta para ele que você dorme com sua irmã, vai!

FLACO

É verdade isso?

TURCO

Sim, mas fiz duas ou três vezes e só...

ANÍBAL (*irônico*)

Dormem na mesma cama, sabe? Não tem espaço, aí então...

TURCO

Mas no fim do ano eu vou comprar outra cama.

ANÍBAL

Mas faltam três meses para o fim do ano, espertinho. (*TURCO reage, se enfrentam*).

TURCO

Você fala isso porque ela não te dá bola, não é?

ANÍBAL

Eu? *(Se agarram. FLACO se aproxima da parede e tira duas espadas).*

FLACO

Ei, parem! Olhem isso! *(Dá para eles as espadas).*

ANÍBAL

Cortam?

FLACO

Experimenta com o Turco!

ANÍBAL

Pega uma, Turco, toma. *(Joga uma espada de um lado para o outro do palco. Turco pega uma espada e faz movimentos muito engraçados, fintas. ANÍBAL com a outra espada também o imita. A cena é engraçada. FLACO dirige e se une ao jogo. Os três atuam como se só o fato de brincar os excitassem enormemente).*

FLACO

Cavaleiros. Tomem suas posições. O lance é o primeiro corte. *(Diz como um profissional).*

ANÍBAL

Apostado! E você, Turquinho degenerado, você aposta?

TURCO *(joga com destreza, com movimentos de dança russa)*

Eu aposto vinte conto, meu avô era cossaco, viado...

ANÍBAL

Cossaco é seu ovo. *(Ataca com a espada na zona baixa).* Turco de merda! *(Turco esquiva do golpe em um salto acrobático).*

FLACO

Os cossacos eram russos, animal. *(Dando gargalhadas)* E você é turco, Turquinho. De onde você vai tirar um avô cossaco?

TURCO *(com raiva)*

Estou te falando, caralho, que meu avô era cossaco! *(Abaixando a arma)* Meu pai me falou, entende, e eu acredito no meu pai.

ANÍBAL

Levanta a espada que eu te corto a cabeça. Não faça política, Turco, te falta informação.

FLACO *(dando gargalhadas)*

Está bem, Turquinho, não fica bravo. *(Ri cada vez mais).*

TURCO *(com cada vez mais raiva)*

Não ria do meu avô, hein?! Eu estou falando sério, caralho. Eu não gosto que você ria da minha família *(FLACO ri até se dobrar).*

FLACO

Mas Turquinho... Você come a sua irmã e agora sai defendendo o escudo da família? Não continue falando que eu vou morrer de rir.

TURCO

Olhe aqui, Flaco de merda que... *(amaga sobre ele. FLACO cai do outro lado do sofá, pode-se escutar roncões de risadas. ANÍBAL provoca TURCO do outro lado).*

ANÍBAL

O grande cossaco roubou o pão na casa do Turco. O grande cossaco turco. *(Emita um ruído flatulento pela boca. TURCO se lança sobre ele. SUECO começa a descer pela escada. Traz um portfólio. Ao vê-lo, ANÍBAL e TURCO ficam imóveis. Cria-se um silêncio de expectativa. FLACO tira a cabeça do sofá para ver o que está acontecendo).*

FLACO

O que está acontecendo?

SUECO

Quem tirou as espadas da parede? Coloquem imediatamente as espadas em seu lugar. A gente veio aqui para trabalhar, não para fazer bagunça. *(ANÍBAL e TURCO põem as espadas na parede. FLACO segue jogado no sofá).* E você, o que está fazendo?

FLACO

Descanso e me mijo de rir desses dois.

SUECO

Vai se preparar!

FLACO

É uma ordem?

SUECO

Um simples pedido de amigo, só isso.

FLACO

Sendo assim... *(FLACO se levanta. A princípio é reticente, mas depois sobe).*

SUECO

E vocês também! *(SUECO fica sozinho. Caminha pelo lugar inteiro lentamente, como se fosse um felino. Tira uma das pastas que tem no portfólio. Olha para todos os lados como se preparasse algo e lê a pasta. Se penteia com as mãos. Há gestos que podem sobrepassar o gestual masculino normal. Escuta-se algazarra em cima. SUECO se impacienta. Os ruídos param. Algazarra outra vez. SUECO se aproxima da escada).* O que está acontecendo aí em cima, caralho?

VOZ DO TURCO *(rindo)*

O Aníbal roubou pão na casa do João... *(Estão rindo e fazendo um grande escândalo).* Eu vou meter isso no seu...

VOZ DE ANÍBAL

Sai daí, viado! Anda, faz o... *(Ruído de movimentos físicos).*

VOZ DE FLACO

Vem, sobe aqui, Sueco! Põe ordem, por favor! *(SUECO sobe correndo as escadas. Silêncio. Descem rolando pela escadaria TURCO e ANÍBAL em roupa interior. Logo, sobem as escadas rapidamente. SUECO desce. Pega outra vez a pasta. Desce FLACO com uma filmadora).*

FLACO

Estão loucos esses dois. (*Olha para SUECO que está lendo*). É o roteiro?

SUECO

Sim, mas não desenvolve.

FLACO

Por quê?

SUECO

Engessado demais. Muito armado. Não o imagino.

FLACO

Sabe de uma coisa, Sueco?

SUECO

Quê?

FLACO

Estava imaginando uma coisa.

SUECO

O que você estava imaginando, pequeno gênio?

FLACO

Que você ia mudar... Você não é do tipo que se molda muito. Sua força, Sueco, está radicada na sua própria liberdade imaginativa. Você é um criador... Você sabia?

SUECO

Sim..., mas para onde vou? Você sabe?

FLACO

Não.

SUECO

E você confia em mim?

FLACO

Sim, confio. Tem alguma coisa em você que me faz confiar sempre.

SUECO

Me fala o que é. Flaco, preciso saber...

FLACO

Não sei. Acho que você é capaz de ir até o final, todos os extremos! Tocar fundo, como você fala... E acho que isso é muito concreto! Nos deixamos levar... e, bom... sei lá, sempre descobrimos algum mundo novo.

SUECO

Mas... você gosta ou não?

FLACO

De quê?

SUECO

Dos mundos novos...

FLACO

Sim... se não, não estaria aqui, Sueco.

SUECO

Sabia que eu estou nervoso? (*Indo até a escada*). E vocês dois o que estão fazendo que não descem?!

VOZ DO TURCO

Eu estou vestindo a calça (*com voz do jogo "Tá pronto seu lobo"*).

VOZ DE ANÍBAL (*com voz feminina*)

Tá pronto, seu lobo? Estou vestindo a cueca.

SUECO

Desçam, palhaços!

FLACO

Quer que a gente prepare alguma coisa?

SUECO

Não. Espere que eles desçam. (*TURCO e ANÍBAL descem. Vem um montado de cavalinho no outro. Trazem uma máquina de escrever, um gravador e cabos*). Lindo casazinho, hein?

FLACO

Sim! Um casal de degenerados. (*Turco e Anibal dão a volta no sofá*).

TURCO

Que horas são?

ANIBAL

Dez e meia.

TURCO

Ai, já começou o jogo.

SUECO

Que jogo?

TURCO

O Boca Juniors joga hoje. (*SUECO se incomoda*).

ANIBAL

Põe na rádio. (*Turco amaga ir*).

SUECO

Aqui não escutam nenhum jogo, estão me entendendo?

FLACO

Sueco, os meninos estão nervosos.

SUECO

Que fiquem tranquilos e calem a boca! Parecem dois papagaios hoje! Aprendam a se concentrar. A pensar!

(Pausa grande. TURCO se concentra divertidamente como se tivesse obedecido à ordem de SUECO obsessivamente. SUECO pega o roteiro e o folheia.)

FLACO

No que você está pensando, Turco?

TURCO

Como você sabe que eu estou pensando?

FLACO

Dá para ver... Ou você não sabe que a gente pode ver os seus pensamentos?

TURCO

Estava lembrando de um sonho que tive outro dia... Louco! Vinham me buscar em casa para me dizer que eu ia jogar no domingo como titular do Boca. Eu quis morrer. Eu falei para o cara” “No lugar de quem eu vou jogar?”. “De Rojitas. Está machucado. Me falaram que você joga muito bem e viemos te buscar”. Depois não me lembro de mais nada. Ah, sim! Me lembro de entrar no estádio, os papéis picados... e assim que começa, Madruga manda a bola para a direita. “Centro, Muñeco”, gritei para ele. Muñeco chutou do meio de campo. Eu via a bola vindo... Vinha devagarzinho, lenta. Vinha justo para minha cabeça. Todos os outros pulavam em câmera lenta e ninguém alcançava. De repente vejo a bola abaixando. Estava só eu, sozinho. Dou uma cabeçada... e foi! Fechei os olhos e pegou aqui, com a metade da testa. “Gol! Gol!”, gritava o estádio inteiro. Gol! Eu abri os olhos devagarzinho, bem devagar, e de repente vejo o Roma que me fala: “O que você fez, idiota? Fez um gol contra? O que você tem na cabeça? Merda? Para quem você está jogando?”. O estádio estava ficando coberto de laranja. Eu queria vazar, mas eu escorregava nas laranjas...

ANÍBAL

Mas que idiota! A única oportunidade na sua vida de ser titular do Boca e você faz um gol contra!

TURCO

Sei lá... era um sonho. E além do mais, a bola veio do meio de campo do Madruga, não é?

ANÍBAL

Você deveria ter olhado antes de cabecear! Você é sempre desesperado... Imagina perder um gol assim...

FLACO

Quem é Madruga?

SUECO

Dá para ver que você não está por dentro, hein? Você sim é um intelectual! *(Toca o telefone. SUECO atende. Tensão geral)*. Sim? Sim! Certeza? Bom... Tchau. *(desliga)*. Tudo saindo nos conformes. Já saíram. Ensaieemos. *(Todos vão em busca do seu equipamento: gravador, filmadora, máquina etc.)*.

TURCO

Mas o que vamos fazer hoje? Posso ver o roteiro?

FLACO

Hoje não tem roteiro.

ANÍBAL

Como não tem roteiro?

TURCO

Então, o que vamos fazer?

FLACO

Vamos ver como anda a coisa e depois improvisamos...

ANÍBAL

Mais divertido!

TURCO

Eu não gosto disso.

FLACO

Por quê?

TURCO

Não gosto. Não gosto de trabalhar sem roteiro. O Sueco enlouquece muito... e...

SUECO

O Sueco o quê?

TURCO

Nada.

SUECO

Bom... Bora ensaiar! Primeiro, buscar posições. Eu apago e vocês se vão... Vocês e o material. Está claro? *(Todos concordam. SUECO vai até o interruptor)*. Pronto? *(Concordam. SUECO apaga a luz)*.

TURCO

Ai!!

SUECO (liga a luz)

O que foi agora?

TURCO *(no chão)*

Quem foi o filho da puta que pôs o pé para eu cair? *(Todos riem)*.

SUECO

Bom... Chega! Seguimos. *(Apaga. Dá uma pausa e volta a ligar. Não tem ninguém. Todos desapareceram. Anda revisando tudo e volta para o interruptor)*. Bom... Muito bem... Desligo e saem. Pronto! *(Apaga. Pausa. Volta a ligar e todos estão no meio do palco)*.

TURCO

E agora?

ANÍBAL

O que mais?

SUECO

Nada mais, já não temos tempo. Estão para chegar. Cada um em seu lugar. Esperem concentrados, hein? (*Vai no interruptor*). Prontos? (*Concordam. Desliga. Pausa. Escuro total*).

VOZ DO TURCO

Sueco!

VOZ DO SUECO

Quem é?

VOZ DO TURCO

Sou eu!

VOZ DO SUECO

Mas quem é você, idiota, não estou te vendo.

VOZ DO TURCO

Sou eu... O Turco... Posso ir ao banheiro?

VOZ DO SUECO

Agora não.

VOZ DO TURCO

É que eu não vou aguentar...

VOZ DO SUECO

Vai aguentar sim...

ANÍBAL

Sempre o mesmo idiota...

SUECO

Shhhh! Silêncio! Já estão vindo.

Pausa. Luz. Entra o casal jovem. Abre a porta e só se vê ELA atravessar o palco correndo de um lado para outro e entrar em uma porta do outro lado. Os quatro personagens estão escondidos estrategicamente. Nem o público nem os outros personagens devem vê-los.

ELE (*gritando enquanto tira o casaco*)

Querida! Por que você não faz xixi antes de sair, hein? (*Se aproxima do bar e se serve um whisky. ELA volta. ELE oferece um copo de whisky e põe música*).

ELA

Não aguentava mais.

ELE

Algum dia vamos ter um acidente por sua culpa. Cada vez que voltamos para casa, você começa com a ladainha: “Anda rápido que eu não aguento! Acelera que eu vou fazer aqui!”. E eu começo a acelerar. Vai dar tempo ou não... Me sinto como se estivesse cumprindo uma missão importante. E se os sinais ficam vermelhos, você começa de novo: “Arranca, arranca agora... com o vermelho mesmo... Vai que não está vindo ninguém! Anda rápido que eu não vou

aguentar”. As pessoas veem a gente correndo como louco e não entendem nada. “Tomara que seja menino!”, gritou uma velha um dia... Você lembra? Achava que você ia parir! E eu tenho vontade de gritar a verdade. A horrível verdade que não me deixa viver tranquilo desde que a gente se casou: “Saíam da frente, senhores, minha esposa quer mijar”.

ELA

Que delicado!

ELE

Um pouco de humor não faz mal.

ELA

Mas não às custas da minha bexiga.... *(Pausa)*. E agora me fala... *(Se aproxima)*. Quem era?

ELE *(fazendo-se de desentendido)*

Como?

ELA

Estou perguntando quem era...

ELE

Quem era quem?

ELA

Não se faça de sonso, que você sabe muito bem do que eu estou falando. Quem era a menina que você estava relando a noite inteira?

ELE

Você está louca? *(Se aproxima para abraçar)*.

ELA

Tira a mão. Está querendo matar a vontade comigo agora, não é? Vamos ver... Fala... Quem era aquela menina?

ELE

Ah! Ah! Você está falando da menina que estava comigo na festa?

ELA

Que inteligente! Como você adivinhou?

ELE

Essa menina é a secretária do Morgan... Ela estava me contando que ele tinha gritado com ela um dia desses. Como eu conheço bem aquele inglês, estava falando como ela tinha que tratar ele. Estávamos falando justamente disso.

ELA

Mas se você não falou nada a noite inteira... Você só estava tocando ela o tempo todo. Cada ano que passa você fica mais tarado e mais mentiroso. E agora vai atrás de adolescentes... Não percebe o papelão?

ELE

Mas olha quem está falando sobre papelão... Quer saber de uma coisa?

ELA

Quê?

ELE

A toalha de mesa não estava tapando tudo.

ELA

Como? Que toalha de mesa?

ELE

Você e seu cunhadinho... dava para ver como vocês se tocavam as pernas debaixo da mesa. Mas eu já estou acostumado, sabe? Sou um cara moderno. Um liberal! Um evoluído! (*Faz chifres com a mão*).

ELA

Como você gosta de inventar coisas, hein? Que pervertido! Você precisa disso para se excitar?

ELE (*se aproximando*)

Que linda você fica quando está assanhada. Vem, vamos brincar um pouco agora que somos quatro.

ELA

Nem vem, que hoje é quarta.

ELE (*muito sério*)

Como? Sério? Estava convencido de que hoje era terça. Que mancada!

ELA

Pois é, estava achando você muito carinhoso para uma quarta-feira.

ELE

E me conta... essa noite não poderíamos fazer uma exceção?

ELA

Ah! Não posso! E não vamos começar com inovações... tínhamos combinado terças à noite e sábados à tarde. Amanhã tenho academia cedo e quero estar descansada.

ELE

Que bola fora! Como me confundi assim... (*Pausa. Olha para ela*). Quanto você me cobraria pela quarta-feira?

ELA

Trezentos pesos pela lei 18.188 sei lá quantas... (*ri*).

ELE

É um roubo isso!

ELA

Espera até sábado e eu não te cobro.

ELE

Não aguento até sábado, querida.

ELA

Então, vai ter que pagar.

ELE

Posso pagar depois?

ELA

Não, querido. Eu sei como são essas coisas. Antes ou nada.

ELE

Tarifa completa?

ELA

Sim.

ELE

Aceita um cheque?

ELA

Aceito.

ELE tira de seu casaco um talão de cheques, faz um cheque e entrega. ELA solta o cabelo. ELE abre a camisa e se esconde atrás do sofá. Aparece por um extremo, de quatro, grunhindo como um leão. ELA o olha um pouco indiferente. ELE continua grunhindo, ELA fica de quatro e ELE começa a segui-la como se fossem dois animaizinhos. Brincam que ELE tenta conquistar ELA. O jogo é muito excitante. Brincam de quatro remedando um leão e uma leoa se conquistando. Deve ser um jogo habitual, mímico e bem-feito. ELE a beija no pescoço, a cheira, ELA deixa que ele cheire o seu corpo. Quando ELE quer montar, ELA não deixa. Correm. A cena é esteticamente agradável. O jogo é sério. ANÍBAL, detrás, emerge a cabeça e faz sinais para SUECO, como se estivesse dizendo “sensacional”. SUECO lhe faz gestos afirmativos em resposta. TURCO também assoma sua cabeça e se abana como se a cena fosse muito erótica para aguentar. O casal segue brincando. Desaparecem atrás do sofá. Os quatro personagens, de seus lugares, observam o que deveria ser o ato sexual, o que o público não consegue ver. Evidentemente os quatro não estão muito escondidos, porque presumem que o casal está muito concentrado no ato. SUECO, de repente, sai, exaltado, do esconderijo.

SUECO

Isso é sensacional! Incrível! Maravilhoso! Aníbal, grava. E você, Flaco, se prepara! (ANÍBAL vai até o gravador e FLACO apronta sua câmera com flash). Quero registrar tudo e desde o começo. Tudo! Absolutamente tudo! Que tudo fique registrado! (O trâmite se dá ignorando totalmente a situação de marido e mulher). Faz anos que não vejo nada parecido. (Abre os braços e chupa uma bala).

FLACO

Você tinha razão. Não precisa de roteiro. (A exaltação de SUECO vai aumentando).

SUECO

Tem que celebrar! Chupa, Turquinho... Isso você não vê todos os dias. E vai preparando um bom coquetel para os senhores.

FLACO

Você viu, Sueco? Sempre te falei... tem que saber confiar na burguesia.

TURCO (*para FLACO*)

Cara, todos dias eles mandam essa festinha ou estão celebrando alguma data especial?

SUECO (*caminhando exaltado por toda a sala como um louco, fala forte*)

O artista é um homem que tem antenas (*ANÍBAL toma o microfone do gravador e o segue*) e que sabe como conectar elas com as correntes que estão na atmosfera, no cosmo! Mas só ele tem a faculdade de conectar. (*Pausa*). Tudo o que fazemos, tudo o que pensamos, já existe. Os artistas são simplesmente intermediários. (*TURCO está preparando ativamente o coquetel que SUECO pediu*). Achamos que somos capazes de forçar a realidade, de modificar ou de transformar, mas, no entanto, quando vemos de perto... Ali! (*ANÍBAL o segue, sempre com o microfone*).

FLACO (*terminando de armar sua câmera*)

Estou pronto, Sueco! (*Faz sinais de que SUECO se esqueceu de que o casal está atrás do sofá*).

SUECO

Ah! É verdade! (*Para o casal*) Por favor, senhora, senhor, nos desculpe! Com tanta exaltação tínhamos nos esquecido de vocês. (*Emergem abraçados, aterrorizados, seminus e mudos*). Tomem o tempo que quiserem, podem ficar assim ou se arrumar um pouco, estão realmente na casa de vocês. Mas tranquilos, temos muito tempo daqui para a frente, então podem ficar à vontade. Vamos trabalhar melhor assim, à vontade.

CARLOS

Eu não... (*arruma suas calças*) não entendo o que querem... o que... o que é isso? É um assalto? Não sei... Não sei o que está acontecendo... por quê....

ANÍBAL (*aproximando o microfone*)

Fale um pouco mais alto, por favor.

FLACO (*filma e fala para TURCO*)

Por que você não oferece um drink para os senhores?

TURCO (*com dois copos, se aproxima de CARLOS que toma tudo de uma vez. Depois bate no sofá como se fosse uma porta*)

Posso? (*Surge a mão da senhora, que pega o copo*).

CARLOS (*totalmente excitado pelo que tomou*)

É um pouco forte isso, o que é?

TURCO

Fórmula própria! Com... ingredientes pessoais!

CARLOS (*excitado*)

Muito bom isso dos ingredientes pessoais, hein? (*Começa a rir*). Muito bom. Olha só, vocês são engraçados. (*Continua rindo*).

SUECO (*preocupado, ao TURCO*)

Você não pesou a mão? Esse aí já está bem alto.

TURCO

Ele já estava mamado antes da dose.

SUECO

Sério que você não pesou a mão no lisérgico?

FLACO (*assustado*)

Quanto você pôs?

CARLOS (*dando gargalhadas*)

Lisérgico! Filho da mãe...

TURCO

Coloquei o de sempre.

SUECO

Bom, talvez seja muito sensível o cavalheiro. Deixem que ele desabafe, vai fazer bem. (*CARLOS se deita no sofá e se retorce de rir. A cena é grotesca*).

ANÍBAL (*indo ao gravador*)

Arrebentou a fita!

SUECO

Então, deixe ele e anote. Na máquina. (*ANÍBAL corre para a máquina de escrever*).

ANÍBAL

E o que coloco?

SUECO

Põe: depois da dose, o senhor começou a morrer de rir. (*ANÍBAL repete em voz baixa enquanto escreve*).

CARLOS

Que caras simpáticos! Helena! Que noite! (*Continua rindo, caindo no sofá*).

SUECO

E a senhora? (*Os três se olham, FLACO olha atrás do sofá*).

FLACO

Deu perda total.

SUECO

Ah, é? Levanta ela. (*FLACO a levanta. Parece um molambo, pendurada seminua*).

ANÍBAL

Cara, e o que eu coloco agora?

SUECO

A senhora... depois da dose deu PT.

CARLOS

Helena. Helena da minha vida. (*Vai até ela e a abraça eroticamente*). Estou nas nuvens! Voemos juntos. (*Ela não se mexe*). Voemos! Voemos os dois juntos. (*A abraça, mas ela está desacordada*).

TURCO

Vão começar outra vez com o de antes?

SUECO

Quanto você colocou?

TURCO

O de sempre, já te disse, Sueco.

FLACO

Não pode ser o de sempre, olhe como estão!

SUECO

Sério, Turco. Estou te perguntando sério. *(Se aproxima)*. Quanto? *(Gritando histericamente)*.

TURCO

Meio frasco a mais. *(SUECO dá um golpe de karatê no estômago de TURCO, que cai dobrado)*.

SUECO

Você tem que aprender a respeitar o próximo! *(Para FLACO)* Desperte a Lady. *(FLACO se aproxima de HELENA, pega ela como se fosse um trapo e dá dois tapas muito fortes)*.

FLACO

Não reage, Sueco.

SUECO *(para TURCO, que está no chão)*

Você percebe que assim não dá para trabalhar? Eu deveria te matar.

FLACO

Não gosto disso, hein?

SUECO

Refresca ela. *(FLACO pega um jarro que tira do bar e lhe joga metade da jarra na cara. HELENA meio que se desperta. CARLOS a abraça e ela o abraça. Dão gargalhadas e dizem coisas inteligíveis)*.

SUECO *(olha para FLACO)*

O que você acha?

FLACO

Eu gosto.

SUECO

Bom! De pressa! Tira. *(FLACO filma de todos os ângulos enquanto o casal está no sofá rindo, cuspidando um ao outro e gritando. Para ANÍBAL)*. Dose maior que a habitual, anote. *(De repente ELA cai exausta. SUECO grita)*. Jarro! *(TURCO joga outra vez o jarro na cara)*. Bom! Parem! Um descanso. Estamos precisando. Um descanso e começamos a trabalhar sério, hein?

SEGUNDO ATO

Em cena, FLACO, ANÍBAL e SUECO. FLACO lendo um livro de pintura italiana que tirou da biblioteca. SUECO caminha pelo palco. ANÍBAL escreve na máquina o que SUECO diz. Há uma grande desorganização, tudo está fora do lugar. ANÍBAL está com sono, faz um grande esforço para se manter.

SUECO (*como retomando uma frase*)

... são nossos pequenos interesses pessoais. Aníbal, escreva isso. Nossos pequenos egoísmos e caprichos diários que nos desviaram do caminho escolhido. O homem perdeu a possibilidade de transcender. Temos que levar nossa realidade cotidiana a um estado de absoluta pureza. A esse ponto da verdade onde o homem nega se reconhecer (*Se concentra um pouco e continua falando*). E isso só vamos conseguir levando cada ato aos seus estados finais, às suas últimas consequências. Aníbal, põe ponto aqui. Não, não, sigo, sigo. É ali nos extremos onde encontraremos... encontraremos... nossa autêntica condição humana.

ANÍBAL

Mas não tem pontos, Sueco, não tem vírgulas. Isso está uma bagunça.

Deixa assim, depois corrigimos. Deixa eu ver, quero ler. (*E arranca a folha da máquina. ANÍBAL está quase dormindo. Para FLACO*). E isso aqui, o que é?

FLACO

Pintura do Renascimento. Não canso de olhar para ela... arte sem violência.

SUECO

Outra época, Flaco, outros mundos, outros homens. Eu preferiria não ser violento, mas estamos um caco e temos que reconstruir pedaço por pedaço.

FLACO

O que parece que não está nada destruído é o Turco.

SUECO

Por quê?

FLACO

Faz duas horas que subiu com a senhora.

SUECO

E o senhor?

FLACO

Está dormindo no quarto ao lado.

SUECO

A burguesinha está um pouco atrasada, não? (*Ri*).

FLACO

Para você isso também faz parte do trabalho?

SUECO

Por quê? Te incomoda?

FLACO

Não, só não me parece justo. *(FLACO segue lendo enquanto fala com SUECO).*

SUECO *(enfurecido)*

O que você sabe sobre justiça? Se sempre viveu numa bolha, menino criado com leite de pera.

FLACO *(violentamente joga o livro pelos ares)*

Você quer que eu responda o que eu penso ou prefere seguir gritando como um histérico?

SUECO

Não quero que me chame de histérico! *(Diz gritando como um histérico).*

FLACO

Então me escute bem, Sueco, e não grite comigo. *(O olha fixamente. SUECO parece que vai reagir e caminha até ele. Há uma pausa, um tenso silêncio. ANÍBAL se desperta bruscamente e fica atento ao que pode acontecer).* Te falei que me parece injusto que o TURCO esteja na cama com a senhora. Eu te falei simplesmente isso e nada mais. Justifico todas as ações. Todas. Você me conhece muito bem, até as mais inverossímeis. Por isso, estou aqui com você. Te falei que você é um criador e eu te respeito. Você sabe que eu te admiro. Às vezes penso até que você é um gênio, mas fora disso você sabe muito bem que eu te repulso junto com todas suas arrogâncias. Tá me entendendo? *(Há uma grande pausa. SUECO vira sobre seus calcanhares).*

SUECO *(gritando)*

Tragam esse porco lá de cima!

FLACO

Bem, Sueco.

ANÍBAL e FLACO sobem correndo pelas escadas. Se escutam os gritos de cima. SUECO não se mexe. Descem ANÍBAL e FLACO arrastando TURCO pelas escadas. Está de cueca, vem gritando e com aspecto sonolento. Dá de frente com SUECO.

TURCO

Estão loucos? O que está acontecendo? Apareceu a polícia? O que está acontecendo, Sueco, estão loucos?

SUECO

Você é um imoral, está me entendendo? E você sabe que eu não gosto de imoralidades. *(Refletindo)* Te dou a última oportunidade. *(Para ANÍBAL).* Você usa o gravador da casa e registra tudo desde a chegada do TURCO para frente. *(ANÍBAL obedece. SUECO para os outros).* Tragam eles!

TURCO

Olha que o cara está dormindo...

SUECO

Leva uma dose e desce ele. Tranquilo, Turco, quero que estejam saudáveis.

ANÍBAL

O gravador está pronto.

SUECO

Bom... Você vista a senhora e que ela desça primeiro. *(Para FLACO)* E você fique aqui comigo. Preciso de você mais uma vez. *(Dá palmadinhas em sua cabeça. ANÍBAL sobe e TURCO o segue levando a coqueteleira e um copo. Para FLACO)*. Quero que o encontro seja o mais espontâneo possível. Uma cena pura, está me entendendo? *(FLACO pega seu equipamento e se prepara. Os dois riem)*.

ANÍBAL *(de cima)*

Estamos aqui, mas ela não vai poder descer sozinha. Ajudo?

SUECO

Vem aqui, Flaco. Fica ali no último degrau e grave a queda. *(FLACO se posiciona. A senhora está na borda da escada)*.

ANÍBAL

Dou um empurrãozinho? *(Está atrás da senhora. SUECO olha a cena como um artista. Como um pintor a um quadro. A senhora está olhando para frente, completamente abstraída)*.

SUECO

Não. Que desça sozinha. Assim vai ser mais natural. Capricha, Flaco.

FLACO

Pode deixar.

SUECO *(Para ANÍBAL)*

Fale no ouvido dela que desça devagarzinho. E aperte o REC. Dessa vez quero registrar tudo. Absolutamente tudo! *(ANÍBAL se aproxima e sussurra algo em seu ouvido. Dá um pulo e corre para o gravador)*. Flaco, concentração, hein? *(A SENHORA começa a descer a escada. É evidente que está para cair. Cada passo que dá parece que cai. Mas incrivelmente desce todos os degraus. Uma vez embaixo, cai no sofá plácida e elasticamente. Enquanto isso, todos a seguiram: câmera, microfone etc., com expectativa)*.

HELENA

Arruinei sua cena, bando de idiotas, hein? *(Olhando desafiantes para os três. Os três se olham)*.

SUECO *(pausa)*

Está bem. Você nos fudeu, garota. Eu reconheço. Sou um bom perdedor.

FLACO *(irônico)*

Isso também, Aníbal. Temos que registrar tudo dessa vez! *(SUECO não lhe olha)*.

HELENA

Onde está Carlos?

SUECO

Quem é Carlos?

HELENA

Meu marido.

SUECO

Daqui a pouco ele desce.

HELENA

Até quando vai durar isto?

FLACO

A senhora está nos expulsando?

HELENA

Pergunto quando vocês se vão, imbecis.

SUECO

Quando terminarmos o que temos que fazer, imbecil.

HELENA

E o que é que vocês têm que fazer aqui?

SUECO

Escuta aqui, menina, com esse tom de voz a única coisa que você vai conseguir é um cascudo.

HELENA

Que macho você é! Igual a seu amigo. Você não está vendo que você é um covarde! Um miserável (*SUECO se aproxima para bater nela, mas FLACO o intercepta*).

FLACO

Deixa ela, Sueco. Não arruíne o perfil dela que é muito bonito. (*Para a SENHORA*). Não seja idiota, senhora. Está dizendo que ele vai te bater e a senhora insulta ele! Aonde você quer chegar? Fica tranquila e obedeça que não vai acontecer nada, está me entendendo? Absolutamente nada! Se você se comportar. (*TURCO aparece de cima*).

TURCO (*em cima da escada*)

Ele não quer descer, o que faço?

FLACO (*para SUECO*)

Me deixa subir, Sueco. Que eu trago ele na mesma hora.

HELENA

Então para subir as escadas você tem que pedir para ele?

FLACO

Fica caladinha, senhora, que é melhor para você, por favor.

HELENA

Não entendo o que o senhor está fazendo aqui. Você é de outra laia, não acha?

SUECO (*Rindo*)

Calaram sua boca, Flaco. (*FLACO que ia por trás das escadas, vira e enfrenta a SENHORA*).

FLACO

Olhe aqui, menina. Se o que você está pretendendo é meter bronca entre nós, eu te falo que os tapas quem vai te dar sou eu. Tá me entendendo? A ironia e a inteligência podem se meter na sua bunda e não confunda educação com idiotice. Olha que eu conheço muito bem meninas como você. Tá?

HELENA

Não está vendo que a gente fala a mesma língua? Você é de outra laia.

SUECO

Suba, Flaco. (*FLACO sobe as escadas. TURCO e ele desaparecem*).

HELENA

Como te obedecem, hein?

SUECO

Todo mundo me obedece.

HELENA

Me conta, o senhor é viado?

SUECO (*surpreso*)

Não sei o que você define como viado, senhora. Se você está se referindo a ter relações homossexuais, vou te falar que às vezes.... sim, às vezes tenho. Mas eu acho, senhora, que viadinho no sentido em que você está falando... não. Nesse sentido eu não sou, senhora. Fique tranquila. Na sua casa ainda não entrou nenhum viado.

HELENA

Muito obrigada. Mas me conta... tem diferença?

SUECO

Diferença de quê?

HELENA (*interessada*)

O senhor diz que não é o mesmo ter relações homossexuais e ser viado. Se você puder me explicar, eu te agradeço.

SUECO

Bom, isso na verdade é um problema... quase filosófico! (*Se senta no sofá*). Na realidade um homossexual é alguém que está buscando algo e... um viado é alguém que já encontrou faz tempo.

HELENA

Você tem alma de pedagogo, não é?

SUECO

Sou um artista e os artistas de alguma maneira também são pedagogos, senhora. (*Pausa*). E agora... posso te fazer uma pergunta? Uma pergunta um pouco íntima, senhora... Se você preferir, não precisa responder, tá? Combinado? Sem nenhum tipo de compromisso. (*ANÍBAL está olhando para eles, fora se aproximando esquecendo do microfone que tem em suas mãos*). Sai daqui você, vai. (*ANÍBAL sobe*).

HELENA

Bom... nessas condições eu não posso te negar nada.

SUECO

O que você achou do Turco? A coisa foi boa?

HELENA

Não, não teve nada.

SUECO

Como não teve nada? Ele não estava com você na cama?

HELENA

Sim, mas eu falei para ele... e ele entendeu.

SUECO

Como “falei pra ele?” O que você falou?

HELENA

Disse que ele tinha que pensar que o que estava fazendo era uma covardia.

SUECO

E o que ele fez?

HELENA

Deitou e dormiu. Depois entraram seus dois amigos e o espancaram para fora da cama.

SUECO

Isso é fantástico. A realidade supera sempre a fantasia. *(Se escuta ruídos lá de cima)* O que está acontecendo, FLACO?

Bruscamente FLACO traz o SENHOR pelo braço. Atrás ANÍBAL e TURCO. FLACO empurra CARLOS que cai de joelhos ante SUECO, que está de pé na escada.

FLACO

Repete aqui, o que você falou lá em cima.

CARLOS *(segue de joelhos)*

Não, senhor. Me permita explicar. Acho que houve um erro de interpretação.

HELENA

Fique de pé, Carlos, e não chame ele de senhor.

SUECO

Quero ele assim, ajoelhadinho.

HELENA

Não seja medroso, fique de pé e fale de cabeça erguida.

SUECO

Se ficar de pé, eu derrubo. Escolha.

TURCO

Que dilema, Charlie! *(FLACO procura sua câmera. Avisa a ANÍBAL e TURCO para que gravem).*

CARLOS *(para HELENA)*

Entende, meu bem, ele vai me bater.

HELENA

Mostra que você não tem medo dele. Por que uma vez na vida você não se porta como homem?

SUECO

O que foi que ele disse lá em cima?

HELENA

Não fale que depois pode ser pior!

SUECO

Fala, porque é melhor para você, infeliz. (*CARLOS está cabisbaixo, chorando, impotente. FLACO o filma de todos os ângulos, agarrando o cabelo e levantando sua cabeça*). Fala, viado!

HELENA (*se aproxima de SUECO*)

Não fala Carlos!

SUECO dá um tapa em CARLOS com uma mão, enquanto com a outra está agarrando seu cabelo. HELENA se joga em cima de SUECO, SUECO lhe dá um golpe. HELENA cai no sofá. O golpe foi na cara, muito forte. CARLOS não se moveu, nem tentou nenhuma defesa. FLACO, TURCO e ANÍBAL estão concentrados, totalmente ausentes, como se fosse uma cena de arte pura.

CARLOS

Por favor, senhor, me deixe. Tenha piedade de nós!

SUECO

Não seja covarde. Não percebeu o soco que eu dei na sua mulher? Defenda ela! Bundão!

CARLOS

Por favor! (*SUECO volta a bater*).

SUECO

Ou fala ou eu te mato! O que você falou de nós?

CARLOS (*irrompe*)

Perguntei para o senhor se eram comunistas.

SUECO (*soltando-o bruscamente*)

Oooh! (*Agarrando a própria cabeça*) Disse isso? (*Quase chorando*) Insensato! Nunca deveria dizer isso! Nunca! (*Tampa sua própria boca com a mão e a morde. Aqui a cena não deve transparecer se é real ou fingida, quão dramática é a palavra “comunista” para SUECO*). Isso é uma confusão atroz. Nos fere. Não merecemos isso! Não merecemos! (*Chora*).

CARLOS

Com licença, senhor. Eu só fiz uma pergunta, não quis ofender.

SUECO

Somos artistas! (*Cada palavra pronunciada como se fosse definitiva. Põe a cara ao lado de CARLOS. Agarra seu pescoço*). Somos artistas, não comunistas. Lembre-se disso!

HELENA

São maníacos, Carlos! Estão loucos.

SUECO

Loucos sim, mas comunistas não! Entendeu, senhor?

CARLOS

Sim, sim, claro que eu entendo. (*FLACO filma HELENA chorando num canto. TURCO levanta seu cabelo, para que se veja a cara*).

FLACO

A carinha para um louco, minha distinguida senhora. (*HELENA cospe nele e FLACO segue*)
Obrigado!

SUECO (*agarrando CARLOS pela cara*)

Amamos a verdade. Então, o senhor tem que acreditar em nós! Você não acredita? Não acredita que amamos a verdade? Que somos artistas?

CARLOS

Claro, senhor. Sempre achei que...

HELENA (*ruge*)

Carlos! Eu não aguento mais! Estou ficando louca! (*Tem a cara ensanguentada*).

CARLOS

Eu te imploro, senhor. Não faço política. Os partidos políticos nunca me interessaram. Me deixem! Juro que posso retribuir muito bem isso tudo. Mas me deixem, pelo amor de Deus. Eu te peço, faça isso pela minha mulher!

SUECO (*pausa*)

Beija meus pés. (*FLACO corre para tirar os sapatos de SUECO*).

CARLOS

Quê? (*FLACO espera*).

SUECO

Que você beije meus pés.

CARLOS

Como? Não entendo.

TURCO

Está pedindo para que você beije seus pés. Está muito claro, não? (*Carlos beija um pé de SUECO*) Os dois!

HELENA

Mas por quê, pelo amor de Deus, por que nos humilham assim? Não fizemos nada contra vocês.

FLACO

É uma cerimônia religiosa hindu, senhora. É um pequeno preconceito burguês, bem seu, isso da humilhação. Eu não teria nenhum inconveniente em me humilhar ante a senhora... A senhora me permite? (*Fica de joelhos*).

HELENA

Você é um miserável! É o pior de todos! (*Dá um chute em FLACO*).

FLACO

Nisso eu estou absolutamente de acordo com a senhora!

SUECO (*para CARLOS, que está beijando seus pés*)
Já deu. E desculpe. (*CARLOS se surpreende pela frase de SUECO*).

CARLOS
Posso ir?

SUECO
Sim, mas é claro! (*CARLOS corre e abraça HELENA. Ela tem uma crise de choro, quase de terror*). Venham meninos... Só dos momentos críticos, de crise, surge o verdadeiro e o transcendente. Temos que violentar para resgatar. Temos que destruir para construir. (*Faz um sinal e todos se reúnem em uma rodinha. SUECO murmura coisas. Logo se separam e TURCO e ANÍBAL correm e levantam CARLOS separando-o de HELENA. O agarram fortemente. Para CARLOS*). Agora vamos conversar, nós dois, só um pouquinho, tá? (*Se senta em uma cadeira*).

CARLOS
Escutem aqui, soltem o meu braço que está machucando. (*ANÍBAL e TURCO seguem com ele levantado*). Está doendo! Estão escutando?

ANÍBAL
Não fode, querido, que ainda não começamos a trabalhar!

TURCO
Não se mexa que você ganha mais, Charlie!

HELENA (*para SUECO*)
Diga para eles o soltarem.

SUECO (*para FLACO*)
Diga para ele se soltar.

FLACO (*rindo*)
Se solta aí, Carlos!

CARLOS
Estou me sufocando.

HELENA
Chega, por favor! Não aguento mais. Não aguento mais. Deixem ele. (*Corre até CARLOS. TURCO a empurra em cima de SUECO, SUECO até FLACO e cai*).

FLACO
Caralho, Turco. Te ajudo, senhora?

HELENA
Vai à merda, quer? (*HELENA está no chão*).

CARLOS
Deixem ela tranquila, filhos da puta! (*É um rugido. De repente CARLOS se solta bruscamente de ANÍBAL e TURCO. Bate neles desesperadamente, como se estivesse acurrulado, perdido, fora de si, começa a gritar de forma quase delirante e se aproxima de FLACO*). Toca nela agora, idiota! Toca nela! Vai, machão, toca nela. Vai! (*FLACO tenta mover, mas está encurralado por CARLOS, que está desesperado, porém disposto a tudo. Isso faz com que o grupo fique desconcertado. CARLOS dá uma bofetada em FLACO, FLACO tenta escapar e*

CARLOS *o encurrala sem deixar que ele se mova*). Está vendo que você é uma porcaria, um medroso... bonitão! (*Pega a máquina de escrever e a lança contra a parede*) Vocês só são fortes quando estão juntos, está vendo? Vai, briguem, caralho! Briguem. Por que não se defendem, machões? Venham os quatro (*Olha desafiante para os quatro*). Agora sou eu! (*Vai até a porta e a tranca*). Agora estamos presos e sou eu quem não vai deixar que saiam. Venham, marginais. Ressentidos de merda! O que vocês acham? Que me deram de presente tudo isso? Eu vou demonstrar que sei defender o que é meu até o final. Agora sou o que grita. Que merda querem? De onde saíram vocês? Metam essa palhaçada no cu! (*para SUECO*) E você, viadinho, degenerado, quem você pensa que é? Que você é capaz de salvar a humanidade com seus discursinhos? (*Se aproxima de SUECO e o agarra*). Estou falando com você! Eu trabalhei na minha vida! Com quem vocês se meteram... (*o empurra*) Ninguém se mexe, hein? Covardes! Eu sei o que é trabalhar e vocês são um bando de parasitas que tinham que fuzilar! Eu cortaria o cabelo de vocês e penduraria cada um pelo saco na Praça de Maio! E você, Suequinho, quem você pensa que é? A quem você pretende salvar, seu infeliz de merda? Vamos ver quem dos três o defende. Olhem como eu bato no seu chefe, olhem! (*Dá bofetadas na cara do SUECO*).

HELENA

Não está vendo que são um bando de covardes.

CARLOS

Cala a boca, Helena!

HELENA

Por que vou calar?

CARLOS

Vamos, salvador da humanidade! Messias do proletariado! Defenda sua arte e seus discursos! Viado! (*Dá outra bofetada em SUECO*).

FLACO (*tranquilo*)

Você vai sofrer mais, Carlos. É melhor que você se acalme.

CARLOS

Você está me ameaçando? Não? (*Dá outra bofetada na cara do SUECO*). O que acontece é que, vocês juntos, não trabalharam na vida a metade do que eu trabalhei. E agora vocês vão me ensinar a trabalhar? Não me confundam com um riquinho, hein? Eu não! As oportunidades, queridos, temos todos. Eu não herdei nada. Estão entendendo? Nada! Eu fiz tudo isso aqui sozinho. Com minhas unhas e com meu sangue, cavando e esquivando golpes. E eu sou um campeão em me esquivar de golpes e dar trancos! Não se confundam comigo, hein? O que acontece é que eu escolhi e cheguei com meu próprio esforço. Vocês não me venham com lições de moral, filhos da puta. As mensagens sociais vocês metam no cu. Comigo, não me venham com frases. Eu sou um trabalhador e vocês são os vagabundos, os marginais. Vocês são os que fodem. Os confusos que fodem as pessoas decentes. Tem que fuzilar todos ou espancar até a morte! (*Agarra SUECO de novo*). Vão ver como já-já passa a vontade de encher o saco com três socos na cara.

HELENA

Parece que o jogo virou, hein? (*Muito arrogante*).

FLACO (*muito tranquilo*)

Não grite, que não te convém. (*Para CARLOS*) E você... Solta ele que é pior... Solta ele que é pior... (*CARLOS tem SUECO agarrado pelo pescoço*).

CARLOS

Você segue ameaçando, não é?

FLACO

Não bata mais nele... (*ri*).

CARLOS (*para SUECO*)

E você não fala mais? Viado! (*Dá um chute no traseiro de SUECO que cai. SUECO se agacha e se encolhe de cócoras e CARLOS dá chutes ao mesmo tempo que grita "1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8", numerando os chutes que dá em seu traseiro*).

FLACO (*segue rindo*)

Vai ser pior... cada chute vai ser pior... te juro.

HELENA

É esse o chefe que vocês têm? (*SUECO tem uma mistura de tremores e convulsões. Se retorce no chão. Desconcerto de CARLOS*).

CARLOS

O que você tem? Tremores noturnos, viadinho?

FLACO

Você está cavando sua cova, Carlos...

CARLOS

O que está acontecendo com ele?

TURCO

Está em transe.

HELENA

Em transe? De quê?

FLACO

Carlos, por que você não vai dormir? Descansa que vai te fazer falta.

CARLOS (*meio confuso*)

Não entendo, o que está fazendo? (*Muito confuso*) Por que tem essas convulsões? (*SUECO está encolhido e grita como um histérico. CARLOS parece desconcertado, angustiado. A cena é de grande irrealidade*).

HELENA

Carlos, o que você tem?

CARLOS

Esse nojento... por que grita assim?

TURCO

Escutava. O senhor não grita mais se fazendo de machão? Estava muito bom.

CARLOS (*para SUECO*)

Você quer calar a boca?

FLACO

Mas como, você não grita mais? (*dá gargalhadas*).

HELENA

Faça algo, Carlos. O que você tem? (*Grande pausa. Muito lentamente, TURCO, ANÍBAL e FLACO rodeiam CARLOS. SUECO está no chão ainda, gemendo*).

CARLOS

Digam para ele, para que cale a boca, não aguento mais ele assim.

FLACO

Você manda, chefe!

TURCO

Ordene, chefe.

ANÍBAL

A suas ordens, chefe.

FLACO

Já largou o seu papel, não é? Durou pouco. (*Os três o estão rodeando*).

ANÍBAL

A vida pelo chefe.

TURCO

Ordene, meu general!

HELENA

Mas o que você está fazendo, Carlos. Fala, diz algo.

TURCO

O gato comeu sua língua, Charlie?

ANÍBAL

Que rápido... acabou-se o que era doce...

FLACO

Ele é assim na cama, senhora?

HELENA

Não fique calado, seu infeliz... Faça algo!

FLACO

Não grite com ele, ele estava muito bem...

SUECO (*do chão, ainda tendo convulsões, grita*)

Quero uma confissão.

HELENA

O que ele está falando?

FLACO

Vamos, rápido, rapazes, ele quer uma confissão.

TURCO (*para CARLOS*)

Agora o burguesinho confessa e fica aliviado e depois vai puxar a palha, hein?

CARLOS

Que confesse o quê?

ANÍBAL

Os pecadinhos que você fez.

HELENA

Carlos, o que está acontecendo? (*CARLOS está preso entre os três e amarrado a uma cadeira. HELENA também é amarrada a uma cadeira e põem um lenço em sua boca. A atitude já não é violenta, parece converter tudo em um ato de submissão e de entrega total. Tudo é preparado com grande solenidade.*)

SUECO (*de improviso se recompõe instantaneamente*)

A única coisa que precisamos do senhor é uma pequena confissão íntima. Nada mais! Aníbal, grava. Confissão posterior à rebelião. (*Pausa. Todo o grupo se prepara como se fosse um ato solene: gravador e microfone.*)

CARLOS (*vencido*)

Mas que eu confesse o quê?

SUECO

Não se preocupe. O principal é que fique tranquilo e relaxe. Fique tranquilo.

FLACO

Uma espécie de psicanálise. (Está penteando-o).

ANÍBAL (*com o microfone*)

Quem vai interrogar?

TURCO

Deixa comigo.

SUECO

Fica tranquilo, Carlos. Só queremos que você faça uma boa confissão. Nada mais que isso.

CARLOS

Não tenho nada que confessar.

TURCO (*arranca a camisa de CARLOS de uma vez*)

Sempre temos alguma coisa para confessar. Sempre tem alguma coisa que guardamos bem guardadinho.

FLACO

Um segredo muito íntimo, por exemplo.

SUECO

Olha, Carlos, não se preocupe, não é a primeira vez que fazemos isso. É para que você confesse um ato de sua vida que te deixe com vergonha e que nunca pensou em dizer para ninguém. Tá

entendendo? Qualquer coisa... A única exigência é que seja real, porque nós sempre vamos saber. Somos especialistas, sabe? Além do mais, Carlos... Isso pode durar dez segundos ou cinco horas. Tudo depende de você. Nós não temos pressa. A única coisa que queremos é que seja alguma coisa íntima e que seja de verdade.

CARLOS

Estou falando para vocês que não tenho nada para confessar. Não vou confessar nada, porque não tenho nada para confessar.

SUECO (*tocando a cabeça de CARLOS muito carinhosamente*)
Sempre temos alguma coisa para confessar.

CARLOS

O que você quer que eu diga?

SUECO

Interroga ele, Turco.

TURCO

Bom... eu vou acender meu isqueiro e você vai ser bonzinho, não é verdade? (*Coloca o fogo do isqueiro perto do queixo. ANÍBAL está agarrando sua cabeça. CARLOS grita de dor.*)

SUECO

Vamos, Carlos. O senhor é um cara gente boa e tem que ser obediente.

(*TURCO mete seu dedão no olho de CARLOS. ANÍBAL continua agarrando. SUECO dá uma joelhada na barriga. CARLOS está a ponto de desmaiar.*)

SUECO

Vamos, Carlos. Por favor, tudo depende de você. Um pequeno esforço e tudo terminará.

TURCO

Ele quer que você confesse, idiota. (*Acende de novo o isqueiro e queima um pouco sua gravata.*)

CARLOS

Não tenho nada para confessar.

SUECO

Esquenta uma agulha e coloca debaixo da unha. (*HELENA se desespera.*)

CARLOS

Não, por favor... Isso não.

TURCO

Então confessa, idiota.

CARLOS

Não sei o que dizer! (*TURCO tira uma agulha da gola, uma pinça da calça e começa a esquentar com o isqueiro. ANÍBAL tem o microfone ao lado de CARLOS. Agarra carinhosamente a cara de CARLOS.*)

FLACO

Vamos, Carlos... que coisa você fez que te dá muita vergonha, mas muita, e que nunca pensou em contar para ninguém. Vamos... uma pequena confissão, nada mais, tudo vai terminar rápido se você falar. Eu te peço em nome da arte!

TURCO

Já está pronto. (*Vem com a agulha vermelha de tão quente*).

SUECO

Me dá ela. (*TURCO dá a pinça*).

CARLOS (*desesperado quando SUECO aproxima com a pinça*)

Ontem eu me masturbei.

SUECO

Onde?

CARLOS

No escritório.

SUECO

Que horas?

CARLOS

Às cinco. Estava sozinho. Às vezes eu faço isso quando estou nervoso. Fui ao banheiro, me masturbei e me tranquilizei. Às vezes faço isso para tranquilizar.

SUECO

É verdade isso, Carlos?

CARLOS

Sim, é verdade.

SUECO

Bom, me desculpa. Turco, cuida do olho dele e desamarre. Aníbal, pare de gravar. Flaco, desamarre a senhora Helena. (*CARLOS está com o olho roxo. TURCO o tampa com um curativo. Faz o trabalho com grande dedicação durante a próxima cena*).

CARLOS

Mas por que tudo isso? Agora o que vão fazer?

SUECO

Não seja impaciente, meu amigo.

CARLOS

Eu não sou seu amigo.

SUECO

Você é, na medida que nos permite criar.

CARLOS (*desalentado*)

Isso é o que você chama de amizade? Sinceramente, não entendo.

SUECO

De toda maneira, não é necessário que nos entendamos. O importante aqui é que vocês vivam intensamente seus papéis. Isso é só o que importa para nós. O resto é secundário. O problema está na ideia que você tem de amizade. Não nos esfregamos com as amizades, não precisamos estar com nossos amigos, ficar bem, sair para comer, ir a coquetéis, muito menos amá-los. É o bastante, às vezes, que nos vejamos uma vez só, mas que nessa vez, vivamos tudo intensamente, com tudo. Só se aprende na vida quando vivemos intensamente algo. O resto são palavras, cumprimentos, discursos, mensagens, réplicas... Para um homem como o senhor e um homem como eu, dá para entender, temos que compartilhar alguma coisa em comum, que nos mova. O resto são formalidades, fintas, que no fundo não nos faz mover um passo de onde estamos parados. Se eu te falasse de estética, você acha que me entenderia?

CARLOS

Bom, eu tenho sensibilidade.

SUECO

De que você tenha sensibilidade eu não tenho dúvidas. Já demonstrou, mas o problema está em que você não sabe aonde pode chegar com sua sensibilidade. O senhor sempre fica na metade do caminho, sua sensibilidade só serve para paquerar uma mulher por um tempo ou para comprar um bom quadro, para ler um bom livro, para desfrutar de um bom espetáculo ou para saborear um bom whisky importado ou, talvez no melhor dos casos, para se masturbar de vez em quando, se está muito tenso. Mas sempre é uma sensibilidade passiva, de espectador de plateia cara, de burguês refinado que aprendeu a olhar os outros. A ler a história que os outros fazem com seu sangue. Mas em troca, hoje, aqui, nós nos sentamos na plateia e sua sensibilidade se multiplicou por cem, por mil, se quebrou em pedaços, explodiu em mil bolhas e você nos sacudiu, nos violou, nos impregnou brutalmente com outra classe de sensibilidade, foi quando o senhor deixou de ser espectador e se converteu em ator. Sabe, então, o que penso da sua outra sensibilidade?

CARLOS

O que?

SUECO

Que no fundo, não serviu para um caralho, porque essa classe de sensibilidade, engessa e deforma, corrompe, porque os espectadores sensíveis estão sempre sentados em sofás muito confortáveis, muito imóveis para ver a realidade. Eu duvido muito das bundas imóveis, sabe, dos sábios de salão, dos estetas que só sabem lambe os sacos dos políticos intelectuais e que não entendem de um campo de futebol, mas querem salvar a humanidade.

CARLOS (*pensativo*)

Sim, pode ser... mas isso tudo é muito confuso.

SUECO

Claro! E sabem por quê? Porque no fundo eu sou um confuso de merda! Um ressentido! Mas o que acontece é que nós ressentidos somos sempre os que fazemos história.

CARLOS

Sim... isso também é verdade.

SUECO

Mas o senhor não pode ser ressentido, não é verdade?

CARLOS

Por quê? Por que não posso ser ressentido? O que você sabe da minha vida se não me conhece?

SUECO (*se aproxima a maleta e tira uma das pastas*)

Sempre estou bem assessorado sobre nossos atores. Tenho alguns dados pessoais de vocês. (*Lê*) O senhor descende de uma família de agricultores irlandeses, não é verdade?

CARLOS (*surpreso*)

Sim, é verdade.

SUECO

Tem um irmão três anos mais velho que o senhor, William. Ambos estudaram o fundamental e o colegial no Colégio Saint George de Quilmes. Aqui diz que foi um bom jogador de Rugby.

CARLOS (*satisfeito*)

Joguei na primeira divisão por vários anos. Fui reserva da seleção em dois jogos contra os franceses.

SUECO

Além de ter se formado em Contabilidade aos 22 anos.

CARLOS

Sim, era muito estudioso. Trabalhava e estudava. Não é verdade, Helena?

HELENA

Já vai começar com suas arrogâncias?

SUECO

Um exemplo digno para a geração atual.

CARLOS (*parece feliz*)

Era um esforço. Olha, eu me levantava às cinco da manhã. Estudava duas horas. Depois entrava no trabalho às oito, voltava às duas da tarde e estudava até às sete. Depois ia nos treinos de Rugby e de noite me encontrava com Helena, à meia noite voltava para estudar. Você se lembra, Helena?

SUECO (*lendo*)

Começou a trabalhar na Shell Mex no ano 1960. Sua carreira foi brilhante e destacada. Atualmente é Gerente de Vendas com um salário de 750.000 pesos.

CARLOS

Sim, olha, na verdade não há antecedentes na Shell de uma carreira tão rápida. Em apenas dez anos cheguei a ser Gerente de Vendas.

HELENA

Quanto você falou que ele ganha?

SUECO

750.000 pesos, senhora. Desde o mês de... (*busca papéis*) de agosto do ano passado.

HELENA

Me conta, idiota. Porque você me fala que ganha 650?

CARLOS (*surpreso*)

Como? Não te contei que ganhei um aumento?

HELENA

Você é podre. (*Se levanta. TURCO faz com que volte a se sentar em um empurrão*). Uma mão amarrada do caralho.

SUECO

É sócio do Buenos Aires Lawn Tennis Club, onde joga tênis duas vezes por semana, com um senhor Morris que também é da Shell.

CARLOS

Sempre ganho dele.

SUECO

De quem?

CARLOS

Morris.

HELENA

Você não muda o disco, hein?

SUECO

Uma vez por semana vai ao Campo Municipal de Golf, onde joga duas horas. Entrou em um campeonato de dupla mista em dezembro do ano passado e ficou em segundo lugar com a senhorita Palmer.

HELENA

Bravo! Viva o campeão!

CARLOS

Não faça cena, Helena! (*para SUECO*) Não fala aí que abaixei o handicap em um ano, de 22 para 10?

SUECO

Não, aqui não fala nada.

CARLOS

Que estranho... porque foi muito comentado no Club. Muito excepcional isso.

HELENA

Meu marido é excepcional! Que feliz me sinto! É um ser excepcional! Viva o campeão! Punheteiro!

SUECO

Tem um camarote no River, onde vai só para ver os clássicos.

ANÍBAL

Típico torcedor do River.

SUECO

Nesse momento está em processo para entrar no Jockey Club, pagando uma alta cota de ingresso. Tem, além disso, um apartamento na rua Araóz, número 2700, onde vai regularmente com sua amante todas as terças. *(Cria um clima de tenso silêncio).*

CARLOS

Você é um filho da puta! Favelado de merda!

HELENA *(para CARLOS)*

É verdade isso?

CARLOS

São calúnias desse miserável!

SUECO

Bom, olha que eu tenho fotos do senhor e de sua amante entrando e saindo do apartamento. *(Tira outra pasta)* Eu posso mostrar, se o senhor preferir.

HELENA

Me mostra elas! *(CARLOS se aproxima do SUECO e tenta tirar a pasta. SUECO a entrega sem nenhuma resistência, muito cortês).*

SUECO

O senhor faça o que quiser com elas. São suas. *(CARLOS pega a pasta, abre e observa algumas fotos. FLACO se aproxima com o gravador. ANÍBAL pega o microfone. SUECO os deixa e se afasta).*

HELENA

Me dá elas! *(Ela se aproxima e tenta roubar o portfólio de CARLOS, disputam entre os dois).*

CARLOS

Não, são minhas.

HELENA

Estou falando para me dar.

CARLOS

Estou falando que não vou dar. Não quero que você veja. Não vou te dar, Helena. Não entremos nesse jogo.

SUECO

Pode ver, senhora, se quiser. Aqui tudo é permitido.

CARLOS

Não entremos no jogo deles, Helena. Não entremos, porque são uns miseráveis.

HELENA

Quero saber quem é.

CARLOS

Pare de encher o saco, Helena. *(Caem no chão brigando. HELENA consegue pegar uma das fotos e sai correndo para ver. CARLOS corre atrás, alguém põe o pé e cai. ELA vai para um canto e observa a foto).*

HELENA (*para SUECO*)

De quando é essa foto?

SUECO (*lendo o verso*)

Do dia 6 de janeiro, senhora.

CARLOS

Eu posso explicar...

HELENA

Não fala mais comigo...

CARLOS

Eu posso explicar, por favor, me deixe...

HELENA

Não! (*Empurra-o bruscamente*) Por favor! Farsas não. Já chega por hoje! (*Está de pé com as fotos na mão. SUECO pega outra foto e a joga de improviso na metade do palco. Momento de grande desconforto. HELENA está num canto com as fotos de CARLOS na mão. CARLOS está de pé, com vergonha, de frente para HELENA, sem saber se aproximar ou se afastar dela. A pasta cai e ninguém se mexe*).

CARLOS

E isso o que é? (*SUECO o olha e não responde*). O que você quer agora? Aonde quer chegar? Não é o bastante? (*SUECO o olha e não responde. A pasta está no centro. HELENA olha a pasta. Olha para SUECO, que está impávido, olha para CARLOS. FLACO direciona a câmera. ANÍBAL e TURCO preparados com o microfone. CARLOS olha para ela. Ficam olhando os dois, ELA tenta dar um passo, CARLOS a detém com a mão*).

CARLOS (*para SUECO*)

O que é isso? (*HELENA sai correndo e pega a pasta. FLACO faz sinais para ANÍBAL. HELENA tira duas fotos do portfólio e começa a rasgar compulsivamente*). Por que está rasgando? O que é isso? (*ELA se aproxima de SUECO e começa a dar chutes e golpes. SUECO a agarra. CARLOS corre e vê as fotos rasgadas, agarra sua própria cabeça*). Como? O que é isso, Helena? Por favor, me explica!

TURCO

Corno! (*SUECO agarra HELENA pelos braços e a joga para cima de CARLOS*).

CARLOS

Mas você é louca?! Como pode ser amante desse cara? O que você tem na cabeça? (*Começa a agredir HELENA que cai no sofá*). Desde quando? Fala, puta! Desde quando você dá para esse louco?

TURCO (*espiando a foto*)

Por que você diz que é louco? Para mim é muito atrativo. Tem cara de ser boa pinta.

CARLOS (*para SUECO*)

Como conseguiu tudo isso? (*ANÍBAL vai de um para outro com o microfone e finalmente para em SUECO*).

SUECO

Quando alguém como nós, senhor Carlos, se preocupa em seguir durante quinze dias gente como vocês, as coisas que podemos chegar a documentar, fazem parte da antologia da mentira e hipocrisia. O senhor sabe que... bom, que vocês são uma classe muito especial, quem eu pessoalmente respeito e admiro, porque têm uma grande sensibilidade, pelo bom gosto. Além do mais, pelo forte poder aquisitivo! São de raça pura e são ótimos atores sem saber. São grandes atores. Geralmente um bom ator diminui seu rendimento depois das dez horas de trabalho. Mas vocês são capazes de atuar pelas 24 horas seguidas, sem nem sentir! Vocês percebem? Para mim isso é sensacional! Entende agora o porquê escolhemos vocês como candidatos? Onde íamos encontrar tanta hipocrisia e tanta podridão junta! Vocês são de raça pura. O único problema é que são de uma raça que está se extinguindo de pouco a pouco. Por isso, quando encontramos exemplares como vocês, tratamos de documentar da melhor maneira possível. Depois arquivamos. Em poucos anos vão valer fortunas, como dinossauros! O único problema é que, no futuro, algum ideólogo fanático os proíba por pornográficos. O que acontece com os ideólogos é que às vezes confundem a ética com a estética. O fato de que vocês sejam uma porcaria viva, não quer dizer que como fenômeno estético não constituam uma peça de valor excepcional. São arte! Pura poesia! Da pior espécie humana! Mas autêntica! Pura! Isso sim! Como dizia um amigo meu, são a mais pura e autêntica expressão da hipocrisia. Pronto. *(FLACO para a gravação)*. Vamos, meninos! *(E sobe. TURCO, ANÍBAL e FLACO o seguem. CARLOS e HELENA ficam sozinhos. A ideia é que fiquem sozinhos sem saber o que falar durante todo o tempo em que os “meninos” arrumem suas coisas nas malas. Devem escutar as vozes de cima, as piadas e as risadas que fazem entre eles. A cena é patética pela duração, pela incomodidade. Pausa. SUECO é o primeiro a descer. Passa na frente de HELENA e CARLOS. Recolhe suas coisas. Descem ANÍBAL, TURCO e FLACO)*.

CARLOS

Como? Já estão indo?

HELENA

Peço por favor, não saiam agora.

SUECO

Não! Já vamos.

FLACO

Bom, eu já estou indo. Boa noite, senhora, e obrigado por tudo. Desculpe se houve alguma falta de educação, mas tudo que fazemos é com... com uma intenção.

SUECO *(para HELENA)*

Senhora, te agradeço a amabilidade que teve com a gente, e você também Carlos... e desculpe qualquer coisa.

FLACO

Vamos, meninos! Vamos!

TURCO

Salam!

ANÍBAL *(descendo)*

Good bye! *(se vão os quatro. Ficam CARLOS e HELENA sozinhos na porta. HELENA fecha)*.

CARLOS (*se aproxima do bar e se serve um whisky*)

Quer?

HELENA

Sim, me dá um.

CARLOS

Simpáticos, não são? No fundo são simpáticos esses caras de bairro. (*Se aproxima e aperta um botão do rádio para pôr música e sai a voz de SUECO*)

VOZ DE SUECO

... Íamos encontrar tanta hipocrisia...

Carlos ao sentir os dizeres de SUECO tira a gravação rapidamente.

HELENA

Não! Deixa, liga e senta um pouquinho.

CARLOS

Para quê?

HELENA

Para quê? Por quê? Como? Quando? (*CARLOS a olha e liga. Se aproxima e oferece a bebida, os dois se sentam juntos no sofá com uma taça na mão. Escuta-se a gravação. Os dois estão em silêncio e de mãos dadas no sofá, enquanto se ouve a gravação de SUECO*).

VOZ DE SUECO: Vocês são de raça pura. O único problema é que são de uma raça que está se extinguindo pouco a pouco. Por isso, quando encontramos exemplares como vocês, tratamos de documentar da melhor maneira possível. (*CARLOS dá a mão para HELENA*). Depois arquivamos. Em poucos anos vão valer fortunas (*HELENA toma um gole do copo de whisky*), como dinossauros! (*CARLOS toma um gole do copo de whisky*). O único problema é que no futuro, algum ideólogo fanático os proíba por pornográficos. (*CARLOS passa o braço no ombro de HELENA*). O que acontece com os ideólogos é que às vezes confundem a ética com a estética. O fato de que vocês sejam uma porcaria viva, não quer dizer que como fenômeno estético não constituam uma peça de valor excepcional. São arte! Pura poesia! Da pior espécie humana! Mas autêntica! Pura! Isso sim! Como dizia um amigo meu, são a mais pura e autêntica expressão da hipocrisia. (*CARLOS e HELENA parecem sorrir*).

FIM

O SENHOR GALÍNDEZ

Tradução: Douglas Henrique de Oliveira

PAVLOVSKY, Eduardo. *El señor Galíndez. El teatro de Eduardo Pavlovsky: El señor Galíndez; Pablo*. Ediciones Búsqueda, Buenos Aires: 1986.

Introdução

Cenograficamente, a primeira imagem que o espectador recebe é “estranha”. Ao subir a luz muito lentamente, o que se apresenta no palco é um “antro” não muito definido. Móveis, uma cama, várias cadeiras metálicas, uma mesa, uns armários, um colchão no chão. Objetos soltos, jogados sem relação uns com os outros, um floreiro, um telefone. Fotos de atrizes, modelos em biquíni, jogadores de futebol colados por aqui e ali. As luzes, muito concentradas sobre esses móveis e objetos, delimitam o espaço da ação. Fora desse limite: nada, o escuro, preto. Só depois de transcorridos vários minutos da ação dos atores, o espectador começará a intuir nessa escuridão que demarca o “antro”, estranhas formas, como se tratasse de ferros, grades, arames, molas. No entanto, todos os elementos que têm claramente iluminados ante suas vistas são reais. E a ação que começa também é real: a velha recolhe papéis jogados, limpa a mesa, faz a cama, arruma.

Tudo isso, em conjunto, buscando dar a sensação de que “estamos” em um “lugar” que na realidade poderia ser “outro”. Dois elementos cenográficos significativos:

- a) O “antro” é estreito, mas mostra uma série de dados que sugerem que seja habitável.
- b) A única entrada e saída, o único modo de chegar do exterior ou se dirigir para ele, está dada por um buraco no chão, no fundo do cenário. Desse buraco e posterior à subida de vários degraus, emergem as figuras dos personagens que chegam e, por ali, descendo, desaparecem. À “estranheza” do lugar, deveríamos agregar agora um certo toque de “segredo”.

Ao transcorrer a obra, os personagens efetivamente começam a habitar esse espaço: comem, leem, fazem exercícios físicos, se limpam etc.

Apenas perto do final da obra se produz a “transformação” cenográfica do palco. É quando Galíndez liga anunciando para Beto e Pepe a iminência do momento no qual exercerão seus verdadeiros “ofícios”. Aí o cenário começa a se transformar. Aparece a verdadeira funcionalidade desse “antro” e começamos a ver o que “é”.

Tudo na mão dos personagens: pequenos, precisos, pré-estabelecidos movimentos vão mostrando a “verdadeira cara” da cenografia. Um forro que sai delata que, o que antes era uma

mesa, é na verdade uma maca; um armário com Bonavena¹²⁰ colado nos vidros, gira e deixa ver caixas reluzentes de aparelhos médicos; uma vitrine é agora um completo armário de primeiros socorros; uma “inocente” lâmpada suspensa baixa por uma roldana e sua luz não deixa margem para imaginar outra coisa que não seja um interrogatório. Gazes, soros, ventas, aparelhos supostamente ginecológicos, jalecos, luvas, vão aparecendo nas mãos dos personagens.

“Descendo a zero” o que até aqui foi a luz ambiente, aparecem do fundo escuro, raios de luz branca, fria, que como estiletos varrem, a partir de diferentes direções, a zona de atuação, enquanto os personagens, dando os “últimos toques ao material de trabalho”, entram e saem dessas pungentes linhas de luz. Esses raios luminosos, provenientes do fundo escuro, batem nesses difusos elementos que o espectador até aqui não tinha descoberto com total clareza. Agora sim. São grades com grossos arames entrelaçados.

Um escuro fundo negro.

Os feixes de luz sobre as grades.

Os niquelados elementos cirúrgicos.

Os capuzes cinzas ocultando os rostos de Beto e Pepe.

A lâmpada inquisidora.

A “mudança” foi produzida, todo o “passado” se transformou em uma exata, terrível, científica câmara de tortura.

Nosso problema estético (autor, diretor, cenógrafo) é resolver cenograficamente o que todos sabíamos (os espectadores também): no nosso país se tortura em muitos “lugares”. Em “antros” muito diferentes, “profissionalmente” adequado para esses fins. Haveria que sintetizar tudo isso em cima do palco. O pequeno palco do Teatro Payró.

E pudemos comprovar (ao menos para nós) a conquista dessa síntese na nossa proposta de imagem cênica. Nossa convicção se deu tanto no trabalho da encenação da versão original para a estreia como na sua posterior adaptação nos enormes palcos da circulação pelo interior do país e pela Europa. O conceito e a imaginação trabalharam juntos.

EDUARDO PAVLOVSKY

JAIME KOGAN

¹²⁰ Oscar Bonavena foi um lutador de boxe argentino.

Antecedentes

O grupo de teatro *Equipo Teatro Payró* estreou *O senhor Galíndez* em sua sala no dia 15 de janeiro de 1973 com o seguinte elenco:

Eduardo: Alberto Segado
Dona Sara: Pura Adorey
Pepe: Francisco Armas
Beto: Eduardo Pavlovsky
La negra: Berta Drechsler
La coca: Felisa Dzeny
Cenografia: Carlos Citrinowsky
Direção: Jaime Kogan

Em novembro de 1973 iniciam a circulação pelas seguintes províncias: Mendoza, Tucumán, San Luis, Santa Fe, Buenos Aires e Córdoba (Festival Nacional de Teatro).

Em 1974 volta ao Payró, suspendendo-se as representações ao cabo de um atentado terrorista.

Em 1975 é selecionada para representar nosso país no X Festival de Teatro de Nancy.

Realiza apresentações em Tours-Dijon, Vincennes e Paris no Teatro d'Orsay de J. L. Barrault, Roma (Teatro Club Jornada Internacional do Espetáculo) e Chieri (Festival Internacional da Juventude).

Em 1976 representa nosso país no Festival Mundial de Teatro de Caracas (Venezuela) e ganha o Prêmio Juana Soujo de melhor peça do Festival.

Integravam o elenco Ada Noceti, Norberto Vieyra, Juan Manuel Tenuta, Aldo Braga, Berta Dresler e Felisa Yeny. A direção e cenografia assinadas por Jaime Kogan.

Este elenco circula pela América Latina no mesmo ano (Costa Rica, Colômbia e Porto Rico).

Em 1978 estreia em Madrid com o grupo espanhol La Picota, dirigido por Julio Lago, na Sala Cadarso.

Em 1979 estreia no Brasil, no Teatro da Câmara, produzida pelo Circo XX e dirigida por Paulo Medeiro de Albuquerque. Melhor obra do ano em Porto Alegre. Apresenta-se também, com o mesmo elenco, no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Em 1983 volta a estrear depois da ditadura em Buenos Aires, no Teatro IFT, sob direção de Eduardo Lamoglia. No mesmo ano em La Plata sob direção de J. Luis de Las Heras no Teatro Rambla de La Plata.

Em Rosário também sobe ao palco no mesmo ano, sob direção de David Edery, no Teatro Olimpo de Rosário.

Em 1984 é representada em Montevidéu, Uruguai, no Teatro La Candela, pelo grupo de Teatro de la Comuna, com a direção de Walter Silva.

Em 1985 ganha uma montagem em Pelotas (Brasil), com a direção de Freire Jr., recebendo o maior prêmio do Festival Estadual de Teatro da Cidade de Pelotas. Teatro de Santa Maria, Rio Grande do Sul.

Em 1984 estreia em Londres (Gate Theatre, Notting Hill), sob direção de Harold Brown, com grande sucesso de crítica.

Em 1984 é levada ao cinema na Espanha, por Rodolfo Kuhn, com Héctor Alterio, Joaquín Hinojosa, Antonio Banderas, Cecilia Roth, María Casanova, Laura Culat, Alfredo Alvarez, Luisa Rodrigo e Lourdes Amor.

Representa a Espanha no Festival de Cinema de Berlim de 1984 (fora do concurso).

É ensaiada em Nova Iorque atualmente, sob direção de Daniel Faraldo.

O SENHOR GALÍNDEZ

PERSONAGENS

(por ordem de aparição)

EDUARDO

DONA SARA

PEPE

BETO

LA NEGRA

LA COCA

Na primeira cena aparece no palco um rapaz jovem (Eduardo, 20 anos) sentado em uma das camas. Impaciente. Aparece esmeradamente vestido. Caminha pelo lugar. Olha de vez em quando para seu relógio.

Ao seu lado aparece Sara, uma mulher de 65 anos, que está limpando o lugar. Existe duas camas, uma televisão, um armário, várias cadeiras (os demais implementos irão sendo agregados de acordo com a cenografia).

EDUARDO

A senhora acha que eles vão demorar muito? Agora é meio-dia e quinze. Me falaram que viriam meio-dia.

Sara continua limpando. Parece não escutar. Ouve-se uma música e a velha parece varrer um tanto ritmicamente.

SARA

Não seja impaciente, jovem. Todos os jovens de agora são impacientes. Falaram que iam chegar meio-dia e são meio-dia e quinze, não é isso?

EDUARDO

Agora são meio-dia e vinte.

SARA

E que diferença faz? Vir, eles vão vir... pegue uma revista e espere eles tranquilo. (*Segue limpando*).

EDUARDO

Tem banheiro aqui?

SARA (*aponta para o fundo*)

Nessa portinha aí tem um vaso. Se você precisa, use. Lá na primeira gaveta tem papel higiênico.

EDUARDO (*com vergonha*)

Não, eu vou só fazer xixi, não preciso de papel higiênico, senhora.

SARA

Se vai fazer xixi ou o número 2 isso é problema seu, jovem. Não precisa me dizer o que vai fazer entre essas quatro paredes. Ali dentro cada um faz o que quer. Essa é boa, se todo mundo tivesse que dizer o que faz ali dentro. Tudo isso é uma droga. Vocês jovens de agora têm a mania de contar tudo, falam das intimidades como se fossem um assunto público. Eu sempre falo que assim perdem o encanto das coisas. Tem coisas que não se deve falar. Perde o romantismo. (*Eduardo permanece parado, olhando para ela assustado.*) Não vai? O que aconteceu?

EDUARDO

Perdi a vontade.

SARA

Você não falou que ia mijar?

EDUARDO

Sim, mas passou a vontade.

SARA

Tá vendo? Essa inconsistência da juventude, é isso que eu critico em vocês. Um dia querem uma coisa, outro dia outra. Não tem um minuto que queria mijar, agora já não tem mais vontade. Como é que vão progredir assim? Por isso estão tão desorientados. Como não vão se drogar?

EDUARDO

Não, eu não uso drogas, senhora.

SARA

Isso é problema seu e não tem por que seguir me contando suas intimidades. Pode parar de bobagem, jovem.

EDUARDO (*desorientado.*)

Não, eu só queria dizer que desde criança sempre acontece a mesma coisa. Chamava a minha mãe de noite para ir ao banheiro e quando ela me levantava, já tinha passado a vontade.

SARA

E quantos anos tinha?

EDUARDO

Quem?

SARA

Você, jovem. De quem estamos falando?

EDUARDO

Não sei, devia ter três ou quatro anos.

SARA

Você falou que sua mãe te levantava? Por que não se levantava sozinho? Pobre senhora!

EDUARDO

Era por indicação médica, porque era incontinente.

SARA

Seja incontinente ou o que você quiser, isso é problema seu. Não me interessa, já te falei, para cima de mim com besteiras não, tá?

EDUARDO (*presumindo.*)

Faz bastante frio por aqui, não é?

SARA

Eu não gosto quando eu estou falando de uma coisa e mudam sem me escutar. Tá me entendendo? Isso é ser mal-educado. (*Eduardo prefere não continuar o diálogo e retorna a sentar na cama e folheia o jornal. Sara continua limpando, se aproxima da gaveta de uma escrivaninha e tira um papel higiênico e oferece.*) Você não queria ir ao banheiro? Se eu te deixo nervoso, posso sair e voltar. Posso te dar uma revista se você quiser levar ela. Os meninos sempre levam revistas. Vai lá e libera. Vai te fazer muito bem e não se preocupe comigo. Vai tranquilo. (*Entrega uma revista.*) Tem gente que fica nervoso quando vai no banheiro e tem gente no cômodo do lado, por causa dos barulhos. Mas isso é natural e você devia saber. Quando eu me casei com meu marido, que descanse em paz. (*Faz o sinal da cruz.*) Abelardo não pôde ir ao banheiro durante os primeiros dias. Tinha vergonha. Eu, quando voltava de fazer as

compras, perguntava para ele: “Fez, Abelardo?”. No final das contas tive que dar para ele um laxante de um litro. Ele falava que a partir daí acabou o romantismo. Sempre me jogava na cara o laxante, mas sabe o que acontecia, jovem? Eu não queria falar para ele, para não ofender o Abelardo, mas ele tinha um bafo insuportável e depois do laxante as coisas começaram a melhorar em todo sentido, porque no começo o Abelardo estava muito relaxado comigo. O que foi?

EDUARDO

Não tem outra revista sem ser a do Pato Donald?

SARA

Por quê? O que você tem contra o Pato Donald? Pepe sempre traz delas.

EDUARDO

Quem é Pepe?

SARA

Um dos meninos.

EDUARDO

E não tem outro tipo de revista que não seja do Pato Donald?

SARA

Ah, agora eu estou entendendo muito bem. Não! Saiba que não temos aqui o tipo de revista que o senhor quer. Nem eu aguentaria!

EDUARDO

Quê? Não estou entendendo. Do que você está falando?

SARA

Sim, sim, o senhor entende muito bem a que eu estou me referindo. O senhor está me pedindo alguma revista dessas que agora a juventude tem, alguma pornografia para fazer besteiras no banheiro. *(Eduardo olha para Sara completamente desconcertado e percebe que é inútil seguir o diálogo. Toma o jornal, volta a ler. Sara segue limpando. De repente, Eduardo se retorce, agarra a barriga. Pega o papel higiênico e o Pato Donald e vai ao banheiro.)*

SARA *(rindo)*

Não conheço nada sobre a juventude... Imagina!

Escuta-se vozes. A porta do sótão se abre e surge da escada, descendo, Beto e Pepe.

BETO

Alô! Alô! A velha mais linda do mundo!

Pepe dá um pulo da escada e se lança sobre Sara. Pepe começa a dançar com Sara. Sara ri e se sente um pouco forçada, mas segue brincando.

SARA

Chega, chega que eu estou cansada.

BETO *(Aplaudindo do pé da escada.)*

Eu também, eu também! *(Dançam os três.)*

SARA

Chega ou vocês vão me matar, doidos!

Reaparece Eduardo, assustado e ainda vestindo as calças. Está com o Pato Donald em uma mão.

BETO

E isso o que é?

EDUARDO

Boa tarde, senhores. Me desculpem. *(Veste as calças.)* Tenho uma carta para os senhores. *(Vai até a mala e procura a carta.)*

PEPE *(Arranca a carta.)*

Traz o Pato Donald!

SARA

Esse jovem esperava por vocês já tem um tempo. Veio com o amigo de vocês.

BETO

Me dá a carta.

SARA

Foi bastante atrevido comigo.

PEPE

Ah, então quer dizer que você queria traçar a velha?!

SARA

Me pediu revistas pornográficas.

Eduardo entrega a carta para Beto.

PEPE

Queria comer ela, não é?

SARA

Eu podia ser sua mãe! Que porcaria!

BETO *(Para Pepe.)*

Lê isso. Olha quem mandou!

PEPE *(Lê.)*

Mas não pode ser! Mas...

BETO

Olha a encomenda que nos mandou.

SARA

É um safado. Se cuidem! *(Sobe a escada.)*

PEPE

Bons momentos vamos passar com esse merda.

BETO (*Para Eduardo.*)

Aqui não tem lugar para você. Tem duas camas.

PEPE

Se a gente ficar mais de um dia, onde você pensa em aninhar?

EDUARDO

Em qualquer lugar, senhor.

BETO

No armário não cabe nada. Não pode colocar nada lá.

PEPE

Além do mais, eu faço ginástica e esteja onde você estiver, vai estar me tirando espaço, moleque.

EDUARDO

Comigo não se preocupem. Eu me deito em qualquer lugar. Fico até em pé, se quiserem. Não tem problema.

BETO

O problema é a gente que tem com você. Nós trabalhamos muito bem sozinhos e não gostamos dos estranhos. Está entendendo?

PEPE

E ainda por cima chega e quer comer a velha, que podia ser sua mãe.

EDUARDO

Ela que pensou isso, senhor, eu não falei nada com ela.

BETO (*Para Eduardo.*)

Além do mais é mentiroso! (*Para Pepe.*) Eu te juro, Pepe, que um dia o Galíndez vai me ouvir! Como é possível que não nos consulte?!

PEPE

E alguma vez ele perguntou alguma coisa? O que é que você está falando?

BETO

Não! Mas para uma coisa assim, deveria ter nos avisado antes. Isso é diferente. Até porque não somos novatos. Ele sabe que trabalhamos muito bem os dois juntos. Já falamos isso com ele muitas vezes.

PEPE (*Para Eduardo.*)

Está olhando o quê, ô idiota!

BETO (*Para Eduardo.*)

O que você veio foder com a gente?

EDUARDO

Nada, senhor. Ainda mais com vocês, que me tão caem bem.

PEPE

Mas fique sabendo que para a gente você cai profundamente mal. Sua presença enche o saco, está entendendo?

BETO

Se fosse por mim, já tinha te botado para fora no chute.

PEPE

Não esperamos ajuda de ninguém.

BETO

Trabalhamos sozinhos, está entendendo?

PEPE

Já estamos acostumados a trabalhar em dupla e você vem foder com o nosso ritmo.

EDUARDO

Mas você deve ter pedido para vir para cá.

PEPE

O que você veio fazer aqui? Espiar a gente?

BETE

Galíndez não manda ninguém para cá se a pessoa não tem vontade de vir.

PEPE

Você está brincando de quê? De X-9? Viadinho!

BETO

Revista ele, Pepe! Vou no banheiro (*Sai para o banheiro; em seguida volta. Para Eduardo.*)
Me fala, que porra você pensa que é?

EDUARDO

O que foi? O que eu fiz agora?

BETO (*Para Pepe.*)

Ele deixou dois toletes de presente para a gente.

PEPE

Como? Não deu a descarga?

EDUARDO

Me desculpem...

PEPE

Primeiro você chega e quer meter na velha e agora deixa para a gente os toletes no vaso.

BETO (*Para Pepe.*)

Passa o desodorante para ele! Ninguém dá conta de entrar ali!

Pepe tira o desodorante do armário e joga para Eduardo, que sai para o banheiro.

PEPE

Dá a descarga!

SARA (*Entrando e pondo a mesa.*)

A comida está pronta, meninos.

BETO

Nem me fale em comida que eu vomito. (*Arruma sua mochila e põe suas coisas no armário.*)

PEPE

O pervertido não deu a descarga.

SARA (*Sai.*)

Eu falei que ele era um pervertido.

BETO

A gente chega com vontade de trabalhar e mandam um cagão como esse.

PEPE (*Para Eduardo.*)

Cara! Para, meu! Ainda por cima vai gastar todo o meu desodorante.

Sara volta a entrar trazendo talheres e pratos.

BETO (*Para Sara.*)

Por que você não espera um pouquinho, dona Sara? Que corra um ar, porque está um fedor bárbaro.

SARA (*Saindo*)

Bom, vou esperar um pouquinho antes de servir.

Beto organiza suas coisas no armário. Pepe tira de sua mala uns pesos e uma pequena roldana que ele prende na cama.

BETO

Quê? Você vai fazer ginástica agora?

PEPE

Por enquanto estou montando a polia. (*Faz muito barulho.*)

BETO

Você não sabe que a sua ginástica me irrita, Pepe?

PEPE

E para mim, não fazer ginástica me irrita, e isso você sabe muito bem. (*Segue montando a polia.*)

EDUARDO (*Entrando.*)

Tudo pronto, senhor. (*Pausa.*) Perdão, onde eu coloco minhas coisas?

BETO

Põe onde quiser e para de encher, infeliz!

Eduardo tenta deixar suas coisas do lado da cama de Pepe.

PEPE

Não, do meu lado não. Põe naquele canto. (*Eduardo vai para o canto.*)

BETO

Qual canto?

PEPE

Ali, nesse.

BETO (*Apontando outro lugar.*)

Não, põe ali, moleque.

Eduardo volta a se deslocar.

PEPE

Moleque, vem, põe do meu lado.

Eduardo volta a mover.

BETO

Não, moleque, fica aí no meio dos dois. (*Eduardo se coloca no meio dos dois.*)

EDUARDO (*Muito cansado.*)

Perdão, senhor. Fico por aqui?

PEPE

Faz o que quiser.

BETO

Você tem que perguntar tudo? Decida sua vida, seu infeliz, e não perturbe mais.

SARA (*Entrando com a comida.*)

A comida, meninos.

PEPE

O rango!

BETO

Por que você não traz um banquinho e não ranga aqui com a gente, dona Sara?

SARA

Não, comam tranquilos, que eu vou comer na cozinha. Vamos ver se vocês vão gostar da comida. (*Sai.*)

PEPE

Quer vinho, Beto? (*Começa a comer.*)

BETO

Pode colocar um pouco. Você está com o cartão?

Pepe pega um cartão.

PEPE

O seu?

Beto pega um cartão.

PEPE

Tá boa, hein? (*Comendo com gosto.*)

BETO

Quer que eu te conte a verdade? (*Olhando para o cartão.*)

PEPE

O que aconteceu? Fiz alguma coisa errada?

BETO

Pepe, você vai ficar bravo como da última vez?

PEPE

Se você for dizer algo para me chatear é melhor ficar calado.

BETO

Não, é para o seu bem. Vou te falar a verdade.

PEPE (*Muito sério.*)

Mas por quê? É algo tão grave assim? O que aconteceu? Fala!

BETO

Você é viciado.

PEPE

Por que eu sou viciado?

BETO

Como é que você coloca que Colón vai ganhar do Boca? Você não sabe que tem quinze anos que perde na Bombonera?

PEPE

Você é idiota? Intuição, velho.

BETO

Pensa direito! Por que não fala para sua mãe fazer a sua aposta? Ela vai saber mais que você.

PEPE

Estou te falando que Colón vai ganhar do Boca!

BETO

Mas se ele está em último, seu infeliz.

PEPE

Por isso, por isso que vai ganhar. Sacou?

EDUARDO

Eu coloquei que ganha o Boca.

Beto e Pepe olham para ele.

BETO

O moleque é até inteligente, hein?

PEPE

Você também faz uma fezinha?

EDUARDO

Às vezes faço um bolão com o tiro de guerra.

BETO

Pepe, não chamamos o menino para comer. Vem, meu filho, senta.

Já não tem nada para comer. Eduardo procura, mas já não existe nada. Comeram tudo.

PEPE

Aqui está o pão. *(Joga um pedaço de pão na cara de Eduardo.)*

BETO *(Para Pepe.)*

Põe vinho para ele.

Não tem vinho. Pepe só serve as últimas gotas que estavam na garrafa.

PEPE

Que pena! Você deveria ter avisado antes e se sentava para rangar com a gente. Mas como você não falou nada, eu pensei que você já tivesse comido.

BETO

Melhor, assim o moleque está mais leve. Galíndez te mandou para apender aqui. Você tem que estar muito atento.

EDUARDO

Eu estou muito feliz de estar com vocês.

PEPE

E como você se meteu nisso?

EDUARDO

Por umas provas que eu fiz.

PEPE e BETO *(Ao mesmo tempo.)*

Por umas o quê?

EDUARDO

Por umas provas, uns questionários. Me falaram que minha personalidade se adaptava a esse tipo de trabalho e como eu fiquei interessado, me falaram para praticar com vocês. Me falaram de cursos teóricos primeiro, mas me falaram que, pelas minhas características pessoais, eu tenho que fazer a prática, depois, se eu me adapto, vem a teoria.

BETO

Escutou, Pepe? Agora eles fazem provas e tudo.

PEPE

Você já leu os livros do Galíndez?

EDUARDO

Não, ainda não. Quer dizer, agora é que estou começando a ler eles. Estou terminando o primeiro tomo. É bem interessante. Eu não conheço o senhor Galíndez pessoalmente, mas depois de ter lido as duas primeiras linhas, já estava com vontade de conhecer ele. Quando ele me deu a carta para vocês, quis ver ele e agradecer, mas foi impossível. Não vi ele! Fui duas vezes seguidas. Achei estranho não poder ver ele.

BETO

Você achou estranho não poder ver quem? (*Ameaçante.*)

EDUARDO

O senhor Galíndez.

PEPE (*Se levanta e agarra Eduardo pelo pescoço.*)

Me conta, seu infeliz. Você acha que um homem como Galíndez vai te receber por causa da sua linda boquinha?

BETO

Mas quem você acha que é? Marilyn Monroe? Infeliz!

PEPE

Então o pivete do tiro de guerra pretende, porque sim, ter uma entrevista com Galíndez. Nós já trabalhamos para ele tem dois anos e ainda não vimos sua cara. (*Aperta sua cara contra o prato.*)

BETO

Dá comida para ele, assim vai passar o pedantismo desse bebezinho. Primeiro você quer foder a velha, depois deixa dois toletes de presente e agora você acha estranho não poder ter visto o Galíndez em dez minutos! Você é incrível!

Pepe está apertando a cara de Eduardo no prato. Entra Sara.

SARA

Vocês querem café, meninos?

PEPE (*Rindo.*)

Não, espera que o menino não terminou o segundo prato.

SARA

Já estão trabalhando?

BETO

Pode trazer dois cafés, dona Sara. Ele veio aprender o trabalho.

PEPE

Deram uma prova para ele! Se saiu bem e veio se especializar.

BETO

Deixa ele, Pepe, já comeu. O menino vai acabar com uma indigestão.

Pepe afrouxa e Eduardo se levanta da mesa chorando. Vai ao banheiro. Beto tira uma pasta-portfolio com umas anotações e tira um gravador do armário.

PEPE

Dá descarga, não se esqueça, hein?

BETO

A juventude! Ai meu Deus!

PEPE

O menino é rico, não é?

Pepe olha para Beto. Pega uma de suas anotações e lê.

PEPE

Escola profissionalizante?

BETO

Estudo lá agora.

PEPE

E para que você mexeu com isso?

BETO

Então, cara, eu quero progredir, sabe? Por isso comecei a estudar Contabilidade, Secretariado e Impostos. Quero ter um caminho de vida. Um futuro.

PEPE

Mas você não está feliz com este trabalho?

BETO

Então... Feliz estou.

PEPE

E então?

BETO

O que acontece é que este trabalho pode acabar em algum momento.

PEPE

Mas me conta, você é doido? Este é o trabalho mais seguro do mundo. Além do mais, você já é um mestre! Um especialista! Olha para esse menino que vem aprender com a gente! Por que você acha que mandaram ele? Porque somos imprescindíveis.

BETO

Sim... Imprescindíveis somos. Mas sabe o que acontece? Depois do que aconteceu com o Ahumada... eu comecei a pensar num monte de coisas.

PEPE

Para, cara, que o Ahumada era doido. Você sabe muito bem. Ele estava mal e por causa disso nem ia continuar por mais tanto tempo.

BETO

Mas você sabe que o cara era foda no trabalho. Mesmo assim, estavam chamando ele cada vez menos, pagavam o salário com atraso, as pessoas não queriam falar com ele. Como não ficar mal, não é?

PEPE

Não, mas me escuta, ele ultimamente já estava indo bem mal no trabalho.

BETO

Não Pepe, não é assim que a banda toca.

PEPE

Então, como é que é?

BETO

O cara me falou outras coisas. Me contou que, quando trabalhava, Galíndez ligava primeiro e dava as ordens, dez minutos depois ligava de novo e trocava as ordens por outras muito diferentes... E quando o cara terminava o trabalho, Galíndez ligava pra ele furioso para perguntar por que ele havia desobedecido as ordens. Então, o cara explicava que tinha trabalhado seguindo as ordens da segunda ligação. E sabe o que o Galíndez falava? Que ele só tinha ligado uma vez. Que nunca existiu a segunda ligação. Como que a pessoa não pira?

PEPE

Que bagunça, hein?

BETO

Eu falei para ele pra ir ver o Galíndez. Ficou vinte dias nas antessalas e justo no dia que era a vez dele, falaram que Galíndez não podia encontrar com ele porque estava ocupado (*Pausa.*) Sabe de uma coisa, Pepe? Tem uma coisa que eu nunca te falei... Tem mais ou menos um mês que o cara me ligou lá em casa, completamente desesperado. Eu estava na cama com a patroa, mas eu te juro, a voz dele estava tão ruim que eu saí correndo para a casa dele. Quando cheguei, ele me falou que tinham ligado para ele falando que queriam matar ele. Estava tão desesperado o cara! Sabe o que ele me pediu, Pepe? Que eu pegasse na mão dele e que não apagasse a luz, porque ele estava com medo... Chorava igual a uma criança.

PEPE

O cara estava chorando?

BETO

Você sabe, Pepe, que eu conheço o cara desde que eu comecei no trabalho. Para mim ele era um mestre, uma pessoa fora de série. Um cara desses que não existem mais hoje em dia... Como que eu ia abandonar?

PEPE

E o que aconteceu?

BETO

Duas da manhã o telefone tocou. O cara atendeu o telefone... Eu vi que estava ficando pálido, que tremia... Então, arranquei o telefone dele e comecei a escutar... Falavam para ele ir embora do trabalho, que já não servia mais para nada. Ou saía do país ou iam executar... (*Pausa.*) Para mim, a voz era do Galíndez.

PEPE

O que você está falando? Você está louco?

BETO

Não, quem estava falando não disse que era o Galíndez, falava que estava dando o recado em nome dele, mas para mim a voz era a dele, Pepe.

PEPE

E o cara? (*Sobressaltado.*)

BETO

Quando colocaram o telefone no gancho, eu olhei para ele. Estava tranquilo. Sabe essas pessoas que pegam as coisas no ar de repente? Que entendem tudo? De repente ele chega perto de mim

e fala: “obrigado, irmão, obrigado Beto pela companhia. Pode ir para sua casa agora, que eu estou entendendo tudo.”

PEPE

E eu não estou entendendo um caralho!

BETO

Eu também não entendia. Perguntei para ele: “Cara, o que tá acontecendo? Fala!”. Mas ele não quis, me levou até a porta e me beijou... Nós dois choramos. No dia seguinte, encontraram ele enforcado... Eu não quis ir ver.

PEPE

Mas... ele não tinha se enforcado porque a mulher o abandonou?

BETO

Não. Eu, por isso, me inscrevi na escola profissionalizante, sabe? Se por acaso, as coisas dão errado e querem dispensar de mim... Bom... Eu pelo menos vou ter outro trabalho. Você sabe que eu tenho outros compromissos na vida, tenho mulher, família, filhos. Você é mais livre do que eu. Na verdade, eu te invejo. Você é um cara livre, Pepe!

PEPE

Mas... Eu não consigo acreditar. Se o Galíndez gosta muito da gente... Não nos parabenizou muitas vezes pelo trabalho?

BETO

Mas quem te parabenizou?

PEPE

Como quem me parabenizou?

BETO

Como você sabe que foi o Galíndez quem te parabenizou?

PEPE

Mas se ele mandou dois telegramas assinados a próprio punho, com sua letra e tudo...

BETO

Os telegramas podem não ter sido mandados por ele.

PEPE (*Aterrorizado.*)

Por quem então?

BETO

Alguém que se passa por ele. Como sabemos que é Galíndez, se já faz dois anos que trabalhamos para ele e até hoje não vimos sua cara?

PEPE (*Tranquilizando.*)

Mas Beto, Galíndez existe... quer dizer, é uma pessoa real... de carne e osso, como nós...

BETO

Sim, eu suponho que sim...

PEPE(*Assustado.*)

Como que você supõe? Agora vai me dizer que podia chegar a não ser de carne e osso como nós? Então fazemos o que com ele? Por quem estamos? De quem recebemos as ordens?

BETO

De Galíndez, Pepe.

PEPE

Então não tem problema. Estamos aqui porque ele nos dá as ordens... que nós obedecemos. Ele nos paga e nós trabalhamos. Pronto, cara, não me encha mais o saco!

BETO

Disso não estou tão seguro. E se estivéssemos aqui e recebêssemos as ordens de outro? Como sabemos para quem trabalhamos se nunca vemos Galíndez?

PEPE

E quem te paga? Esse é o ponto! Quem nos paga? O envelope que recebemos, assinadinho e lacradinho por ele todos os meses.

BETO

Pode ser que Galíndez nos esteja pagando... Mas nós, ao mesmo tempo, estamos recebendo ordens de outro, que pode estar em parceria com Galíndez. Eu, depois do Ahumada, comecei a pensar tantas coisas!

PEPE (*Rindo.*)

Está bem! E quem é o outro que se faz passar por Galíndez, quer dizer, no caso de não ser Galíndez em pessoa que nos fala, mas alguém que esteja se passando por ele?

BETO

E se fosse alguém que Galíndez utiliza para dar contraordens? (*Pausa.*) E se fosse alguém que estivesse interferindo, que estivesse sabotando Galíndez?

PEPE

Você acha que alguém poderia estar metido e estaria provocando...

BETO

Caos! (*Nesse momento, Eduardo sai do banheiro com o desodorante na mão.*)

EDUARDO

Já passei o desodorante, senhor.

Pepe e Beto olham para Eduardo. Avançam sobre ele. Agarram, empurram, chutam.

BETO

Fala, filho da puta, quem é você? (*Agarra Eduardo pela genitália.*)

PEPE

Abre o jogo. Já te descobrimos. Você não vai nos foder como fodeu com o Ahumada. (*Agarra Eduardo pelo pescoço.*)

BETO

Para quem você trabalha, moleque? (*Socos.*)

PEPE

Então quer dizer que você se passa por Galíndez? (*Socos na cara.*)

BETO

Por que você não imita ele agora? Ventríloquo! Vai! Imita!

EDUARDO

Socorro! Não sei do que vocês estão falando!

PEPE (*Chutando.*)

Você queria foder a gente como fez com aquele cara, não é?

BETO (*Também o chuta.*)

Mas aqui nós somos dois. Trabalhamos em equipe e vamos nos defender até o final.

O telefone toca. Beto e Pepe soltam Eduardo, que cai desmaiado no chão.

BETO

Alô!... Sim. (*Levantando o fone. Muda sua cara de inexpressão para uma cara de prazer enorme e submissão.*) Sim, senhor Galíndez. Como vai o senhor? ... Muito bem, muito obrigado. (*Para Pepe.*) O senhor Galíndez te manda um oi, Pepe!

PEPE

Mande para ele também!

BETO

Aqui Pepe te manda de volta, senhor, o novo companheiro chegou. (*Olha para Eduardo.*) Pode ficar tranquilo que a gente vai dar atenção para ele. Além do mais, nós já conversamos com ele sobre o trabalho em comum e ele está encantado. Sim, senhor... E bom, nossa missão é esperar, senhor... Entendido, senhor... Entendido! A suas ordens, senhor. (*Desliga.*)

PEPE (*Como uma criança*)

E? O que disse?

BETO

Que ainda não tem novidades. Que é para a gente esperar tranquilo. Que ele espera poder elogiar a gente, como sempre. (*Emocionado.*) E que está orgulhoso de nós.

PEPE

É sério que disse que estava orgulhoso de nós?

BETO

Falou duas vezes, Pepe. No começo e no final da conversa. Duas vezes!

PEPE

Então, repete as mesmas palavras que ele te falou agora.

BETO

Não me lembro, Pepe... Hmmm... Espera... Disse... que não havia novidades... que esperava que realizássemos a tarefa com a mesma eficiência de sempre e nos mandava um abraço.

PEPE

Um abraço?

BETO

Te juro, Pepe. E falou isso com uma voz muito sentida. Daqui, disse... (*Toca sua garganta*).

PEPE

Que grande homem, Galíndez! Olha que sempre foi muito carinhoso com a gente. Tá vendo? Eu te falei.

BETO

É um senhor! Podem falar o que quiserem, Pepe, mas é um senhor! (*Se mexe nervosamente.*) Eu já tenho uma vontade de começar a mexer, te juro! Cada vez que falo com ele, me dá uma vontade de trabalhar.

PEPE

É certeza que vem outro telegrama! Eu também tenho vontade de começar a trabalhar.

BETO

Podem falar o que quiserem, Pepe, mas é um senhor! (*Se ouve um gemido de Eduardo. Beto e Pepe o olham*).

Apagão prolongado. Música de percussão sugerindo o transcorrer de um prologado espaço de tempo. Quando a luz sobe, os espectadores visualizam os personagens na seguinte situação:

Beto está estudando com várias anotações da escola profissionalizante. Utiliza também um gravador de onde se escuta sua lição de Contabilidade. Às vezes, para o gravador e repete quase de memória o que escuta pelo gravador. Quando não se lembra de algo, volta atrás a fita para recordar e continua. Pepe está se barbeando com uma navalha. Está de frente para Beto e a cada tanto o observa.

Eduardo está dormindo em um colchão no chão.

PEPE

Ei, Beto...

BETO

Shhh.... (*Escuta o gravador*).

PEPE (*Pausa.*)

Ei, espera. Você nunca bateu na sua mãe?

BETO

Cala a boca! Você ainda não percebeu que estou escutando a aula? Você é surdo ou se faz de bobo?

PEPE

Mas um tapa, nunca deu um tapa quando era criança?

BETO

Cala a boca, idiota, que eu não posso ouvir.

PEPE

Mas me responde, Beto! Uma bofetada? Um tapinha?

BETO (*parando o gravador.*)

Não, nunca bati na minha mãe. Está tranquilo agora? Nun-ca ba-ti! Agora me deixa estudar.

PEPE

Você está nervoso, é isso que está acontecendo.

Beto liga o gravador. Escuta muito concentrado. Pepe continua se barbeando. Eduardo dorme.

PEPE

Ei, na sua patroa, você dá?

BETO (*desliga o gravador.*)

Olha, Pepe, não encha o saco mais! Ou me deixa estudar ou eu racho sua cabeça a socos, é sério!

PEPE

Você está nervoso. Quando o homem não liga você fica insuportável! Nessas últimas quinze horas você nem me dirigiu a palavra. Você está ficando velho! Assim, olha! (*Pepe, com o dedo, faz um gesto de impotência.*)

BETO (*tentando ficar sereno.*)

Não, não estou nervoso, Pepe. (*Muito paternalmente.*) Minha única ambição é estudar a lição de Contabilidade. No próximo sábado eu tenho um trabalho para entregar, uma prova, e não estou entendendo nada. O caso é bastante simples. Não vamos complicar. A única coisa que quero fazer é estudar. (*Muito carinhosamente.*) Você me deixa estudar, Pepe? Hein?

PEPE (*muito concentrado fazendo a barba.*)

E o que você está perguntando? Quem sou eu, senhor Profissionalizante? (*Beto põe o gravador.*) Ei, Beto, deixa eu te contar uma coisa...

BETO (*parando o gravador.*)

Pepe, você está querendo me deixar louco? Me deixa em paz, Pepe!

PEPE

Me responde só uma coisa.

BETO (*resignado*)

Que pergunta? Vai!

PEPE

E na mulher, você nunca bateu?

BETO

Como? Bater?

PEPE

É. Nunca bateu? Uma porrada? Um tapa?

BETO

Você está louco?

PEPE

Vamos, Beto! Vai me dizer que você nunca foi capaz de bater na sua mulher? Nem sequer um tapinha? Levinho assim? (*Encosta em Beto.*)

BETO

Bom, sim, um dia dei um tapinha, vai.

PEPE

Quando?

BETO

Quando a gente tinha acabado de se casar. (*Pausa.*) Te juro, faz tantos anos que nem me lembro.

PEPE

E por quê?

BETO

Por que o quê?

PEPE

É, por que você bateu nela?

BETO

Ah, não... (*Incomodado.*) Foi porque ela disse que meu pai tinha cara de idiota.

PEPE

E o que você fez?

BETO (*segue incomodado*)

Bom, eu dei um tapinha, mas levinho, e disse que a mãe dela tinha cara de puta velha.

PEPE

E o que ela fez?

BETO

Começou a chorar e queria ir embora.

PEPE

E o que você fez?

BETO

Como o que eu fiz?

PEPE

Ela foi embora? Você deixou ela ir?

BETO

Você está louco? Como ia deixar ela ir, você sabe como eu amava ela?

PEPE

Como? Agora você não ama ela mais?

BETO

Sim, por quê?

PEPE

Você disse “amava ela” ...

BETO (*pausa*)

É uma maneira de dizer.

PEPE

E o que aconteceu?

BETO

Nada, não aconteceu nada. Nos acertamos e assunto concluído.

PEPE

O que quer dizer isso?

BETO

Que ela me falou que meu pai tinha cara de idiota e eu falei para ela que a mãe tinha cara de prostituta velha.

PEPE

Você falou prostituta!

BETO (*confuso.*)

Quando?

PEPE

Agora, você usou dois termos totalmente diferentes!

BETO

Sei lá, Pepe. Para de encher o saco. Agora você está fazendo uma prova comigo? Você me perguntou e eu te respondi. O que você quer agora? Dá um tempo, cara. Você acha que tem talento para gramática agora?

PEPE

Ah, você ainda fica braço. Claro, o louco sou eu.

BETO

Escuta aqui, Pepe, é muito difícil entender isso, sério. Sábado eu tenho uma prova para fazer. (*Carinhosamente.*) Você me deixa estudar, Pepito?

Pepe não responde e continua fazendo a barba. Beto o observa por alguns instantes e logo volta a ligar o gravador.

PEPE (*muito sério*)

Beto! (*Beto para o gravador resignadamente.*) Eu bato na Nelly.

BETO

E quem é Nelly?

PEPE

A mulher que mora comigo. (*Pausa.*) E você não vai me falar nada?

BETO

E o que você quer que eu te diga? Vai, Pepe! Vai, Pepe!

PEPE

Ela gosta.

BETO

Gosta de quê?

PEPE

Que eu bata nela, forte.

BETO

Masoquista!

PEPE

Maso... quê?

BETO (*pausa.*)

Nada, quer dizer que ela gosta que você bata nela.

PEPE (*ri*)

Quando “fazemos aquilo”. (*Ao não ter resposta de Beto, fica sério.*)

BETO

Que coisa?

PEPE

Aquilo... (*Pausa.*) Aquilo, entende? Aquilo.

BETO

Ah, aquilo!

PEPE

Sim, aquilo.

BETO

No ato?

PEPE

Que ato? (*Beto o olha.*) Ah, o ato. É o ingrediente, se eu não dou tapa na cara dela não vai.

BETO

Aonde vai?

PEPE

Quer dizer, se eu não bato nela, ela não vai, não vai no ato. Tá entendendo? Nossa, cara, estou tentando ser delicado. Que idiota você é também, hein?

BETO

Delicado... Como delicado se você é um perverso?

PEPE

Não querido, eu gosto que ela chegue.

BETO

Você está é viciado.

PEPE

Não, senhor! Se é necessário bater com tudo para que ela chegue, eu bato com toda força e pronto.

BETO

Isso não está bem.

PEPE

O que não está bem?

BETO

Bater em uma mulher. Não está bem.

PEPE

Ah, sim? E bater em um homem? Isso está bem?

BETO

Como? Você está saindo com um homem?

PEPE

Não, ela bate em mim.

BETO

Mas como é que ela te bate, Pepe? Não estou entendendo.

Pepe se ajoelha em cima da mesa.

PEPE

Ela vem primeiro e faz assim. *(Dá um tapa na cara de Beto).*

BETO

O que você está fazendo? Para de encher o saco! Você está louco?

PEPE

Calma, calma, é para te mostrar. Não fica nervoso. Ela vem primeiro com a coisinha pequenininha e preta aqui. *(Faz a forma de uma calcinha sobre a cueca.)* E aqui a coisa preta transparente *(faz a forma de um sutiã sobre seu peito.)* Eu vejo ela vindo e vou *(se dá um tapa na cara.)* nela, e ela devolve em mim, assim *(se bate.)*, e eu a ela *(se bate.)* e ela em mim *(se bate cada vez mais forte)*, e eu nela e ela em mim *(se bate com as duas mãos)* e eu nela e ela em mim e terminamos no meio de uma porrada de bofetadas.

BETO

Para, Pepe, para! Um bando de tarados vocês dois. Mas isso é um inferno! Eu preciso me mudar daqui. Com o Ahumada eu podia estudar. *(Pega o gravador na outra cama).*

PEPE *(reagindo.)* Sabe a vontade de trabalhar que tenho agora? *(Toca suas próprias mãos).*

BETO

Temos que esperar. *(Liga o gravador.)*

PEPE

Quanto? Quanto temos que esperar?

BETO

Sei lá. *(Desliga e liga o gravador com um segundo de diferença.)* Galíndez disse que não podemos sair daqui até que ele chame. Não é isso?

PEPE

O que você está fazendo com esse gravador? Você quer me deixar doido? Para isso, infeliz. Hoje você está terrível.

Pepe começa a fazer ginástica cada vez mais rápido e mais forte. Faz muito ruído e Beto não pode escutar a lição.

BETO

Pepe!

PEPE

Beto!

BETO

Vai ficar fazendo ginástica agora? Você me perguntou e eu te respondi. Vai me deixar estudar? Sim ou não?

Pepe para de fazer ginástica e vai para cima de Beto.

PEPE

Escuta aqui, eu agora não posso fazer ginástica, não posso falar com você, não posso fazer uma merda, quem você acha que é, hein? Quem? Meu pai? Vem papai, me fala o que eu posso fazer, me fala?

BETO

Vai ler Pato Donald e pare de me encher o saco.

PEPE

Já li três vezes e não vejo mais graça.

Pepe pega uma revista do Pato Donald, senta-se na cama e começa a ler. Beto se aproxima de Eduardo, agindo como se quisesse bater nele, se detém no último segundo. Ele acorda. Beto se aproxima do telefone e tecla um número.

BETO (*pausa.*)

Alô, nêga. Aqui é o Beto falando, benzinho. Tudo bem? (*Pausa.*) Como está a menina? Você cobriu ela? (*Pausa.*) Olha que está frio hoje. (*Pausa.*) Faz ela revisar a tabuada do 7, que estava bem mais ou menos no caderno. (*Pausa.*) Quem está aí? (*Pausa.*) Ah, sua mãe. Cada vez que eu saio de casa você coloca sua mãe para dentro. (*Pausa.*) Que companhia? Má companhia! Que te envenena a cabeça... Passa o telefone para a menina, passa para a Rosi. (*Para Pepe.*) Aí vem a minha menina. (*Meloso.*) Oi, Rosi, é o papai. Como é que está minha bonequinha? Você me ama muito? E como não vou te amar se eu sou seu papai? (*Pausa. Seco.*) Oi, nêga, o que você quer? A conta de luz? Não sei, na gaveta da cômoda. Você pode passar para a menina outra vez? (*Pausa. Meloso.*) Oi, Rosi, é o papai de novo. E se Deus quiser, amanhã vou comer ravióli com você e com a vovó. Você colocou o vestidinho do papai? Ficou bonito? Bem, faça os deveres e obedeça à mamãe. Sim, meu amor, sim. Tchau, tesouro. (*Manda beijos*) Passa para a mamãe. (*Seco.*) Oi, nêga, a menina está com a voz resfriada. Não, você não cobriu ela. Você não se preocupa com ela. Não, não estou levantando a voz, estou te fazendo uma observação e, bom, dá uma aspirina para ela.

PEPE

E pega na manivela! (*Rimando.*)

BETO (*Para Pepe.*)

Para de encher o saco, pode ser? (*Pausa.*) Não! Não! Não é para você, é para o Pepe que está aqui do meu lado. Não! Não tem nenhuma Pepa, nêga. É incrível como a gente nunca se entende. Velha, para com isso. A gente continua em casa, sua velha! Para com isso! Vai cagar. (*Desliga o telefone.*)

Pepe se aproxima de Eduardo.

PEPE

Ô moleque, você sabe lutar boxe? (*Começa a dar socos.*) Vai passar o dia todo dormindo?

Eduardo ri e desvia. O telefone toca. Os dois se olham.

BETO (*para Pepe.*)

Atende você.

PEPE

Não, fala você. Você já conhece bem. (*O telefone continua tocando.*)

EDUARDO

Eu atendo?

Se encaminha lentamente até o telefone. Olha para Beto que fica fulminado.

BETO (*atende.*)

Alô! Sim, senhor Galíndez. Muito bem, muito obrigado. Bom, na verdade, muito entretidos não estamos. Um pouco entediados. Sim, senhor. Uma surpresa? Aqui? Sim, senhor, estou escutando. Perfeito, senhor. Entendido, senhor. (*Desliga. Para Eduardo.*) Vai lá na esquina, moleque. Vão te entregar dois pacotes por parte do senhor Galíndez.

PEPE

Dois pacotes?

BETO

Ele está mandando dois pacotes para a gente se entreter.

PEPE

Não vai mandar de novo uma mesa de ping-pong, não é?

EDUARDO

Fico parado na esquina e o que faço, senhor?

BETO

Vão passar com um carro e vão te entregar dois pacotes. Está entendendo?

EDUARDO

E eu faço o que com os pacotes?

PEPE

Para onde você vai levar eles, ô seu idiota, para a casa dos seus pais?

BETO

Você traz eles para cá, infeliz. Rápido! (*Eduardo sai.*) Não gosto nada disso.

PEPE

De quê?

BETO

Quando eu trabalhava com o Ahumada nunca esperávamos tanto.

PEPE

Os tempos mudam. Agora improvisam menos.

BETO

A espera me mata.

PEPE

Por isso trago os aparelhos.

BETO (*pausa.*)

Sabe de uma coisa, Pepe?

PEPE (*inquieto.*)

Quê? O que aconteceu agora?

BETO

Agora, quando ele ligou, eu achei a voz mais rouca.

PEPE

Quem? Como?

BETO (*pausa.*)

Galíndez.

PEPE

O que foi, cara? Fala!

BETO

Não sei, achei que tinha certa rouquidão para falar. (*Retrocede.*)

PEPE

Bom, deve ter se resfriado. Fez muito frio esses dias.

BETO

Mas é que ontem não estava rouco.

PEPE

E como vou saber? Deve ter dormido descoberto. (*Pausa.*) Além do mais, Beto, porque você está se preocupando tanto pela saúde de Galíndez? Com as confusões que nós temos aqui dentro e você se estressando por um simples resfriado. Vamos, cara.

BETO (*pensativo.*)

É que que pensei que poderiam ser diferentes.

PEPE

Diferentes o quê?

BETO

As vozes.

PEPE (*rindo.*)

Você acha que Galíndez tem duas vozes diferentes?

BETO

Ou que fossem duas pessoas...

PEPE (*sombrio*)

Duas... pessoas? (*Pausa.*) Não... Não pode ser. Você está completamente parcial. Vamos, cara... Para com isso. Sua cabeça está trabalhando demais, já. É culpa dessa porcaria. (*Aponta para o gravador. Pausa.*) Vê lá se Galíndez vai ter duas vozes diferentes. Estamos todos loucos. (*Pausa longa.*) Beto, você acha que o de ontem à noite e o de hoje são dois homens diferentes?

Beto faz uma pausa longa. Olha fixamente para Pepe e faz um gesto como falando "sei lá".

PEPE

Porra! (*Pausa. Pepe corre até a porta por onde saiu Eduardo.*) E ainda por cima, você deixou ele ir.

BETO

Quem?

PEPE

O moleque! O moleque! Você percebe que ele pode estar combinado com o rouco?

BETO

O rouco? Quem é o rouco?

PEPE

O rouco que se passa pelo Galíndez.

BETO

Como? Então tem um rouco?

PEPE

Mas se foi você quem falou.

BETO

Quando eu te falei?

PEPE

O que falou agorinha sobre os pacotes. Não é o rouco que se passa pelo Galíndez?

BETO

Bem... mas ele poderia estar resfriado...

PEPE (*confuso.*)

Mas você está querendo me deixar louco? Você não me falou agorinha mesmo que um cara baixinho e rouco queria se passar por Galíndez? Ou eu estou louco?

BETO (*assustado.*)

Eu te falei de um homem baixinho? (*Pausa.*) Quão baixinho?

PEPE (*marca com a mão à altura de um anão*)

É, seria mais ou menos assim. (*Pausa.*) Mas sei lá como era! Eu não ando por aí medindo as pessoas pela rua.

BETO

Para, para, Pepe! Para com isso! Isso é um inferno. Chega, que vamos ficar loucos.

PEPE

Parar com o quê? Se foi você quem começou.

BETO

Sim, comecei, mas você seguiu. Não aguento mais, Pepe. Não falamos mais disso.

PEPE

Ah, mas eu te juro, Beto, que se eu encontrar os dois juntos, mato eles.

BETO

Quem?

PEPE

O rouco e o moleque. Juro que mato eles. Agarro bem pelo pescoço do rouco... Assim, está vendo?

Gesto de enforcar com a canhota. Se ouvem passos e aparecem duas mulheres jovens com esparadrapos nos olhos. Atrás delas vem Eduardo.

BETO

O que é isso?

EDUARDO

O carro chegou na esquina e desceram essas duas meninas. E me deram uma carta para vocês. (*Entrega a carta para Beto.*)

PEPE

Fenomenal, Beto! Os dois pacotes são duas putas. Ele se superou.

BETO (*lê a carta*)

“Queridos Beto e Pepe...”

PEPE

Queridos, hein? (*Segue lendo a carta.*) “Aqui, envio para vocês essas duas garotas para que vocês se divirtam. Façam o que quiserem”.

BETO

“Por conta da casa”.

PEPE

Assinado.

BETO

Galíndez!

PEPE

É um cavalheiro!

As garotas estão de pé no meio do quarto. Muito juntas uma da outra. Beto e Pepe se olham. Beto tira o cinto e dá uma chicotada sobre a mesa. As garotas pulam assustadas. Pepe toca o traseiro de uma. Beto se coloca em frente à outra.

BETO

Tire a venda, vai. Tira!

Cada vez que ela tenta tirar, Beto bate em sua mão. Pepe faz sinais para Eduardo para que participe também. Os três disfrutam muito da cena. As garotas tentam se desviar dos golpes e manuseios.

COCA

Mas, gente! O que está acontecendo?

LA NEGRA

Que merda é essa?

COCA

Ai! Não batam.

Eduardo mete a mão embaixo da saia da La Negra.

LA NEGRA

O que você está fazendo?

Beto faz sinais para que deixem elas sozinhas. Os três se afastam. Beto se senta na cabeceira de sua cama.

LA NEGRA

Eu vou tirar minhas vendas. *(Coca também tira. La Negra olha para os três e começa a dar gargalhadas.)* Olha, Coca! Olha onde nos mandaram! Pensei que estávamos com uns homens lindos. Olha a cara que eles têm. Parecem presos.

Coca também dá gargalhadas.

BETO *(incomodado)*

Não encham o saco! Pois se Galíndez mandou vocês para cá, é porque fizeram uma grande cagada.

Coca olha para Eduardo provocativamente.

COCA

Negra, espera um pouquinho! *(La Negra para de rir.)* Olha para o menino... Está bom, não? *(Para Eduardo.)* Neném, neném, fala para o seu pai e seu tio vazarem... E você fica aqui com a gente.

EDUARDO *(tenso)*

Os senhores não são nem meu pai nem meu tio.

BETO *(rindo)*

Pelo menos têm senso de humor. Não são putas velhas.

COCA

Pobre de você!

PEPE

Estão gostosas, hein? *(Pausa.)* Vamos parar de falar e vamos festejar! *(Liga o rádio. Para Coca.)* Vem, Liz Taylor! Vem!

COCA *(rindo)*

Sai para lá!

PEPE *(pega uma garrafa de Whisky)*

Isso é para você, Beto.

BETO

Moleque, vai na cozinha e traz uns gelos da geladeira. *(Eduardo sai.)*

PEPE *(muito feliz)*

Uma garrafa para a senhora, Perkins! *(Começam a organizar a festa. Pepe serve Whisky para todos. Entra Eduardo com as pedras de gelo.)* Vem, moça. Você comigo. *(Leva Coca para o colchão onde dormia Eduardo.)*

BETO *(abraçando La Negra)*

Rebola, Negra. Mostra para o moleque aí como você rebola.

Beto abraça La Negra e ela faz carinhos em Eduardo.

COCA

Negra! Deixa o fedelho.

PEPE

Bem-feito, moleque! Beijo! Beijo!

COCA

Menino, vem!

PEPE *(apontando para Eduardo)*

Deixa ele, Beto. Depois você fica com ela.

LA NEGRA *(se divertindo. Para Beto.)*

Pobre bobinho! Ficou com raiva?

BETO

Olha, Pepe! *(Olhando como Eduardo acaricia La Negra.)*

PEPE

E a gente se queixando do senhor Galíndez.

BETO

Não sabe nada, o menino! Não sabe nada.

PEPE

Que festa, cara!

SARA *(entra para acomodar algumas coisas.)*

Que bagunça é essa? Luxuriantes! Porcos imundos! Ah, esses meninos...

BETO (*para Eduardo.*)

Vem, moleque, vem que nós três cabemos.

Se acomodam em uma cama. Beto tenta despir La Negra.

LA NEGRA

Ei, o que está acontecendo? Por que você está com tanta pressa? Parece que é a última vez que você vai tocar uma menina... Parece um adolescente atrasado.

BETO (*ri*)

Vamos, deixa que o papai aqui desabotoe.

LA NEGRA

Cala a boca, seu pervertido! Eu quero que o menino desabotoe.

Eduardo olha para BETO pedindo autorização.

BETO

Então vai! Porque está me olhando com cara de cachorro pidão. Vai!

Eduardo desabotoa o vestido, enquanto Beto a beija pela frente.

PEPE (*pegando a garrafa*)

Ao grande povo Argentino, saúde! (*Tenta despir a Coca.*)

COCA

Cara, para! Eu quero que o menino desabotoe.

PEPE

Muito bem, moleque. Já está se consagrando.

EDUARDO (*para Coca*)

Já vou. Já vou. (*Termina de desabotoar o vestido de La Negra. Olha para suas costas.*) Tem uma tatuagem!

BETO (*olhando as costas*)

Tem uma tatuagem, Pepe!

LA NEGRA

Uma xilogravura de San Martín de Tours, o patrono de Buenos Aires.

PEPE (*rindo*)

O quê? Você tem um santo nas costas?

COCA

Eu também tenho minha tatuagem. Olhem!

Mostra as costas com orgulho. Os três se aproximam para olhar.

BETO

Perón! Você tem Perón nas costas. Isso é genial! (*Dá gargalhadas altas.*)

EDUARDO

E ele está com a faixa presidencial e tudo.

PEPE (*muito sério*)

Você é peronista?

COCA (*desafiante*)

Sim! Por quê?

PEPE

Vaza daqui, filha da puta!

BETO (*com crise de riso*)

Para de encher, Pepe! Ela tem o Perón nas costas e você vai levar isso a sério?

EDUARDO

Deixa ela, senhor. Não está vendo que é uma pobre coitada?

COCA

Pobre coitada é a sua mãe!

PEPE (*muito agressivo. Para Coca.*)

Vaza daqui ou eu te mato!

BETO (*para Pepe*)

Deixa a política de lado. O Galíndez mandou ela para fazer bagunça e você é mais papista que o próprio Papa.

PEPE (*depois de olhar para Coca.*)

Tira esse vestido e vem para cá.

COCA

Eu tiro a porra desse vestido se eu quiser, caralho!

BETO

Que lindo vocabulário! Muito bem! De onde você saiu? Do esgoto?

PEPE (*mais relaxado*)

Eu posso tirar ele, meu amor?

COCA

Por que você me olha assim? Que merda está acontecendo com você? Você está zoando comigo?

PEPE

Eu sempre estou zoando. Sou zoador desde que nasci. Me fizeram zoador, todos somos zoados. Vem aqui com o papai, vem!

Pepe se aproxima de Coca e tira carinhosamente o vestido.

BETO (*para Eduardo.*)

Vem, vamos seguir com a nossa mercadoria, vem.

Se jogam na cama com La Negra. Eduardo volta a desabotoar o vestido. Beto a acaricia. Sara passa frente ao gravador de Beto e aperta o play. Escuta-se a lição de Contabilidade.

LA NEGRA

O que é isso? Quem está falando?

BETO

É a minha lição de Contabilidade.

SARA (*para Beto*)

Fiz mal?

BETO

Não, dona Sara. Deixe aí como música de fundo. (*Para La Negra.*) Você sabe o que eu faço com a lição de Contabilidade? Ponho a lição quando vou me aninhar, para que fique gravando na minha cabeça. (*Pausa.*) Na manhã seguinte, na verdade, não sei uma merda!

Pepe terminou de despir Coca. Fica totalmente nua.

PEPE (*para Coca*)

Vem cá, minha peronista linda! Vamos começar uma longa viagem. Vamos voar para as nuvens. Quer voar comigo?

COCA

Sim, doidinho. Quero voar com você.

Pepe coloca Coca sobre uma cama. A cama vai para a posição vertical automaticamente.

PEPE

Não tem medo de voar? Moleque, vem cá.

LA NEGRA (*para Coca*)

Ei, o que é isso?

Coca faz gestos de que não entende nada, mas de que parece divertido.

PEPE (*para Eduardo*)

Prenda as mãos dela.

Eduardo põe uns sutiãs nas mãos e nos pés.

EDUARDO

Está bem assim, senhor?

PEPE

Perfeito, moleque. (*Para Coca.*) Lindo corpinho você tem, hein? (*Vai no armário e tira uma caixa. Pausa. Para Eduardo.*) Você sabe quais são os pontos nevrálgicos?

EDUARDO

Li alguma coisa no livro do senhor Galíndez.

COCA (*nervosa*)

Ei, parem! Parem de encher! Chega de brincadeiras!

BETO

É impressionante, Pepe! Muito bom!

PEPE

Por onde você quer começar, moleque?

COCA

Começar o quê?

EDUARDO

Mas vamos começar com ela, senhor?

PEPE

Sim, claro. *(Pausa.)* Vamos voar com ela. *(Pausa.)* Você tem sorte, menino. É bom se adestrar com uma puta. Nem todos têm esse material. Vamos!

COCA *(assustada. Para Eduardo.)*

Senhor, diga a eles que me soltem. Por favor, senhor.

EDUARDO

O que eu tenho que fazer?

Beto se aproxima da cama que Coca está presa.

BETO

Por onde você quer começar?

EDUARDO *(pausa)*

Pelos mamilos.

BETO

Pelos mamilos? Bom, mas sem falar. Olha, moleque, nesse trabalho não se fala. São os outros que falam aqui.

COCA

Socorro! Negra! Me soltem! Socorro!

LA NEGRA

O que é isso? *(Se levanta da cama.)* Vocês são loucos?

BETO *(para La Negra, amarrando-a)*

Fique tranquila!

COCA

Negra, me ajude!

LA NEGRA

Soltem ela! Filhos da puta!

Nesse momento uma música muito forte tampa as vozes da cena. Só se vê a mímica. Os atores falam, mas não se escuta o que dizem. A situação dramática é a seguinte: Eduardo marca em Coca algumas partes do corpo, que devem ser interpretadas como as zonas nevrálgicas. Beto tem La Negra presa, que tenta se soltar e grita histericamente. Quando Eduardo termina de marcar Coca, Pepe pega uma mangueira e a molha totalmente. Ela grita e chora. Está desesperada. Pepe tira da caixa uma picana. Liga ela. Se vê as faíscas. Faz o gesto de oferecer para Eduardo. Beto o estimula para que ele pegue. Eduardo vacila. Pepe insiste. A tensão dramática chega a seu clímax. De repente, pode-se ver que o telefone toca. Se vê porque Beto,

Pepe e Eduardo ficam petrificados. A música para e só se escuta o telefone e os gritos e o choro das mulheres. Beto atende rapidamente o telefone.

BETO

Alô! Sim, senhor Galíndez! Como? Dez minutos?! Escuta, senhor, com as meninas o que fazemos? Perfeito, senhor, sim, senhor, entendido. *(Desliga. Para Pepe.)* Em dez minutos trabalhamos.

PEPE

E com essas, o que fazemos?

BETO

Que o moleque leve elas para a esquina e que vazem. Já! Vamos! *(Para La Negra)* Vamos, idiota, pare de chorar e põe sua roupa, consegue?

Eduardo ajuda a descer Coca da cama. Ela não para de chorar. Eduardo entrega sua roupa e a ajuda a se vestir. Beto empurra La Negra e a obriga a se vestir. Pepe anda de um lado para o outro.

PEPE

Vamos, vamos que tudo tem que estar pronto em dez minutos. *(Para Coca.)* E para de gritar porque não aconteceu nada.

COCA

O que foi? Por que você fez isso comigo?

PEPE

Não foi nada. Agora você tem que se vestir e vazar já, porque senão eu quebro a sua cara. *(Dá um tapa na cara dela.)* E cale a boca, está me entendendo? Nem uma palavra fora daqui. Se não, eu vou até a sua casa te procurar e te arrebeno, está me entendendo?

EDUARDO

Vamos, filha da puta, põe os sapatos. *(A insulta, com ar de superior.)*

LA NEGRA

Ei, não batam mais. Não batam mais. *(Chora.)*

BETO

Vai à merda! Vamos, vaza daqui. Vaza!

PEPE

As vendas, Pepe. As vendas.

Eduardo recolhe as vendas do chão e guarda. Eduardo as apressa dando chutes em suas bundas. Finalmente, saem os três. As mulheres parecendo um molambo. Quando ficam os dois sozinhos, as luzes diminuem e tem-se a sensação de que começa um ritual. Todos os movimentos se fazem em silêncio e em perfeita coordenação. Beto e Pepe colocam uma maca no meio do quarto. Beto dobra o forro que a cobria e guarda no armário. Retiram a cama para um lado. Pepe dá a volta em uma cômoda e se observa que é uma farmácia. Os dois vão ao armário e cada um tira uma camisola, que vestem. Beto tira do armário uma caixa esterilizada que coloca em cima da maca. Dela tira seringas, frascos, alicates, equipamento de pressão arterial etc. Revistam um por um dos equipamentos e os guarda novamente. Só deixa de fora

uma espécie de elemento fático de metal muito grande. O ambiente se transformou de um quarto normal para uma sala de tortura. Existem muitos elementos que se metamorfoseiam. Só existe luz de focos. Chega Eduardo. Ao vê-los, fica completamente desconectado.

PEPE

Não se assuste, moleque. É a rotina.

BETO (*para Eduardo*)

Você trouxe roupa?

EDUARDO

Não me falaram nada, senhor.

PEPE (*para Beto*)

Quantos mandam?

BETO

Dois.

PEPE

Como você está?

BETO

Como sempre. Com vontade de trabalhar.

PEPE

E você, moleque?

EDUARDO

Com um pouco de medo.

PEPE

Não se preocupe, moleque. Agora você vai conhecer com a gente o que é trabalhar. Vai ver as caras que fazem nessa maca. Você nunca vai se esquecer.

BETO

Lá fora se fazem de machos, sabe? Colocam bombas. Matam companheiros inocentes. Mas quando colocamos eles aqui na maca e tocamos eles com os aparelhos... (*pausa*). Aqui eles se cagam! Se mijam! Chamam pela mãe!

PEPE (*pega a picana*)

Tem que saber usar esses objetos. Eles têm que funcionar no seu devido tempo. É como uma sinfonia. Cada um deve soar no seu momento preciso. Como diz Galíndez, já acabou a época de intimidadores entre a gente.

BETO

Você tem que pensar que por cada trabalho bem-feito existem mil homens paralisados de medo. Nós atuamos por irradiação. Esse é o grande mérito da técnica... e de Galíndez.

PEPE

E, além do mais, o que tem de melhor é que é um trabalho seguro. Tem muitos superiores que cuidam da gente. Muitos interesses.

BETO (*para Eduardo*)

Só trabalhamos quatro vezes juntos, eu e Pepe. Mas, na verdade, nos levamos às mil maravilhas.

PEPE (*rindo*)

Tocamos a mesma música. (*Beto e Pepe vestem uns capuzes.*)

BETO

Como você está vendo, menino, não tem um detalhe que escape.

EDUARDO

Sim, vejo bem. Além do mais, para usar tudo isso tem que estar muito bem-preparado.

BETO

Eu antes trabalhava com o Ahumada. Um dos maiores técnicos que tivemos aqui dentro.

EDUARDO

O que se suicidou, certo? (*Beto e Pepe ficam imóveis.*)

BETO

E como você sabe disso?

EDUARDO

Me falaram que ele trabalhava muito bem. Que a mulher o abandonou e se suicidou por isso.
(*Os dois relaxam.*)

BETO

Onde está o punho?

PEPE

No armário. (*Beto vai ao armário. Toca o telefone. Beto olha para Pepe. Tiram os capuzes.*)
Alô! Sim. (*Beto e Eduardo se aproximam.*) Como? O que você está falando, senhor? Que não vamos trabalhar? (*Beto pega o telefone, Pepe para Beto*) Está com a voz rouca!

BETO

Alô, quem fala é Beto Cáceres, senhor. Não, o que aconteceu é que Pepe não entendeu bem.
Ah, então ele entendeu bem?

PEPE

Não é Galíndez, Beto!

BETO

Não, é que a gente já tem tudo preparado, senhor...

PEPE

Não é Galíndez, Beto!

BETO

Ossos do ofício. Ah! Se suspendeu por isso. Perfeito, senhor. Ligo amanhã às seis, como todos os dias. (*Desliga o telefone. Pausa.*) Ele disse para a gente deixar tudo como está. E que vamos embora.

PEPE

Não é Galíndez, Pepe. Estão nos zoando como fizeram com o Ahumada.

BETO

Cale a boca e troque de roupa.

PEPE

Mas se você sabe melhor que eu como é isso. Foi você que me contou do Ahumada.

BETO

Não fique histérico! Estou te falando que era Galíndez. Sabe o que ele falou? Que não podemos trabalhar, porque a situação está brava. Entendido ou não? A situação está brava. *(Pausa.)* Eles estão cuidando da gente e você se irrita. Eles estão protegendo a gente, Pepe. Não querem criar problemas para a gente e não querem criar problemas para eles. Só isso! *(Começa a guardar suas coisas. Pepe está muito nervoso.)* Além do mais, você se lembra do estudante, não é? Você pesou a mão com o menino e quase tivemos confusão.

PEPE *(muito agressivo)*

Para que você tem que falar do estudante?

BETO

Eu te disse muitas vezes durante o trabalho, mas naquela noite você estava inspirado com o menino. Pesou a mão com os volts, não é? *(Pepe vai para cima.)* Sai! Sai!

PEPE *(agarrando com força)*

Mas se Galíndez me falou que era para ir com tudo. Que queria o menino feito trapo.

BETO

Mas vivo! *(Soltando-se.)* Vivo o menino ia servir mais.

Pepe persegue Beto por todo o quarto.

PEPE

Isso eu não posso aguentar! Eu sou um profissional. Dediquei toda minha vida a este trabalho. Esse é o meu único trabalho e ainda por cima tenho que tolerar conselhos idiotas de gente como você. Eu não tenho carta na manga. Eu não estudo na escola profissionalizante. Eu vivo disso. E essa é a minha profissão! *(Pausa.)* Mas olha, isso não vai ficar assim! Não, de maneira nenhuma. Me deram a ordem desse jeito. Isso vai se esclarecer.

BETO

E com quem você vai esclarecer?

PEPE

Olha, eu te juro, te dou minha palavra e meu nome José Ramos, amanhã eu vou na chefia.

BETO

E você acha que o chefe vai solucionar o seu problema?

PEPE

Óbvio. Se o Galíndez trabalha para o chefe, eles que se entendam.

BETO

E será que é assim mesmo, Pepe? *(Pausa.)* Será que não é o chefe que trabalha para Galíndez? Não será o contrário?

PEPE (*desconcertado*)
Como? Não entendo.

BETO
Você quer que eu te diga uma coisa, Pepe? Às vezes penso que todos... que todos trabalhamos para Galíndez.

Pausa.

PEPE
Mas, então, quem é Galíndez?

BETO
Nessa altura do campeonato, importa realmente saber quem é Galíndez? (*Descontrolado.*) No final das contas, serve de alguma coisa? Não está tudo organizado assim? Por acaso você não gosta do trabalho? Não nos pagam bem? Que outra coisa poderíamos fazer melhor que isso?

Pepe escuta atentamente, como se compreendesse que não existe saída. Começa a trocar de roupa lentamente. Eduardo caminha tranquilo, tocando todos os objetos que existem no quarto.

PEPE
Linda confusão que você tem na cabeça! Você veio para ver a gente trabalhar e encontra toda esta confusão. (*Continua vestindo.*) Mas isso é bom, porque aqui tem que estar preparado para tudo, sabe moleque?

Pepe e Beto começam a trocar de roupa para sair.

EDUARDO
Não se preocupem comigo. Eu estou muito feliz em estar aqui com vocês. Eu sabia antes de vir que este era um trabalho muito duro, eu imaginava... pelo que li no livro do senhor Galíndez. Eu sei que estar aqui não é nada fácil... mas... eu gosto deste trabalho. Está de acordo com meu temperamento. Como diria Galíndez, cada qual deve lutar da sua trincheira. (*Pausa.*) E essa é a minha trincheira. (*Pega a picana. Pausa.*) E algum dia, vou aprender a tocar a minha própria melodia. (*Acaricia a picana.*) Como diria Galíndez. (*Toma um livro e lê.*) “Não podemos deixar de sinalizar o enorme esforço e vocação que a nossa profissão implica. Só com essa fé e com essa vontade é que se consegue uma adequação mental necessária para o sucesso das nossas tarefas. Fé e técnica são, pois, a chave para um grupo de homens privilegiados... com missão excepcional...”

Beto e Pepe caminha para a saída, já com as roupas normais.

PEPE
Bom, moleque. Você vai saber isso de memória.

BETO
Você vai aprender a tocar o seu próprio ritmo.

Entra Sara, sem olhar para eles.

SARA
Estão indo?

BETO

Sim, dona Sara. A senhora vai ter que arrumar tudo isso.

SARA

Não tem trabalho?

BETO

Não. Suspenderam no último momento.

SARA

Que estranho!

Se dirigem até a saída quando a voz segura e potente de Eduardo os detém. Eduardo está de frente para a maca. Tem em sua mão um equipamento de metal e, à medida que fala, vai abrindo cada vez mais.

EDUARDO

“A nação toda já sabe nossa profissão. Também sabem dela nossos inimigos. Sabem que nosso labor criador e científico é uma trincheira. E assim, cada qual na sua, deve lutar nessa guerra definitiva contra os que tentam, sob ideologias exóticas, destruir nosso estilo de vida, nosso ser nacional”.

Toca o telefone. Eduardo, com um gesto marcial o atende.

EDUARDO

Sim, senhor Galíndez!

Apagão.

TEIAS DE ARANHA

Tradução: Douglas Henrique de Oliveira

Teias de aranha foi escrita por Eduardo Pavlovsky (Buenos Aires 1933) entre fevereiro de 1974 e março de 1975. Pavlovsky, médico psicanalista, iniciou-se no teatro com Pedro Asquini, Alejandro Boero e Conrado Ramonet.

Em 1960 funda, com Julio Tahier, o conjunto “Yenesí” que opta pela vanguarda, estreando Ionesco, Beckett, Arrabal, Pinter e Gambaro.

Entre outras obras de teatro é autor de “Somos” e “La espera trágica” (1961), “La cacería” (1968, encenada por Conrado Ramonet, teatro Agón), “Ultimo match” (1970, Conrado Ramonet, Teatro Municipal General San Martín), “La mueca” (Oscar Ferrigno, Olimpya) e “El señor Galíndez” (Jaime Kogan, Payró, obra convidada ao X Festival Mundial de Teatro de Nancy, 1975).

*Para Susana, minha esposa,
Que sempre acreditou mais que eu
em Teias de Aranha,
e que me estimulou a terminá-la e representá-la.*

PRÓLOGO

Teias de aranha é uma obra que propõe explorar dramaticamente a violência nas relações familiares.

Seu objetivo é dar visibilidade à estrutura ideológica invisível que existe em toda relação familiar.

De todos os modos, isso é uma ideia. É o que se pretende que a obra signifique. Essa é a ambição do autor. Ou sua firme ilusão. Seu desejo como intelectual.

Até aqui sua pretensão.

Mas, além das ideias ou conceitos *está* o teatro.

A forma singular e específica de como essas ideias são transportadas para a cotidianidade exasperante de personagens que não devem dizer ideias, mas viver suas vidas, “transcorrer seu mundo”.

E o autor deve se deixar possuir por esses personagens, porque em última instância são eles que constituirão a obra.

Mais tarde surge o diretor, que lê o texto e percebe o “outro” texto escrito e descobre nos personagens outras particularidades não sonhadas pelo autor e, além disso, capta outras intencionalidades e objetivos ignorados.

Mais tarde aparece o ator, verdadeiro artífice do drama, e inunda com suas próprias vivências pessoais de múltiplas e desconhecidas facetas os personagens do texto.

Nova e misteriosa dialética: ator-personagem.

Os ensaios transcorrem e o diretor redescobre novas intenções nas ações concretas dos atores.

A obra se representa e o público opina, agregando novas possibilidades de inteligibilidade do texto original.

E o autor se surpreende que dessa primeira matriz ou coágulo de onde brotaram as primeiras imagens, quando começou seu primeiro rascunho da obra, vá surgindo tantas e tantas explicações, e em algum momento pensa se isso que a gente vê no palco é o que ele pensou escrever. E se assusta ou fica maravilhado ou bravo.

Mágica do teatro. Singularidade específica e única do processo teatral.

A presença de Alberto Ure como diretor da encenação de *Teias de aranha* é, para mim, um motivo de lisonjeio.

As múltiplas perspectivas e novas ideias que Alberto me sugeriu para a encenação, só confirmam seu extraordinário talento, que eu conhecia por ter sido integrante do elenco que

estreou *Atendiendo al Sr. Sloane*, de Joe Orton, há vários anos, na Sala Planeta, dirigida por ele.

Minha experiência prévia com Ure como diretor foi fundamental no meu duplo processo atoral-autoral. Foram cinco meses de ensaio alucinantes, nos quais entre desesperação e susto permanentes pude criar meu primeiro personagem teatral (o incrível Eddi de *Atendendo ao Sr. Sloane*). Foi a primeira vez na minha vida que eu me senti, em alguma medida, ator.

Por outra parte, o talento atoral de Joe Orton me ensinou, como ninguém, o diálogo e a pausa na criação de situações dramáticas. Foi um verdadeiro seminário prático para um autor de teatro.

E como sempre, volto ao palco como ator em uma de minhas obras...

Nos primeiros contatos que tive com Alberto, percebi que o trabalho que nos espera será alucinante.

Ure adora o risco. E *Teias de aranha* é uma obra arriscada.

A presença de Juana Hidalgo no elenco é, também, uma garantia para qualquer autor e diretor.

Só nos resta desejar a boa sorte que toda obra teatral precisa para o sucesso.

E eu, como autor, me proponho à difícil meta de superar “El señor Galíndez”, tarefa nada fácil, claramente. Mas o teatro é isso: desafio.

EDUARDO PAVLOVSKY

TEIAS DE ARANHA

PERSONAGENS:

O PAI

A MÃE

O MOLEQUE

BETO

PEPE

“ABERTURA”

CENA FASCISTA

O Pai sai do roupeiro vestido com casaco azul, com um escudo do Lanús muito grande, que ocupa grande parte do casaco. Está penteando sua franja. Usa óculos. Seguindo ele está o Moleque, vestido de cinza com outro amplo escudo do Lanús. Ao sair os dois do roupeiro caminham por todo o quarto como se fosse um espaço imaginário rodeado de gente. Escuta-se aclamações e aplausos, que provêm da trilha sonora que controla a Mãe de uma mesa de som, durante a cena. O Pai agradece os cumprimentos do público imaginário. O Moleque caminha atrás dele, cerimoniosamente, com uma pasta debaixo do braço. Detêm-se, os dois, em um púlpito imaginário. Os aplausos diminuem. O Moleque também está aplaudindo.

MOLEQUE:

(Lendo um papel) Hoje o Clube Esportivo Lanús está em festa. Mais do que nunca, esta grande família que somos, sócios deste time, voltamos a sentir orgulho de um filho nosso. Ontem, em 1930, foi José López, nosso sócio fundador de nº 5, que contribuiu para a construção de nossa primeira plateia de sócios. *(Aplausos gerais que incluem o Pai e o Moleque.)* Peço pelo nosso querido Seu Zé, hoje desaparecido, um minuto de silêncio. *(Escuta-se gritos de “Seu Zé”, “Seu Zé” e o Moleque reclama e faz um gesto reprobatório com a mão. Após o minuto de silêncio o Moleque continua. A Mãe trabalha harmoniosamente com a mesa de som).* Hoje, nosso querido estádio já conta com um setor de arquibancadas que acomoda confortavelmente 500 sócios sentados e dois banheiros para homens e mulheres, em condições de satisfazer as necessidades higiênicas de outros 500 associados *(Lanús! Lanús!)* e hoje é *(levanta a voz)* o aniversário daquele histórico domingo, 15 de abril de 1932, data em que inauguramos nosso setor de arquibancadas, derrotando *(a voz aumentando)* o Boca Juniors de dois contra um, com dois gols de nosso inesquecível Luisinho Arrieta *(Arrieta! Arrieta! Há uma algazarra impressionante)*. Hoje se passaram 41 anos e é novamente um filho nosso, Seu Chico Gallardo *(Seu Chico! Seu Chico!)* *(O Pai agradece emocionado)*, quem contribui para nossa família grená com uma doação milionária que permitirá a construção de uma piscina de dimensões olímpicas e de uma grande biblioteca para os associados. Cumprimos com o legado de nossos fundadores. Fazer de um clube de futebol também um centro social e cultural para a comunidade grená. Por isso, a Comissão Diretora diz para Seu Zé, hoje no céu, e para Seu Chico, aqui presente, em nome de todos os sócios e simpatizantes do Lanús: muito obrigado, filhos grenás, muito obrigado! *(Aclamação geral. Com o grande delírio da gritaria, Seu Chico e o Moleque se abraçam. “Com Seu Zé e Seu Chico vamos botar pra foder!”, “Aqui estão, esses são, os garotos de Lanús!”)* *(O público pede que Seu Chico fale. O Moleque cede o microfone ao Pai. Seu Chico aparece misteriosamente com um bigodinho hitleriano que coloca em cima da hora. Tira os óculos. Seu Chico se transforma em Adolf Hitler, começa um discurso ininteligível. Não se ouve porque um som assustador de multidão impede de escutá-lo. O som de massas é parecido ao dos discursos de Hitler ou Mussolini. Com ruídos de “Heil Hitler”, Seu Chico se transforma em Hitler. A cada tanto interrompe o discurso e faz a saudação nazista, que é complementado pelos gritos da multidão. O Moleque se transforma em um representante da juventude nazi e imita Hitler em seus mínimos detalhes. O discurso de Seu Chico deve recordar uma cerimônia fascista de 38 ou 39. Ao terminar o discurso, Seu Chico e o Moleque marcham juntos com passo de ganso. De improviso, o Pai interrompe bruscamente a marcha).*

PAI: (faz sinais para que a mãe abaixe o som da cabine e se dirige ao Moleque) Você não aprende nunca, imbecil. Vaza daqui! (O Moleque foge da cena, expulso pelo Pai).

ROLETA COMEÇO

Ruído de roleta. Meia luz. O Pai deitado em um sofá.

PAI:

(da cama) Preto, o 33! Preto, 33! Acertei! Acertei! (Se levanta da cama sobressaltado e se dirige ao chão, onde há uma roleta em um extremo do quarto. A olha. Olha o número da roleta.) Preto, 12! (com voz de decepção) (sai correndo e tira de uma gaveta outra roleta de tamanho médio. Olha com avidez.) Vermelho, 36. (com voz de decepção) (sai correndo e busca debaixo da cama uma roleta menor) Zero! (com voz mais decepcionada) Mas que caralho, não acerto nenhuma. (Acende a luz. Agora se vê a cenografia. Deveria haver mais elementos de roleta, folhetos ou elementos cenográficos que traduziriam o elemento roleta. Muitos livros no chão, que estariam alocados desordenadamente em várias pilhas. O Pai se dirige a um dos extremos e tira um pano dobrado. Desenvolve o pano. O joga no chão. O pano é bem grande. Se dirige a um móvel próximo ao guarda-roupa e tira uma roleta maior do que as anteriores. Custa a levantá-la. A carrega em seus braços. Sofre uma fisgada nas costas. Cambaleia. Deixa a roleta em um extremo com esforço). Um dia eu vou ficar capenga. (Tudo feito com grandes pausas. Se ajoelha. Fica de quatro. Tira uma caixa de fichas. As organiza como um crupiê profissional. Movimentos que indicam um trabalho verdadeiro. Como um empregado que chega ao seu escritório e organiza rotineiramente os objetos de sua escrivaninha. É um ir e vir de escritório. Tira de uma gaveta um bloco de folhas em branco. Lápis que coloca em ordem. Apontador. Óculos. Tira dois livros da pilha ao lado. Aponta o lápis. Abre um livro de Pugliese, sentado no chão. Lê martingales. Tira uma folha. Faz anotações). Terceira dúzia com a variante 15. (Toma o livro e o abre). São treze números. (Tosse. Volta a anotar.) Variante alternada. Perfeito. (Toma fichas sem deixar o livro e as coloca confortavelmente no pano. Tira uma bola. A observa bem. Corre a roleta.) Não vai mais. (Coloca a última ficha no tabuleiro. Com voz de crupiê) Preto, 12! Perdi outra vez. (Tira com um ancinho as fichas do tabuleiro. Organiza as fichas. Volta ao trâmite burocrático. Segue estudando a variante. Abre um livro. O fecha. Abre outro. Entra o Moleque. O Pai não o vê. Segue anotando. O Moleque se aproxima do guarda-roupa. O abre. Um enorme espelho se abre. O Moleque se olha e fica se observando. O Pai lê variáveis de segunda dúzia. Segue lendo e anotando. Agarra várias fichas. As organiza para uma nova jogada. Faz anotações e consulta).

PAI:

(Observa pela primeira vez o Moleque) E aí? Você não vem? Estou te esperando. (O Moleque se sobressalta e tira do guarda-roupa automaticamente um terno ou “algo” que o identifique como crupiê. O Pai segue anotando. Voam folhas e lápis. O Moleque se veste rapidamente e se aproxima do tabuleiro. O Pai, sem olhá-lo, chega para um lado. Ao chegar no tabuleiro, o Moleque sofre uma verdadeira metamorfose e se transforma em um “crupiê profissional”. Toma as fichas. As manuseia e as ordena “profissionalmente”. O Pai anota.) Me dê 2000.

MOLEQUE:

(agilmente, mexendo nas fichas com o ancinho) 2 de 500 e 10 de 100. (O Pai toma as fichas. Abre o livro e joga). Não vai mais! (O Pai tenta jogar, mas o Moleque, com o ancinho, o detém.) Não vai mais! (Pausa.) Vermelho, 36.

PAI:

Mas é incrível, perdi de novo. (Pega um livro. Joga longe. Pega outro.)

MOLEQUE:

Ganha coluna e linha. (Entrega as fichas e tira outras do tabuleiro. O Pai olha outro livro e estuda). Façam suas apostas, senhores. (Organiza as fichas.)

PAI:

(*para si*) Variante segunda dúzia. 12 ao 18, incluindo ímpares. (*joga fichas*).

MOLEQUE:

Não vai mais! (*Pausa.*) Zero!

PAI:

Putaque pariu! Que azar terrível. (*Para o Moleque*) Dois mil a mais de chance.

MOLEQUE:

1 de 1000 e 2 de 500. (*Entrega as fichas.*)

PAI:

(*Olha o livro rapidamente*). Chance... (*Olha o livro*) cor, página 44. Alternativas. Alternativa livro 3. (*Procura.*) Onde está o livro 3? (*Procura desesperadamente. Não o encontra.*)

MOLEQUE:

Senhores, façam suas apostas.

PAI:

(*segue procurando o livro com desespero*) Onde está o livro 3?

MOLEQUE:

Façam suas apostas, senhores.

PAI:

(*procura no guarda-roupa*) Patroa! Você não sabe onde está o livro? O livro 3 do Pugliese. Onde você colocou? Você coloca os livros em qualquer lado! (*Procura por todos os lados.*) O das chances! (*Entra a mãe*).

MÃE:

Tá gritando o quê, seu infeliz?! Tá querendo que eles nos levem presos? Você é louco!

PAI:

(*com pressa*) O livro das chances, mulher. O do Pugliese, onde está?

MÃE:

Está no banheiro. Eu estou lendo ele.

PAI:

E por que você me tira ele daqui? (*Sai correndo*).

MOLEQUE:

Façam suas apostas senhores! Já vai! (*O Pai entra correndo com o livro do Pugliese aberto e se joga no tabuleiro*).

PAI:

(*joga fichas*) Página 44, segunda dúzia.

MÃE:

(*olhando ao redor*) Que bagunça que está isso! (*começa a arrumar*)

PAI:

(*continua jogando*) Um instante, por favor.

MOLEQUE:

Não vai mais!

PAI:

Tudo no vermelho. *(Joga todas as fichas)*

MÃE:

(Limpendo) Joga no preto.

MOLEQUE:

11, preto!

MÃE:

O que eu te falei?

PAI:

Falou em cima da hora! Que azar que eu estou hoje!

MÃE:

(para o Moleque) E você, vá se trocar porque temos que comer. Vamos, tira a roupa!

PAI:

Deixa ele comigo só mais um pouquinho, que eu quero fazer outro jogo. Deixa! Quero a saideira.

MÃE:

(ao Moleque) Vamos!

(O Moleque, com medo, se desveste e volta para o espelho. A mãe limpa o quarto).

PAI:

Quando você vai fazer um favor? *(começa a arrumar tudo).*

MÃE:

Olha como você deixa o quarto, uma porcaria. *(Pega livros e os joga pelos ares).* Você deixa minha casa ocupada com essas coisas! Olha, olha! *(Mostra os livros)* Como se pode viver assim? Não dá nem para andar mais. *(Anda no meio das fileiras de livros jogados. Chuta a roleta).* E essa porcaria, um dia vou botar fogo. Vamos *(Para o Pai)*, arruma tudo se não quer que eu jogue tudo no lixo!

(O Pai levanta a roleta do chão e volta a ter dor nas costas. Dobra o pano. O guarda. Organiza os livros de Pugliese. Guarda os blocos e lápis. É um trabalhador que sai do escritório. A Mãe limpa. O Pai tira do guarda-roupa uma roletinha pequena. Um tabuleiro pequeno e o joga em cima da mesa da sala de jantar. Faz anotações. O Moleque continua brincando no espelho.)

COMIDA

A Mãe, o Pai e o Moleque na mesa. O Moleque com o purê que a Mãe lhe dá na boca.

MÃE:

Come, assim vai ser grande e forte como o vovô! *(O Moleque come sem vontade, mas obedecendo à Mãe)* Como o neném gosta de purê! *(Segue dando).*

PAI:

Como você sabe que ele gosta? Se ele não te falou que gosta...

MÃE:

Mas come, que é o principal! Ele sabe que tem que se alimentar para crescer. Está em fase de crescimento.

PAI:

Não acho que ele goste de purê. Come porque você o obriga.

MÃE:

(segue dando.) Você quer que não se alimente. Que não coma nada. Que fique fraco. Dá para ver que você não é mãe!

PADRE:

Deveria comer outra coisa. Ele não gosta de purê. Tem que dar carne para ele. Já tem idade para comer carne.

MÃE:

Nunca me pediu para comer carne. Ele gosta de purê. *(Continua dando purê. O Moleque continua comendo. Tem a boca cheia de purê porque já não engole).* Você gosta da batata da mamãe?

PAI:

Não falou nada, viu? *(Olha para o Moleque).* Ele não gosta de purê.

MÃE:

Você acha que ele não gosta de purê? E, então, por que come? *(Segue dando purê. O purê vai ficando na cara, nariz e olhos).*

PAI:

Por que você não dá carne para ele? Dá carne para ele e você vai ver como nem prova mais purê.

MÃE:

Você come carne e ama o purê!

PAI:

Porque como carne. Se não comesse carne, não poderia comer purê.

MÃE:

É obrigatório comer purê quando come carne? Poderia comer carne e deixar o purê de lado... Ninguém te obriga a comer purê e muitas vezes você repete.

PAI:

Porque como carne!

MÃE:

Porque você ama o purê!

PAI:

Porque não dá carne para ele.

MÃE:

Ele não gosta de carne.

PAI:

Como você sabe se nunca deu carne para ele?

MÃE:

Porque ele gosta de purê. Se não gostasse de purê, não daria purê para ele.

PAI:

Ele gosta de purê, mas poderia comer carne. Não oferece carne para ele, então come purê.

MÃE:

O dia que ele não gostar de purê eu dou carne! (*Dá uma colherada de purê em cima dos olhos do menino*).

PAI:

Você nunca vai saber se ele gosta de carne.

MÃE:

Por quê?

PAI:

Porque você nunca oferece para ele. Se você nunca oferece carne, nunca vai saber se ele gosta de carne.

MÃE:

Vou dar carne quando ele deixar o purê. (*A cara do Moleque está cheia de purê*).

PAI:

É o contrário. Vai deixar o purê quando conhecer a carne.

MÃE:

Você não deixou o purê! Você come carne e segue comendo purê.

PAI:

Mas eu como carne! (*Gritando*).

MÃE:

E quem te impede de comer carne?

PAI:

Digo que como purê porque como carne.

MÃE:

E se não comesse carne, comeria o quê?

PAI:

(*Confundido*) Claro, não nego que eu goste de purê. É o complemento da carne. (*Olhando para o Moleque*) Pobre menino! Está de saco cheio de purê!

MÃE:

Se estivesse de saco cheio, não comeria.

PAI:

Ele já aceitou. (*O olha com tristeza*).

MÃE:

(*Indignada*.) O que você falou?

PAI:

Ele já aceitou comer purê a vida toda.

MÃE:

E por que ele tem que aceitar comer purê a vida toda? Pobre criança. (*O abraça e os dois se lambuzam com purê*).

PAI:

Eu não posso proibir nada para ele. Para mim, que coma o que quiser. Não vai ser eu quem vai impedir ele de comer o que gosta.

MÃE:

Mas você disse que ele aceitou comer purê a vida toda. É uma condenação.

PAI:

(*Confundido.*) Espera um momentinho, o que eu falei?

MÃE:

Você fala e não lembra do que falou!

PAI:

(*Inflado.*) Então, chega! Acaba com isso. Se ele gosta de purê, pois que coma purê.

MÃE:

Mas poderia comer outra coisa... Ou vai obrigar ele a comer apenas purê a vida inteira?

PAI:

Eu não obrigo nada. Mas se ele insiste no purê, é porque ele gosta de purê! Que ele coma o que quiser. Além do mais, purê é nutritivo. É bom, saboroso...

MÃE:

Mas ele vai passar a vida toda com um só alimento...

PAI:

Ele vai ter tempo de comer outras coisas. É jovem...

MÃE:

Tempo ao tempo! Como se o tempo dele fosse o seu tempo.

PAI:

Ele está no tempo do purê. Quando terminar o tempo do purê, poderia comer carne ou frango.

MÃE:

E como você sabe que já não terminou o tempo do purê se você nunca perguntou?

PAI:

Eu nunca pergunto nada para ele. Não me meto.

MÃE:

E se o processo do purê dura 30 anos? Vai passar 30 anos comendo purê e você não vai perguntar nada?

PAI:

A natureza é sábia. Quando terminar o processo do purê, estará automaticamente preparado para comer peixe, hortaliças, verduras frescas e cogumelos.

MÃE:

Venenosos?

PAI:

(*Confundido.*) Como? (*O Moleque volta a tossir. Cospe purê.*)

MÃE:

Claro! Você quer que ele morra de botulismo!

PAI:

(*Sentencia.*) De botulismo só morrem os que podem, não os que querem.

MÃE:

Que filho da puta, você!

PAI:

Tem que deixar que ele evolua sozinho. A natureza é sábia. Cria anticorpos. (*O Moleque tosse. Tem ânsias de vômito. Se asfixia. A Mãe o olha.*)

MÃE:

(*Olhando o Moleque.*) E se eu desse pedaços de pêssego para descer?

PAI:

Como você vai misturar purê com pêssego? Você está louca!

MÃE:

E você não mistura carne com purê? (*O Moleque dá sinais de asfixia.*)

PAI:

Não é a mesma coisa.

MÃE:

Como não é a mesma coisa?

PAI:

Você não entende nada. Nunca entende nada! Eu *como* purê quando *quero* purê e *como* carne quando *quero* carne.

(*O Moleque evidencia sinais de asfixia. Tem bolhas de purê saindo pela boca.*)

PAI:

Chega disso, está bem? Já estou ficando louco com tudo isso. Chega disso de uma vez!

MÃE:

Não acredito. Você é um mentiroso! Um hipócrita!

PAI:

E você, menino, o que opina?

(*A Mãe volta a lhe dar purê com a colher. O Moleque dá uma grande arcada e vomita na mesa. A Mãe o ajuda, segurando sua testa.*)

PAI:

(*Sai.*) Que filho da puta! Nojento de merda!

ICO

O Moleque está sentado, se olhando no espelho. A mãe chega com um pinico e um brinquedo para fazer bolhas de sabão. Senta o Moleque no pinico. O Moleque brinca e faz bolhas. O quarto inteiro vai enchendo de bolhas. Chega o Pai.

PAI:

(*Gritando.*) Algum dia vão proibir fazer cocô nas salas das casas. Aqui falta autoridade! Alguém que ponha ordem! (*Enquanto isso tenta estourar as bolhas que o Moleque segue inflando. O Moleque vê o Pai e começa saltar do pinico e a chorar.*)

MADRE:

Quer ico! *(Ao Pai.)* O neném quer ico! *(A Mãe começa a limpar o neném.)*

PAI:

Não, agora não tenho vontade de brincar de ico! Minhas costas estão doendo pela fincada.

MÃE:

Nunca quer brincar com o neném. Sempre tem alguma desculpa.

PAI:

Então tá. Mas brinco só um pouquinho e mais nada. *(Vai se colocando em quatro patas.)* Vou te levar na arquibancada do Lanús. Vão te dar ico nas arquibancadas! *(O Pai fica de quatro. A Mãe se dirige ao guarda-roupa e tira um antolho e um rebenque. Põe os antolhos no Pai. Para o Moleque dá o rebenque e o quepe de jóquei. Alcança alguns torrões de açúcar e o Moleque faz o pai comer. Monta no Pai. O “cavalo” transita pelo quarto todo. O Moleque o açoita com o rebenque. O “cavalo” corre na maior velocidade. O Moleque grita “ico, ico” e o açoita pelo corpo todo”).*

MÃE:

(aplaude.) Bravo! Mais rápido! Mais rápido! *(Se escuta os lamentos do Pai com os açoites do Moleque. O “cavalo” se detém. O Moleque continua açoitando e o “cavalo” continua.)* Ico, ico! *(O “cavalo” se detém e recebe novamente chicotadas.)*

PAI:

Para aí, cara. Sério. Para porque está doendo. Não estou dando mais conta por causa da fincada. Vai arregaçar minhas costas. *(O “cavalo” tenta um novo movimento e cai extenuado. A Mãe corre e tira seus antolhos.)*

MÃE:

Muito bem! Um dia te levamos em Palermo para andar em um ico de verdade. *(Tira o Moleque de cima por um lado. Fica o Pai machucado e extenuado no meio do palco. Vai se recompondo lentamente. Está todo desalinhado. Olha o instrumento de fazer bolhas. Se ajoelha no chão e faz bolhas.)*

ROLETA

O Moleque vestido de crupiê, joga roleta com o Pai. Roleta e forro de mesa no chão. A Mãe faz faxina.

MOLEQUE:

(crupiê) Não vai mais! *(O Pai coloca suas últimas fichas.)* Não vai mais, senhor! *(Devolve as fichas.)*

PADRE:

Nem tudo no 36?

PIBE:

Já anunciei que não vai mais! *(Retira a ficha. Joga a bola.)* Vermelho, 14.

MÃE:

(Limpendo.) Meu número preferido.

PAI:

Cala a boca, idiota.

MOLEQUE:

(*ao Pai*) Ganha que faz três plenos. Uma fileira e dois semiplenos. (*O Pai faz cálculos num papel.*) Façam suas apostas, senhores!

MÃE:

Joga no 17 que é o aniversário da mamãe. (*Continua limpando. O Pai enche o tabuleiro de fichas.*)

MÃE:

Não jogue tanto, animal! E se apressa porque temos que almoçar em meia hora.

PAI:

(*Arrumando as fichas e falando com o crupiê.*) São cinco plenos no 13 e os outros semiplenos.

MOLEQUE:

Não vai mais!

MÃE:

Você jogou no 17? Joga uma ficha! O que te custa? Olha que você é amarrado! (*Se aproxima do PAI e lhe pede uma ficha*)

PAI:

Quer vazar daqui?!

MÃE:

O que é que custa? Me dá só umazinha.

PAI:

Você acha que o dinheiro cai do céu, não é? Vaza! (*Brigam entre si*).

MOLEQUE:

Não dá mais!

(*A MÃE rouba fichas do PAI e joga no tabuleiro*).

PAI:

O que você está fazendo? Você está doida? Senhor! (*Ao crupiê*). Está roubando as fichas! É uma ladra! (*O crupiê imóvel. A MÃE segue roubando e colocando fichas*).

MOLEQUE:

Zero! Ganhou a banca!

PAI:

Está vendo, horrorosa? Olha o que você me fez perder! Você sempre faz a mesma coisa! Você quer me arruinar!

MÃE:

Não seja miserável! Olha todas as fichas que você tem.

PAI:

Você não pode roubar as fichas! Tenho tudo calculado!

MOLEQUE:

Última bola!

PAI:

Como última bola?

MÃE:

Tem razão. Temos que almoçar. *(Desaparece.)*

MOLEQUE:

Façam o jogo, senhores!

(O PAI olha e estuda desesperadamente as martingalas. Enche o tabuleiro de fichas, seguindo as indicações da martingala).

MÃE:

(Entrando.) Bem que ia ser bom se você tivesse seguido no ministério! Ter que ficar aguentando essas baboseiras...

MOLEQUE:

Façam o jogo, senhores!

(O PAI termina sua jogada mestra. Tem um ar de satisfação).

MÃE:

(Limpendo e olhando o tabuleiro) Você jogou no 17?

PAI:

(Inseguro, olhando o tabuleiro.) No 17?

MÃE:

Ponha três plenos no 17. Olha que é a última bola! Você vai se arrepender. Joga no 17. O dia do aniversário da mamãe. *(O Pai muda seu jogo. Põe algumas fichas no 17.)* Ponha mais! *(O Pai põe mais fichas.)* Ponha a coroa. *(O Pai titubeia)* Olha que é a última bola! *(O Pai desarruma todo o seu jogo e começa a pôr tudo no 17. A Mãe o ajuda. Enorme montanha de fichas sobre o 17. Os dois têm que se jogar sobre o tabuleiro para pôr as fichas).* Tudo no 17! Tudo! *(Para os céus)* Escuta isso, mamãe! Mamãe!

MOLEQUE:

Não dá mais! *(Joga a bola. Tensa expectativa. A bola corre.)* Preto no 17. *(Tom frio de indiferença)* *(Gritos de arruaça. Felicidade. Transborda.)*

PAI:

Acertamos! O que eu disse? Meu palpite!

MÃE:

(Olhando para o céu.) Mamãe! Você me escutou, mamãe!

(Se abraçam entre si. Jogam as fichas pelos ares. O Crupiê-Moleque os olha indiferente).

PAI:

(Correndo) Sabia que algum dia eu ia ganhar. Uma hora tinha que acabar a má sorte. Tinha que ganhar, caralho! Milionários! Mi-lionários!

MÃE:

Chega de depender da sua aposentadoria miserável! Por fim, ricos!

PAI:

(Faz banana com os braços) Que se foda o governo! O País! Que se foda todas as revoluções! Os sindicatos! O ministério! Os aposentados do mundo inteiro! *(Olhando para o céu).* Que se foda Deus!

MÃE:

Finalmente vou tirar férias. Vou comprar roupas. Jogo fora essa roupa de merda! (*Rasga sua roupa*) Rasga a sua também, velho! (*Rasga a camisa do Pai*).

PAI:

(*Jogando fichas nas paredes*) Agora que todos os parentes riam das minhas martingalas! Que riam os filhos da puta!

MÃE:

Finalmente você vai levantar a cabeça! Vai ser um homem de verdade!

PAI:

Acabou a má sorte! Acabou! Acabou! Tinha razão em deixar o trabalho. Mi-lio-ná-rios! (*Grita pelas janelas para os vizinhos. Corre para o quarto*). Filhos da puta! Arreventamos com vocês!

MÃE:

Automóvel! Automóvel!

(*O crupiê não se moveu*).

MÃE:

(*Se aproxima da janela*) Morram de inveja, seus mortos de fome! Invejosos! Compraremos dois Chevys! Dois! (*Faz sinais com os dedos para fora*).

(*Dançam os dois com as roupas rasgadas. Telefone. Ao tocar o telefone, o Moleque se dirige ao despertador como se o som viesse dali. O desliga. Segue procurando por todos os lados o som. Os pais seguem dançando. O Moleque abre as gavetas. Segue procurando o som do telefone que continua tocando. Abre armários. Caixas.*)

PAI:

Para de tocar essa campainha!

MÃE:

Deve ser os vizinhos. Não abra!

PAI:

Que continuem tocando a campainha, esses invejosos! Devem vir pedir dinheiro (*Banana.*) Isso que eu vou dar para eles! Isso!

MÃE:

Vão morrer de fome. Como ratos! Miseráveis!

(*O telefone toca cada vez mais forte. Não se ouve o que eles falam. O Moleque deixa de procurar. Se dá por vencido. Os pais tampam seus ouvidos. O Moleque se aproxima do espelho. Tira sua roupa de crupiê. A pendura*).

PAI:

(*para o Moleque*) Não, agora não! Espera um pouco. Ainda não! Para.

(*Os pais deixam de dançar pouco a pouco. O telefone deixa de tocar. Os pais se olham. O Moleque depois de deixar a roupa no armário vai ficando nu. A Mãe olha o Moleque. O Pai começa lentamente a pegar as fichas do chão. Arruma tudo minuciosamente. A roleta. As fichas. O tabuleiro. A Mãe se aproxima do armário e começa a se vestir de prostituta. O Pai*

continua arrumando. A Mãe se veste rápido. Salto alto. Se maquia. O Moleque está nu. A “prostituta” o arrasta para a cama e começa a seduzi-lo. O Pai arruma tudo. Traz uma vassoura e uma pá e limpa o quarto. O Moleque e a “prostituta” se submergem na cama.)

PAI:

(Limpando) O que custava você esperar um pouquinho? Esse maldito vício de se olhar sempre no espelho. *(Olha o espelho)* Deixa eu ver o que tem de atrativo nesse espelho. *(Se olha)* Deixa eu ver.

MÃE:

É a primeira vez? Vem. Não fique nervoso.

PAI:

A única coisa que você faz é passar o dia se olhando no espelho.

MÃE:

Com quem foi a primeira vez?

PAI:

(Segue se olhando no espelho) Parece um viado se olhando o dia todo nesse espelho.

MÃE:

Como não vai conseguir? Olha só como você está! Comigo todos conseguem. *(Ri.)* Quê? Me chamou de senhora?

PAI:

No meu tempo a gente se olhava no espelho para se pentear quando íamos trabalhar e bem rápido a gente se penteava. Quase sem olhar.

(Se escuta gemidos da cama.)

MÃE:

E aí? Você conseguiu ou não? Você adora que eu fale. Todos gostam de conversar. Ei, maluco. O que está fazendo? Está querendo me machucar?

PAI:

Um dia vou quebrar isso em pedaços em um chute! Assim não vai poder se olhar nunca mais. Viado de merda! Você é incrível!

MÃE:

Está vendo que é questão de manha.

(O Pai continua se olhando no espelho.)

PAI:

Você se mexe assim! Como uma menina. Nunca vai ser um homem. Você coloca a roupa da mãe. *(Abre a cômoda)* Olha as gavetas cheias de sutiãs. De calcinhas. Que nojo! Tudo roupa de mulher. Que nojo!

MÃE:

Você gosta, queridinho? Mas não me chama mais de senhora.

PAI:

Se não fosse por esse espelho ser presente de casamento, eu juro que viraria caquinhos.

MÃE:

Bom, se permita. Fale o que quiser, moleque. Ah, ótimo! Está me machucando! Por que você fecha os olhos? Não gosta de mim? Sou velha? Poderia ser sua mãe. Você gosta do meu corpo? Toca minha pele! Viu que linda? Todos são iguais. Pagam para chamar a gente de qualquer coisa. Não feche os olhos! Olha para mim! Não gosta de mim? Quê? Sou velha? Às vezes eu finjo que sou uma menina de 11 anos. Outras vezes de 15. Ou uma velha de 60. Aqui tem gosto para tudo! Ei, não me machuque! Cuidado, hein? Cuidadinho! Que eu não sou de borracha.

PAI:

Vou dar peruquinhas para você, viado! Desgraçado! Degenerado!

MÃE:

Aqui você conhece eles do jeito que são. Passam o dia sonhando com marinheiros. Mas nunca vão abaixar as calças. Bruto! Não arranha! Cuidado! Besta! Animal!

PAI:

Um dia vou te levar no futebol. Lá vão te ensinar a ser macho! Vai ser homem na pancada! Eu juro para você!

MÃE:

Moleque, anda rápido que eu tenho que continuar trabalhando. Você acha que você é o único? Vamos que hoje tenho muito trabalho. Não, moleque! Aí não! Por aí não! Você não gosta de mim? Sou velha? Quê! Tenho rugas? Anda! Vamos! (Ruído aumentando).

PAI:

Na arquibancada do Lanús vão te ensinar muitas coisas. Vou te levar vestido de macho. Não de viadinho. Igual quando eu ia ver o melhor centroavante do mundo. Arrieta, caralho! Arrieta para todo mundo! Esse sim jogava. Essa era uma época de jogadores machos. Guidi, Perdernera, Severino Varela. Esses sim eram machos! Machos eram os de antes. Agora parecem mulheres. Jogam todos com cabelos de mulheres. Você tem que ver eles no campo! Alonso, Bambino Vieyra! Bambino! Como que você quer jogar futebol com esse nome de mulher?! Bambino! (*Ruído de gemidos. Orgasmo.*) Bambino! (*Ri.*) Nome de mulher! (*Se olha no espelho em silêncio*). Se não fosse por esse espelho de merda... (*Finge que o quebra*) E olha que você traz má sorte, porque senão... Ia ver como que não te olhava mais! Ia virar um espelhinho de banheiro para olhar! Eu tenho um filho viado! Saiu de mim um filhinho da mamãe!

O TRANCO

O Moleque, sentado no chão, rindo. De repente e de maneira enérgica se põe de pé e rasga uma bandeira do Lanús que fica pendurada no armário.

TARZAN NA SELVA

O Moleque atravessa o quarto pendurado em uma corda ou duas (tipo Tarzan), expressando gritos guturais e primitivos.

INVASÃO

Os três almoçando. Batem na porta bruscamente. Ninguém responde. Seguem como se não escutassem. Batem mais forte. O Pai em uma roleta pequena na mesa. O Moleque quase não come. Tem um enorme prato de purê.

PAI:

Deu três vezes a primeira dúzia. *(Para a Mãe)* O que você me diz?

MÃE:

Come, infeliz, que vai esfriar. Não pode deixar de jogar nem quando está rangando?

(O Pai joga a bola. Mãe e Pai observam para ver o número. Sai um número. O Pai retira rapidamente a bola da mesa).

MÃE:

Perdeu! Saiu a segunda dúzia! Você acha que eu não vi?

PAI:

Foi uma jogada de teste, não valeu.

MÃE:

Que jogada de teste! O que acontece é que você não gosta de perder. Não te aguento mais metido aqui dentro. Não aguento mais o barulho dessa bola. Minha cabeça vai explodir. *(Voltam a bater na porta. Agora com mais força.)* E as três vezes que você foi ao Cassino perdemos todas as economias.

PAI:

Não estava preparado. Agora aprendi mais 20 jogadas!

MÃE:

(Para o Moleque) E o que é que você tem? Não gosta de purê? Você sabe quanto custa um quilo de batata? *(O Moleque olha para o nada.)* Com esse que não fala nada e o barulho dessa bola, um dia vocês me levam para o hospício.

(Continuam batendo na porta. Seguem discutindo. A porta é aberta a pancadas. Uma das partes da porta cai e por ela entram Beto e Pepe armados com metralhadoras. Pepe coloca a porta quebrada para evitar que os vizinhos olhem.)

BETO:

Todos de pé e contra a parede! *(Ninguém se mexe. Os olham sem interesse.)* Vocês não atendem à porta? São loucos ou fingem?

PEPE:

(Para o Moleque) E você não se faça de desentendido que eu estouro sua cabeça. *(O agarra e o joga contra a parede.)* Vamos! Por que não abriam? Vamos!

(Beto se encarrega do Pai, o empurra e começa a revistar).

MÃE:

(Para Pepe.) No moleque você não mexe porque se não vamos todos para a delegacia.

PEPE:

(Agarra o Moleque pelos cabelos.) Quem vocês escondiam?

PAI:

(Para Beto) Licença, senhor. Você está me machucando!

PEPE:

(Para o Moleque.) Cortaram sua língua? Fala que te convém, infeliz! Não percebe que as coisas estão pegando fogo?

(A Mãe se aproxima de Pepe e ele a joga no chão com uma pancada.)

PAI:

Eu sou desempregado, Senhor. Tenho todos os documentos em dia. Quer ver?

PEPE:

Não se faça de idiota porque com um soco eu quebro todos os seus dentes. Bobagem não, tá?

BETO:

(Para Pepe.) Olha lá dentro para ver se tem alguém. *(Pepe sai.) (Para o Pai.)* Isso é um esconderijo, não é?

PAI:

Um o quê?

BETO:

(Batendo em sua cara.) Um es-con-de-ri-jo. Escutou agora? Daqui não vamos até que falem *(Ao Moleque.)* E o gato comeu sua língua?

MÃE:

(Sai gritando pelos barulhos que Pepe faz ao jogar as coisas da casa no chão.) Está quebrando minha casa! Escuta aqui, maluco!

BETO:

(Senta o Moleque e o Pai em duas cadeiras e se senta de frente.) Escutem, bobinhos. É melhor que vocês falem rápido e digam tudo o que têm escondido. Rapidinho, porque tenho muito trabalho. *(Para o Moleque.)* Me fala o nome de todos os seus amigos. Nome e sobrenome de todos!

PAI:

Não tem amigos.

BETO:

Ah, então não tem amiguinhos? Na escola de surdos-mudos também não?

PAI:

(Para o Moleque) Viu que o senhor pensa que você deveria ter amigos? *(Para Beto.)* Eu na idade dele tinha um grupo enorme. Mas ele não tem nenhum amigo...

BETO:

E depois veio a Chapeuzinho Vermelho, o Lobo Mal, Branca de Neve e os sete anões. Por que você não conta a história das Mil e uma noites? Vamos, moleque! *(Dá um tapa em sua cara.)*

PAI:

Ele mereceu. Bate mais, assim ele vira homem! Quero que ele vire homem de uma vez! *(Beto continua batendo).*

BETO:

(Empurra o Moleque, que cai no chão) Você vai me dizer o nome de seus amiguinhos ou não? *(O Moleque não reage. O Pai se coloca ao lado de Beto).*

PAI:

Eu virei homem assim. Na pancadaria. Mas ele não quer entender. *(Para o Moleque)* Viu como a vida é dura? Na arquibancada do Lanús isso acontece todos os domingos. *(Para Beto)* Eu sou fanático do Lanús. Fã!

BETO:

(Se enfurece com o silêncio e a imobilidade do Moleque) Vamos que você vai se arrepender.

PAI:

(Entusiasmado) Um dia um torcedor do Bánfield gritou um gol na nossa arquibancada. Jogamos ele lá embaixo. Fomos vários que pegamos ele. Eu agarrei nas pernas. *(Agarra o Moleque pelas pernas)* Assim, está vendo? *(Para Beto.)* Pega aí a outra perna. A gente tinha agarrado as pernas do pobre infeliz. Imagina gritar um gol na nossa arquibancada. Você sabe a fama que têm os torcedores do Lanús?

BETO:

(Confuso.) Sim, mais ou menos.

PAI:

Agarramos os braços. Agarra ele pelos braços. *(Beto agarra os braços do Moleque e o Pai as pernas)* E balançamos ele de um lado para o outro *(O balançam os dois)*.

BETO:

(Ao Moleque) Te quebramos todo.

PAI:

(Sem soltar o Moleque) A arquibancada do Lanús é como uma família. Aquele que se mete ali e não é do Lanús, morre! *(Para o Moleque.)* Como esse idiota! *(Para Beto.)* Agarra mais forte porque ele pode escapar. *(O Moleque tenta sair)* Eu agarrava ele assim e falava: *(Agarra o Moleque pelo pescoço)* “Fala, seu filho da puta! Por que você não grita gol na puta que te pariu?!”. Assim, está vendo? *(Chuta.)* E eu chutava no rabo. Assim, está vendo? *(Bate.)* Com a ponta dos dedos eu batia. Você não vai gritar mais nenhum gol na sua vida!

BETO:

(para o Moleque) E assim você se faz de herói. Maravilha de filho você teve!

PAI:

Nossa torcida gritava! Filho da puta! Filho da puta! *(Beto e Pepe o chutam.)*

BETO:

Filho da puta! Filho da puta! *(Os dois em coro.)*

PAI:

(O agarra pelo pescoço) Eu agarrei pelo gogó e comecei a retorcer. Saía a língua para fora. Assim, está vendo? *(Beto olha.)*

BETO:

Se não fosse pelo pai que você tem, eu já tinha te amassado os ovos. Você tem uma sorte! Vai falar ou não?

PAI:

Então você veio aqui para provocar! De espertinho você não vai tirar onda! Nós, como anfitriões, e você vem gritar um gol aqui! Cadê o macho agora? Vai! *(Para Beto.)* O jogo seguia, mas nós seguimos batendo. Eu tinha agarrado seu pescoço e meu amigo dava chutes no estômago. *(Beto bate no estômago com o punho.)* Tá fazendo o quê? Com as mãos não! Dá joelhada!

BETO:

Desculpa! *(Dá joelhadas.)*

PAI:

(*Ri*) Tinha dentadura postiça e caiu, eu peguei e joguei na rua. A cara que tinha essa dentadura! Parecia de um velho de 80 anos! Então peguei ele e disse: (*O agarra*) “Grita viva Lanús ou eu te mato! Vamos! Grita!”.

BETO:

Canta, moleque, se não você vai sofrer.

PAI:

Grita porque a gente te joga lá embaixo.

BETO:

Canta.

PAI:

Grita ou eu te mato! (*Os dois batem nele.*) Vamos, grita!

BETO:

Estou perdendo a paciência! Vamos, grita!

PAI:

Mas o viado não gritava. Então eu peguei o canivete (*Pega um estilete.*) e fiz um corte na sua testa (*Dá um cortezinho.*)

BETO:

Ei, para! Depois a gente não quer confusão.

PAI:

Me deixa! Me deixa! (*Beto quer pará-lo*) Assim aprende para a vida inteira! Me deixa! (*Beto o agarra.*)

BETO:

Para, velho! Porque depois a confusão cai é em cima da gente! (*O Pai segue cortando.*) Não está vendo que está desmaiado? Você vai matar ele! Você cortou a cara inteira! Você está louco!

PAI:

(*Perdendo o controle*) Então eu fiz vários cortezinhos. Um na bochecha e outro na barriguinha.

BETO:

(*Tira a navalha*) Basta! Você está louco! O que você está querendo fazer? Olha como o deixou.

PAI:

(*Como se tivesse a navalha*) Eu enchi ele de talhos! (*Se joga em cima do Moleque. Beto tenta tirá-lo, mas o Pai volta a se jogar em cima. Beto o agarra e o separa. O Pai cai.*)

BETO:

Um pouco está bem. Mas você perde a mão. Olha como você deixou a cara dele!

PAI:

(*Da parede*) Você não vai gritar mais um gol da nossa arquibancada. Eu juro pela minha mãe que essa você não esquece mais! (*Faz cruzeiros.*)

BETO:

(*Para o Moleque*) Como ele te deixou! Pobre moleque! E depois vão cair é em cima da gente. Mas se dá confusão eu falo que foram vocês. (*Para o Moleque.*) Lindo pai você tem, hein? Vamos, moleque, já passou. Sua mãe deve ser a responsável por isso, não? Você é um bom

garoto. É sua mãe que sabe os nomes, não é? Me fala que é ela e eu não mexo mais com você. (*O Moleque está desmaiado*).

PAI:

(*Da parede*) Lanús é o melhor! (*Em atitude perplexa*.)

BETO:

Eu tinha certeza de que você não tinha nada a ver. Sua mãe te colocou nisso, não é? Seu pai é gente boa. Ele quer que você vire homem. Você também tem que entender ele.

PAI:

La-nús! Arrieta! Caralho!

BETO:

Ele ama o time dele. Lanús é como uma família, está entendendo, moleque? Ama o seu time como a pátria. Por isso é que ele fica desse jeito. Igual quando a gente joga contra os uruguaios! Jogamos uma partida amistosa, mas no fundo fazemos questão de pátria. Sempre no futebol é assim. Você tem que entender o seu pai. Com os uruguaios, cada final parece que vamos entrar em guerra. A gente ama a pátria, sabe, moleque? São as cores nacionais. Belgrano, sei lá! Você tem que entender! (*O Moleque, desmaiado, reage*) Mas depois do jogo você se esquece. Nós somos assim. Seu pai te ama, moleque! Eu entendo ele. Eu teria gostado de um pai tão apaixonado. Ele te quer bem macho e tem razão, os homens se fazem na pancada! Mas no fundo ele te ama. (*Para o Pai*.) Por que vocês não se abraçam e deixam de encher o saco um do outro? Vamos, velho! Um abraço como aqueles que a gente dá nos uruguaios depois do jogo. No final das contas, Bánfield é um time argentino e não vamos nos matar assim. O que querem? Que a família se divida por um jogo de merda? Venha, velho! Abraça ele forte porque ele é seu filho! É sua família! Se não defende sua família, quem vai defender? A família é a pátria, caralho! (*O Pai se aproxima e abraça o Moleque*.) Assim! Muito bem! Puta, que lindo é ver a família unida! (*Para o Moleque*) Sua mãe é a fodida, não é? Ela que meteu vocês nisso? Diz que é sua mãe e não mexo mais com você. Diz que é ela e não mexo mais! Levamos ela e deixamos vocês tranquilos e nunca aconteceu nada aqui e tchau!

PAI:

Claro que não aconteceu nada. Fazia tempo que a gente não se dava um abraço! Teve que vir um de fora para que a gente se desse um abraço!

BETO:

(*Para o Moleque*) A velha meteu vocês nisso, não é?

PAI:

Viu como os homens se fazem nas pancadas? Tinha razão ou não? Viu o que eu te falei, senhor? Escutou bem ou não? (*O Moleque está zonzo*.)

BETO:

Escuta aqui, velho, não se façam de bobos! Desde quando a velha meteu vocês nisso? Se me dão o documento da velha eu deixo vocês quietos. (*Para o Pai*.) Chega de roçar no menino, se não ele vai virar viado. Um abraço de homens está bem, mas tanto toque não vai fazer bem para ele.

(*Pepe aparece com a Mãe. Durante toda a cena de antes deveriam escutar barulhos produzidos pelos destroços de Pepe*.)

BETO:

(*Para Pepe*) Encontrou alguma coisa?

PEPE:

Não tem nada.

MÃE:

Vão ter que arrumar tudo o que quebrou lá em cima. Ele destruiu com uma marreta o guarda-roupa que minha mãe me deu. *(Quase chorando.)*

BETO:

Revista esse guarda-roupa!

MÃE:

(Para o Moleque) E o que fizeram com você? Brutos! Menino, o que te fizeram?

PAI:

Deixa ele porque ele está virando homem. Estivemos dando alguns conselhos para ele.

BETO:

Revisa as gavetas para ver se encontra o documento da velha. *(Pepe revisa. O espelho se faz visível.)*

MÃE:

Ah, claro. Você está com fome. Claro, você não comeu o purê. Vem, vem com a mamãe que depois te faço purê. *(O empurra para a cama.)* Você tem que comer mais. Na sua idade tem que comer mais porque os ossos estão esticando. Assim não vai crescer forte e grande como o vovô. *(Dá o peito.)*

(Pepe fica se olhando no espelho.)

BETO:

Olha só! Ela dá a teta.

MÃE:

(Para Beto) Bem que você queria!

BETO

(Para o Pai) Sempre dá a teta quando ele está com fome?

PAI:

E quem falou que está com fome?

BETO:

E não está?

PAI:

O filho da puta se finge de faminto para que ela dê a teta. Se já comeu o purê de manhã...

BETO:

E para você não dá a teta?

PAI:

E olhe lá, na minha idade você acha que vou tomar teta? Quem você acha que eu sou?

BETO:

E depois falam de nós.

(Pepe descobriu uma peruca e prova, fica se olhando no espelho).

BETO:

E essa peruca? Não te falei que é um esconderijo?

PEPE:

(Prova outra.) Tem de todas as cores.

BETO:

(Correndo até o guarda-roupa) Então aqui se disfarçam e saem vestidos de mulheres? Eu sabia que a velha tinha alguma coisa com isso! Olha só. *(Apontando as perucas.)* Especialista em perucas, a velha.

PEPE:

(Se olhando com uma peruca loira no espelho) Sou igualzinho à mamãe!

BETO:

Deixa eu ver? *(Pepe olha para Beto.)* Nossa, tem razão. Deixa eu ver, me dá uma. *(Beto coloca uma peruca preta. Abre gavetas e sai muitas roupas interiores de mulher. Sutiãs. Colares. Blusas.)* Olha que arsenal! *(Há um clima de ritualismo quando se colocam frente ao espelho.)* Claro, colocam as roupas de mulheres e saem na rua... Como vão reconhecer depois? *(Para Pepe.)* Me passa a loira. *(A olha primeiro tecnicamente e a coloca e dá a preta para Pepe.)* E depois quem procurar eles... como vai imaginar... *(À medida que vão tomando contato com a roupa feminina, se produz uma certa metamorfose fetichista.)* Espera, me dá essa blusa, deixa eu ver. *(Todo dissimulado tira a jaqueta e a coloca.)* Velha filha da puta! Cachorra de merda! Menos mal que a gente tem experiência, se não... Me passa esse colar. *(Para Pepe.)* Parece bom! *(O coloca.)* *(A Pepe.)* Não, idiota, com essa blusa você tem que usar a peruca preta! *(Oferece.)* *(Vão trocando perucas, blusas e colares de todos os tipos. Estão entretidos com a experiência. Provam a roupa e se olham permanentemente no espelho, que funciona como fenômeno hipnótico.)*

(O Pai, enquanto isso, volta para sua martingala. Se senta na mesa e começa a jogar a roleta em total isolamento do resto. A Mãe segue amamentando o Moleque e o faz arrotar. O clima onírico está dado pelo jogo fantástico de Pepe e Beto, o amamentamento e a roleta. Deveria flutuar magia pelos três lados. Silêncio absoluto. Bola da roleta que roda.)

BETO:

(Disfarçado totalmente de mulher e vendo a roleta) E isso o que é? *(Pepe fica no espelho).*

PAI:

Uma roletinha.

BETO:

O que são números chave? Sem besteiras, velho! *(Se aproxima mais.)* Você gosta de uma aposta?

PAI:

Não, jogo por prazer. Estudo o dia todo... com esse livrinho acho que consigo quebrar a banca em dezembro.

BETO:

E você trabalha com o quê? Não entendo...

PAI:

Eu não trabalho mais... agora eu me dedico a isso... o salário não dava nem pra comer... então eu me aposentei... e descobri essa maravilha... Primeiro joguei a Loto... mas eu percebi que era pura sorte... um roubo... Esse, em troca, se você estuda bem, tem certeza de ganhar... É

científico! Claro, mas você tem que estudar todo dia... Tem que se dedicar muito... Eu não faço outras coisas... Fico aqui o dia todo... Mas tem suas recompensas. Com isso eu penso em ganhar mil por dia em Mar del Plata.

BETO:
Como é isso? (*Interessado.*)

PAI:
Sim, foi o que ouviu. Mil por dia... Jogo três meses e tchau... Saio de cena.

BETO:
Ei, Pepe, vem aqui... (*Pepe vem disfarçado de mulher.*) Diz que tem uma martingala que pode ganhar mil por dia na roleta (*Pepe se aproxima.*)

PAI:
E isso porque eu estou sozinho... se fossem vários... e jogando um em cada mesa... pobre deles! Arreventamos com eles! Já fizeram uma vez. Lembra? Faz uns anos em Mar del Plata... diziam que tinha um declive na roleta... sei lá... mas levaram o dinheiro... 500 mil, levaram... Eles tiveram que aceitar. (*Ri.*) Pobre deles! (*Beto e Pepe ficam se olhando*) (*Pausa.*) Não querem experimentar umas jogadas? Entre os três podemos fazer uma vaquinha... e podemos fazer uma boa diferença por dia.

BETO:
(*Ansioso*) Quanto por dia? Quanto?

PAI:
(*Olhando anotações*) Mais ou menos... jogando... 8 horas... e tranquilos... sem se desesperar... (*Pepe e Beto muito ansiosos*) (*Pai anota.*)

PEPE:
Quanto? Quanto?

BETO:
Fica quieto... não está vendo que ele está estudando?

PAI:
(*Fazendo cálculos.*) Facilmente ficaria mil e quinhentos por dia para cada um...

BETO:
(*Gritando*) Fenomenal!

PEPE:
Putá! (*Ri de nervosismo.*)

(*A Mãe deixou de amamentar o Moleque. Ele ficou na cama arrotando.*)

PAI:
Experimentamos umas jogadas?

(*O Pai acomoda a roleta. Distribui fichas e vai repartindo entre os três... É o dominador da cena. Coloca o pano. Beto e Pepe esperam com um grande respeito... Como se estivessem frente a um maestro. Todo se faz com clima de grande seriedade e respeito. O Moleque vai ao guarda-roupa e começa a se vestir de crupiê.*)

MÃE:
Não querem comer alguma coisa?

BETO:
Não, senhora, obrigado!

PEPE:
Eu comeria...

BETO:
(*Para Pepe.*) Cara!

PEPE:
Mas eu estou com fome.

MÃE:
Tenho umas milanesas que sobraram de ontem. Preparo uns sanduíches enquanto vocês jogam...

BETO:
Eu comeria um sanduíche.

PEPE:
Eu também.

PAI:
Faz outro para mim, velha!

(A Mãe sai. Seguem arrumando a mesa para o jogo. Toca o telefone. Ninguém atende. O Moleque termina de se vestir e se aproxima da mesa. Beto dá uma cotovelada em Pepe e o olham espantados. A Mãe põe os sanduíches na mesa. Beto e Pepe continuam vestidos de mulher.) (O telefone para de tocar.)

MÃE:
Um copinho de vinho?

BETO:
Não, obrigado, senhora. Não tomamos em horário de serviço.

(A Mãe começa a arrumar o quarto. O Moleque se apodera da banca e agora é um perfeito crupiê. Manuseia as fichas profissionalmente.)

MOLEQUE:
(*crupiê.*) Façam suas apostas, senhores! (*Os três jogam. Beto e Pepe por indicação do Pai, que faz anotações.*) Não dá mais! Essas fichas (*para Beto*) são plenos no 9?

BETO:
(*para o Pai.*) Eu falo o quê?

PAI:
(*Para Beto*) Cinco plenos no 9.

BETO:
(*Para o crupiê*) Cinco plenos no 9! Não está vendo? Você é cego?
(*Pepe come um sanduíche e arruma suas fichas.*)

MÃE:
Joguem no 17 ou depois vão se arrepender! (*Limpendo.*)

MOLEQUE:
Não vai mais! (*Coloca o ancinho.*) 10 Preto!

BETO e PEPE:

Acertamos! *(Se abraçam grosseiramente.) (O Pai os acalma. Volta a tomar o papel de diretor do jogo e os indica as próximas jogadas. Se repetem duas bolas. A Mãe está limpando, mas cada vez que o crupiê tira a bola, se aproxima para ver que número sai... Logo se afasta desesperançada... Toca o rádio de Beto. Beto se levanta sobressaltado. Pepe o acompanha. Nenhum dos outros três personagens perdem o silêncio.)*

MOLEQUE:

Façam suas apostas, senhores! *(A Mãe tira algumas fichas de Beto e Pepe e põe no 17.) (Beto e Pepe procuram desesperadamente o rádio, que em um primeiro momento não encontram. Estão totalmente disfarçados. Beto encontra o rádio.)*

MOLEQUE:

Zero! Ganhou a banca!

BETO:

(respondendo o rádio) Sim, senhor. Perfeito, senhor. Compreendido, senhor. *(Para Pepe.)* Vamos vazar daqui. Vamos!

MOLEQUE:

Façam suas apostas, senhores! Última bola!

BETO *(Para Pepe.)*:

Isso porque temos que vazar daqui, se não eles iam ver que a gente ia acabar com eles.

PEPE:

(Para Pai.) Vou te dar uma roleta. Filho da puta!

BETO:

(Para o Moleque) Da próxima vez vou te fazer cantar o hino e com todas as estrofes. As martingalas vou meter na sua bunda. Que se fodam as martingalas. *(Vão tirando as roupas de disfarce.)*

PEPE:

(Para a Mãe.) E você, nojenta, pensou que ia nos comprar com sanduíches de milanesas? Podre!

BETO:

Eles vão ver só quando a gente voltar. Já vão ver... *(Saem.)*

MOLEQUE:

Preto, 12!

PAI:

Acertei outra vez!

MÃE:

Vamos, rápido, que tem que dar banho no menino.

(A Mãe segue limpando. O Pai arruma lentamente a roleta. Guarda as fichas com cuidado. O Moleque se olha no espelho. Tira a roupa de crupiê. Volta a fazer jogos com o espelho. Aparece, desaparece etc. O Pai arruma a roleta e desaparece. A Mãe termina de arrumar. Passa pelo espelho e prova uma peruca para começar a se vestir de puta. Apagão.)

ANIVERSÁRIO

A Mãe traz o Moleque vestido de marinheiro. Aparece o Pai com um prato e um bolo de aniversário com velinhas. A Mãe acende uma por uma. Estão contentes. O Moleque indiferente.

PAI:

(Contando.) 1, 2, 3, (etc.) 17!

MADRE:

Apaga as velinhas! Vamos!

PAI:

(Para o filho) Apaga você uma, eu outra e a mamãe outra... Vamos!

(Moleque indiferente.)

MÃE:

Parabéns para você! *(De pé.)* Parabéns para você!

PAI:

Vai, apaga, idiota! Sopra! *(Para o Moleque.)* Não sabe soprar agora?

MÃE:

Assim, está vendo? *(Sopra. Ensina. Apaga as velas.)*

PAI:

O que você está fazendo? *(Acende de novo.)* Ele que tem que soprar. É o aniversário dele. Vai, idiota!

MÃE:

Sopra é assim, está vendo? *(Sopra.)*

PAI:

(Sopra.) Vamos! *(Pai e Mãe sopram.)* *(O Pai, violentamente, põe a cara do Moleque ao lado do bolo para que sobre. O bolo roça sua cara. O Moleque se suja de creme.)*

MÃE:

O que você está fazendo? Vai sujar a roupa!

PAI:

(Para o Moleque.) Nem soprar você sabe. Se não soprar, eu te juro que faço você engolir esse bolo. *(Engole.)*

MÃE:

(Para o Moleque.) Vai, neném, sopra! Sopra, neném! O que custa? Pobre papai! Fez o bolo e você não sopra as velas!

PAI:

(Para a Mãe) Mas que caralho! Não pedimos para que ele recite versos! Que sopra, nada mais!

MÃE:

(Para o Moleque) Sopra, menino! Sopra!

PAI:

(o agarra pelo gogó) Vai soprar ou não?

MÃE:

Deixa ele sozinho! *(Para o Moleque.)* Mostra para o papai que você consegue sozinho.

PAI:

(O solta) Deixa eu ver... Sopra.

MÃE:

Mostra para o papai!

(Silêncio. O Moleque cospe no bolo.)

PAI:

Mas olha que filho da puta. Cuspiu no bolo! *(Bate.)*

MÃE:

Não sabe soprar.

PAI:

Ele quer acabar com a festa! Olha o catarro que ele cuspiu! Que nojento de merda! Caralho!

(O Moleque sopra e apaga uma.)

MÃE:

Soprou! Soprou! Viu? *(Para o Pai.)* Muito bem!

PAI:

(Olha o bolo.) É um catarro. Eu não como esse bolo. *(O Moleque, entre sopros, cuspidas e gemidos tenta soprar.)*

MÃE:

Muito bem! *(Para o Pai.)* Soprou! Soprou! Agora os três! Vamos!

(O Moleque cospe. O Pai e a Mãe sopram e apagam as velinhas.)

MÃE:

Parabéns! *(Faz sinais para o Pai. Entusiasmada.)*

PAI:

Parabéns! *(Põe a mão no ombro.)*

(Os dois o beijam. O Moleque, indiferente.)

PAI:

(Para a Mãe.) Arruinou o bolo! *(Sai.)*

(A Mãe senta o filho e se senta ao lado na mesa.)

MÃE:

(Corta um pedaço de bolo e dá ao Moleque na boca. Ele como metade.) Come, neném, come!
É o bolo de aniversário! Vamos, seja bonzinho! Come!

PAI:

(De dentro.) O disco! O disco!

(A Mãe deixa o Moleque e põe um disco com música de circo. Volta para a mesa. Faz ele comer todo o bolo.)

MÃE:

Uma para a mamãe... uma para a vovó... outra para o papai.

(O Moleque come obrigado. A Mãe se serve um pedaço e come.)

PAI:

(de dentro.) Mais alto que eu não escuto!

(A Mãe se aproxima da mesa e põe a música mais alta. Coloca o menino sentado como se estivesse numa plateia. Sai o Pai do quarto, vestido de Chaplin. Uma máscara. Um chapéu e um bastão. Caminha como Chaplin. Dá voltas pelo lugar acompanhado pela música. Gira nas esquinas como Chaplin. A cena é grotesca. A Mãe dá gargalhadas. O Moleque nem olha. Indiferente.)

MÃE:

(Para o Moleque.) É o Carlitos! Carlitos Chaplin!

(O Moleque indiferente. O disco no último volume. A Mãe dá gargalhadas. O Pai desaparece e volta de bicicleta. Dá voltas pelo quarto. A Mãe volta a rir.)

MÃE:

(Para o Moleque) Carlitos Chaplin de bicicleta! Ria! Vamos! *(O Pai cai no chão estrondosamente.)*

(A Mãe dá gargalhadas.)

MÃE:

Carlitos caiu!

PAI:

Cala a boca, idiota! Eu machuquei meu pé! *(Caminha saltando em um pé e com a bicicleta na mão. A Mãe ri da cena. O Moleque indiferente.)*

MÃE:

Carlitos caiu! Que engraçado! Olha como anda!

PAI:

Bicicleta de merda! *(Pega a bicicleta e a chuta. Sai.)*

(A Mãe ainda ri da situação. O Pai volta a entrar. Coloca duas cadeiras e põe uma corda entre as duas no chão. Tem um guarda-chuva na mão. Se posiciona em um dos extremos da cadeira. Caminha como se estivesse equilibrando. A Mãe o olha com atenção.)

MÃE:

(Para o Moleque.) Carlitos equilibrista! Olha!

(O Pai caminha pela corda em atitude de equilibrista. Cruza duas ou três vezes a corda até que chega no extremo oposto. Cumprimenta o público. A Mãe aplaude. O Moleque, indiferente. O Pai se apressa ao chegar, como os equilibristas. A Mãe, em cada chegada à cadeira, grita. Em uma das travessias, o Pai abre o guarda-chuva. A Mãe o segue com atenção. O Pai dá giros e giros como um equilibrista. Põe o chapéu no guarda-chuvas e faz piruetas.)

MÃE:

(Para o Moleque.) Olha o que faz! Olha! *(O Moleque não olha.)* *(O Pai, intencionalmente afrouxa suas calças que caem como no filme de Chaplin “O Circo”. Fica tentando subir suas calças, com o guarda-chuvas e o chapéu, um em cada mão. Finalmente, chega na cadeira. A Mãe dá gargalhadas. O aclama. O Moleque, indiferente. O Pai volta no meio da corda, tira duas laranjas e uma bandeira do Lanús, que agita.)*

MÃE:

(grita) Lanús! Lanús! *(Para o Moleque.)* Vamos, grita!

(A Mãe fica de pé para ovacionar. O Pai extrai de dentro de suas roupas um cravo vermelho, que joga para a Mãe. A Mãe o recolhe emocionada. O Pai atravessa a corda e chega a um extremo. A Mãe aplaude fervorosamente. Termina o disco. O Pai cumprimenta. A Mãe o ovaciona de pé. O Moleque indiferente.)

MÃE:

Carlitos! Carlitos! Outra! Outra! *(Põe o disco.) (O Moleque fica de pé. Atravessa o palco e se detém no espelho para se olhar. O Pai não o vê. Faz um novo passo de balé, atravessando a corda com todo tipo de piruetas, ante os gritos e exclamações da Mãe. O Pai joga cravos. A cena é de paroxismo. De improviso, os dois percebem que o Moleque está no espelho. O jogo se corta.)*

PAI:

O que você está fazendo? Aonde vai? Para, moleque. Vem!

MÃE:

Neném, o que você está fazendo? Está louco?

(Pausa.)

PAI:

(Soluçando, joga a máscara no chão.) Eu me quebro todo para te fazer uma festa. *(Para a Mãe, chorando.)* Me fantasio de Carlitos para te fazer rir. Olha como está meu pé por causa da bicicleta. Todo roxo. *(A Mãe pega o pé e coloca no seu colo.)* E você o que faz? *(Para o Moleque.)* Nada. Nem sequer riu em alguma prova! Com essa mesma cara de sempre! Cospe no bolo que eu te fiz. Agora se levanta na metade da festa.

MÃE:

Festa de palhaços iam fazer para mim? Velinha de aniversário? Um chute na bunda para cada ano era o que eu ganhava.

PAI:

Está claro, você não gosta da gente como pais! Você gostaria de ter tido outros. Mais famosos! Assim você poderia aparecer na escola! *(Pausa.)* Mas não importa! A festa continua! *(Se entusiasma.)* O circo não para nunca! Isso é cinema continuado.

MÃE:

(Excitada.) E agora vem o quê?

PAI:

A continuação... A prova do preto! *(O Moleque que está no espelho se excita. Pânico.)*

MÃE:

O jogo do preto! Que lindo! Eu gosto desse jogo! *(O Pai arrasta o Moleque e a Mãe e amarra as mãos e os pés às cadeiras. O Moleque se debate excitadíssimo. O Pai corre e extrai de uma maleta uma máscara de metal preto. Coloca na cara do Moleque, que nesse momento grita desconsoladamente. Geme. A Mãe extrai bolas de madeiras da mesma maleta. Os dois pegam as bolas de madeira e as jogam sobre a cara do Moleque, que grita desesperadamente. O jogo é excitante para os dois. No meio do jogo os pais começam a se tocar as genitálias, até chegarem em um orgasmo. Ficam abraçados. O impacto agressivo das bolas de madeira na cara do Moleque os excita sexualmente. O Moleque começa a uivar.)*

PAI:

O que está acontecendo com ele? Quer acabar outra vez com a festa?

MÃE:

(Para o Moleque. Tirando a máscara preta.) Me fala, você quer o penico? *(Com ternura.)* Quer fazer cocô?

PAI:

Que penico! Tira daqui esse nojento! *(Ao Moleque.)* Agora você se fode porque não brincamos mais. Acabou a sua festa.

MÃE:

(Preocupada.) Mamãe te faz massagem na barriguinha.

PAI:

Deixa que ele uive, porque está na idade do crescimento!

MÃE:

Será que o purê fez mal para ele? Comeu muito hoje.

PAI:

E isso faz doer alguma coisa? Não vomitou igual a todos os dias?

MÃE:

Agora o neném vai dar para a mamãe um lindo cocô. *(O beija enquanto faz massagem.)*

PAI:

(Se aproxima tirando sarro.) Você vai ver no estádio como você vai uivar. Lanús! Lanús! *(Uiva com o Moleque.)* Vai ver nas arquibancadas. *(Sai uivando e rindo.)*

MÃE:

Mamãe vai pôr um supositório na bunda e tudo vai passar, está bem? Com um supositório você vai ficar melhor. *(Sai.)*

(O Moleque segue uivando. Se olha no espelho. Transforma o uivo em um pranto profundo e longo.)

VEXAÇÃO

A MÃE está vestida de prostituta com a parte superior do corpo nua. Senta-se em uma cadeira dando as costas para o público. O MOLEQUE sai do guarda-roupa vestido de domador e usa o mesmo chicote que utiliza na cena “Ico” com o PAI. Deve ficar claro que o MOLEQUE responde com seus reflexos à situação. Ou seja, que o controle da cena é da MÃE. O MOLEQUE se aproxima da cadeira onde a MÃE está sentada.

MÃE:

Você gosta das minhas costas? São lindas, certo? *(Chicotada.)* Fala para mim que não são de velha. Fala que são de jovem! *(Chicotada.)* Me fala das outras. Me conta como são! *(Chicotada.)* Como são as costas das outras? Me conta! *(Chicotada.)* Vai, Moleque. Me conta como são! *(Chicotada.)* Você gosta das outras? Me fala! *(Chicotada.)* Quero saber se você gosta! Me conta! *(Chicotada.)* São mais jovens? Mais lindas? *(Chicotada.)* Elas têm a carne mais dura? Fala, Moleque: é verdade? *(Chicotada.)* *(Gritando)* Mas eu sou a mais linda, não é? Fala que sim! *(Chicotada mais forte.)* Fala que eu sou a mais linda de todas! Fala isso, Moleque, por favor! *(Chicotadas cada vez mais intensas.)* Quero que você me fale que eu sou a mais linda de todas! A mais jovem! A mais linda! Entende? *(Chicotada fortíssima.)* A mais jovem! A mais linda de todas! A mais jovem! A mais linda! *(Chicotadas seguidas sem pausas. Silêncio da MÃE.)* Chega, seu filho da puta! Quem você acha que é? Que por uns trocados eu vou deixar

que você me machuque toda? Para com isso, viciado! Repugnante! Vaza daqui antes que eu te mate! (*Se aproxima e bate nele.*) Olha o que você me fez! Bicho nojento! (*O MOLEQUE sai de cena correndo com medo e se mete no guarda-roupa.*)

A CURA

Aparece a MÃE limpando o álbum da família que tira do guarda-roupa. Está limpando com um espanador. A MÃE está com creme e bobs. O MOLEQUE brinca com um ioiô, fazendo verdadeiros malabarismos. O PAI estuda com livros de roleta na escrivaninha. A MÃE carrega o álbum e se dirige até o PAI.

MÃE:

Olha, velho, o que eu encontrei.

PAI:

(*Olhando por debaixo dos óculos.*) Quê?

MÃE:

Nosso álbum de fotografias (*Se aproxima*) (*Abre o álbum, vai passando as folhas e olhando as fotos. Ele se desinteressa e volta a estudar.*) Olha que bom moço você estava na foto do casamento. Olha! (*Dá o álbum.*)

PAI:

(*Pega o álbum.*) Olha só! (*Pausa.*) e boa pinta não me faltava... Mas agora eu sou mais interessante... não é? O cabelo mais curto...

MÃE:

Interessante como? (*Olhando a foto.*)

PAI:

Mais atrativo... Sei lá...

MÃE:

Você sempre foi bom moço. Nos últimos anos deu uma acabada... mas ainda... hein, velho... ainda...

PAI:

(*Olha para ela.*) É sério que você ainda gosta de mim?

MÃE:

Claro, você sabe que é o homem mais lindo que eu já conheci. (*Dá a mão para ele, logo volta para as fotos do álbum.*)

PAI:

O que foi?

MÃE:

(*Chorando.*) Olha a mamãe... e pensar que já tinha o corpo inteiro tomado pelo câncer.

PAI:

(*Olhando.*) Pobre Rosalía (*Se aproxima e faz carinho em sua cabeça.*) E o que vamos fazer, velha? A vida é assim... Nascemos e morremos. É a mais crua realidade. É só isso.

MÃE:

Mas a coitada sofreu tanto...

PAI:

Todos sofremos, minha velha. Ninguém se salva. (*Segue olhando o álbum.*) (*Soluça*) Papai! Velho querido, caralho! Macho lindo!

MÃE:

(*Olhando e chorando*) O Tata... Eu gostava tanto dele...

PAI:

(*Chorando.*) Ele também gostava muito de você. Você se lembra de como ele ficava bravo quando eu gritava com você? Ele gostava de você como se fosse uma filha.

MÃE:

Para mim, o Tata era como um pai. (*Os seguem olhando o álbum muito atentamente*). Olha a mamãe aqui de novo. (*Chora mais forte.*) Com o papai! (*Se abraçam.*) Quarenta anos juntos.

PAI:

Uma vida toda.

MÃE:

Depois da morte da mamãe ele acabou. Emagreceu uns 20 quilos.

PAI:

Eu gostava muito da sua mãe.

MÃE:

Ela também gostava muito de você. Ia ter gostado de ter um filho homem... (*continuam olhando as fotos.*)

PAI:

(*Soluça.*) Mamãe! (*Ela o abraça.*) Você foi uma guerreira, minha velha. (*Chora mais forte.*) Chega disso, mulher. Deixa de encher o saco com esse álbum de merda. Não aguento mais.

MÃE:

(*Chora.*) Continua, meu velho... é lindo... são seres queridos. Faz tanto tempo que a gente não ficava tão junto... (*Se abraçam.*)

PAI:

Mas é que eu não consigo mais, minha velha... (*Continua vendo.*) Olha, outra foto da mamãe! Parece que ela está aqui!

MÃE:

(*Chorando.*) Mas ela está aqui...

PAI:

Onde?

MÃE:

Aqui, com a gente, nesta casa, nos iluminando e rezando pela família... pelo futuro... Mamãe, o vovô, sua mãe... Todos nos protegem...

PAI:

A fé move montanhas, caralho... (*Seguem olhando as fotos.*)

MÃE:

Olha a Praça Irlanda. Você se lembra? O Colégio Santa Brígida... aqui você me deu nosso primeiro beijo. Olha a data: novembro de 51.

PAI:

O ano que o Boca nos mandou para a segunda divisão... como que eu não vou me lembrar...

MÃE:

Olha minha cara!

PAI:

Você está muito linda! Olha que pernocas!

MÃE:

E agora você não gosta?

PAI:

(*Olha para ela.*) Sim... agora também... agora você está mais chumbada... sei lá. Você tem mais experiência...

MÃE:

Você está com o terno azul. O que você comprou nas lojas que vendem coisas para juízes... que lindo ficava em você. Coloca ele, velho, ele está no guarda-roupa. (*Vai até o guarda-roupa.*)

PAI:

Mas está fazendo um calorão.

MÃE:

(*Traz e entrega para ele.*) Coloca! Aí você me dá um beijo, como na Praça Irlanda. Vai, a gente nunca sai, velho. Me dá esse gostinho. (*O PAI veste o terno.*) (*O MOLEQUE se aproxima e olha.*)

MÃE:

(*Olhando ambos.*) Viu que bonito fica em você? Você não queria colocar ele de teimoso. (*Pausa.*) Primeiro você me deu a mão e depois me falou alguma coisa no ouvido. Você se lembra do que era?

PAI:

Claro que eu me lembro.

MÃE:

Te amo, você me falou. É sério que você se lembra?

PAI:

Mas é claro, velha. Como que eu não vou me lembrar?

MÃE:

Me fala de novo, agora.

PAI:

Te amo muito.

MÃE:

Você me falou que eu tinha os olhos muito bonitos.

PAI:

São preciosos... sempre gostei muito. (*Para o MOLEQUE.*) Nos agarramos por duas horas, eu e sua mãe. (*O MOLEQUE ri sem-vergonha.*) Estávamos nos pegando no banco e o guarda nos iluminou com a lanterna, você acredita? (*Ri.*)

MÃE:

Para! Eu tenho vergonha na frente do moleque.

PAI:

(Ao MOLEQUE.) Depois o pai dela nos perguntou porque tínhamos demorado tanto. (Ri.) Eu falei para ele que tinha buscado ela na Cultura Inglesa e tinha convidado ela para tomar um sorvete. Não imagina o picolé que ela chupou! (O MOLEQUE ri.)

MÃE:

Mas, velho... você quer calar a sua boca? (Ri.)

PAI:

(Para o MOLEQUE.) Seu avô me olhava e eu estava com a bragueta aberta. (Para a MÃE.) E a sua mãe olhava para ela. (Para o MOLEQUE.) E eu colocava “A Razão” no meio das pernas para dissimular.

MÃE:

(Para o MOLEQUE.) Não escuta ele...

PAI:

Era outra época, velha. Agora a juventude nem olha para “A Razão”. Nós éramos mais respeitosos. (Para o MOLEQUE.) Mas éramos mais felizes. (Pausa.) Tomara que você encontre uma mulher tão companheira e tão linda como a sua mãe!

MÃE:

Você vai ter tempo para encontrar ela.

PAI:

Você vai crescer e formar um lar como o nosso, se Deus quiser.

MÃE:

(Para o MOLEQUE.) Nós, eu e seu pai, no começo fizemos muitos sacrifícios. Mas com o amor sempre superamos todas as dificuldades.

PAI:

É verdade, no casal, se não tem amor, todos os obstáculos são enormes. É muito fodida, moleque, a vida sem amor.

MÃE:

Quando a gente se casou, seu pai tinha dois empregos. Trabalhava umas 14 horas por dia. Mas como a gente se amava...

PAI:

Quando você nasceu, houve um momento em que eu trabalhei em três lugares.

MÃE:

Mas quando o papai chegava do trabalho, a primeira coisa que fazíamos era te tirar do berço e te encher de beijos. Você se lembra, velho?

PAI:

(O toca como se estivesse lutando boxe.) Está vendo como é o seu pai, filhote! (O MOLEQUE responde com fintas.)

MÃE:

Para porque vocês vão acabar se machucando. *(Seguem fazendo fintas e o MOLEQUE dá uma bofetada de brincadeira. O PAI quer devolver por amor-próprio. A brincadeira vai ficando mais séria).* Querem parar com isso! Vai que te dá um infarto. Você tem fadiga. *(Agarra o PAI).*

PAI:

Me solta, está bem? Estamos brincando. *(O jogo continua e o PAI para por fadiga).* Me traz uma cerveja, velha, estou com calor. *(O PAI suspira de fadiga. O MOLEQUE, tranquilo, brinca com um ioiô, fazendo malabarismos).*

PAI:

(Com fadiga.) Eu ia te dar um soco bem dado com a direita, mas não quis te machucar... Se eu te desse com a direita, você poderia se machucar, não é? No final das contas você é meu filho. *(O MOLEQUE continua fazendo malabarismos e ri.)* Eu, quando era jovem, batia muito forte. Agora também, mas eu me canso um pouco... Falta de costume... O tabaco...

MÃE:

A cerveja, velho! *(Pega o álbum).*

PAI:

Conta para ele do dia que eu deixei o olho do seu irmão roxo, conta....

MÃE:

Você já contou vinte vezes. Não fique bobo!

PAI:

Ele me zoava falando que o Lanús era um time de segunda, até que um dia eu dei um gancho que ele até caiu de bunda... eu tinha um punho muito bom.

MÃE:

(Olhando as fotos.) Olha o menino quando tomou a primeira comunhão na paróquia da Assunção. *(O PAI olha.)* Olha, menino, que lindo você ficou com a roupinha. *(O MOLEQUE olha.)* O padre Artese! Um ano antes do infarto.

PAI:

(Para o MOLEQUE.) Esse padre era tão mulherengo...

MÃE:

(Passando as fotos.) Olha a foto da sexta série. Está com a bandeira...

PAI:

(Olhando.) Na festa de fim de ano quando te deram o prêmio de melhor aluno. Você se lembra?

MÃE:

Eu e seu pai ficamos tão orgulhosos nesse dia.

PAI:

(Para o MOLEQUE.) Você quer fumar um baseado? *(Tira um pacote de cigarros e oferece para o MOLEQUE. O MOLEQUE pega um cigarro e fuma.)* Toma um pouco de cerveja, vai te fazer bem para o cansaço. *(O PAI dá outra finta, perdoando a vida do MOLEQUE. O MOLEQUE se esquiva e se senta no chão e fuma. Devolve a cerveja para o PAI. A MÃE fecha o álbum, fica pensativa e entrega o álbum ao MOLEQUE. O PAI passa o braço atrás da MÃE e faz carícias protetoras no MOLEQUE com a outra mão. A cena fica estática como uma foto.)* *(Apagão.)*

SOLIDÃO

O PAI tem na mão um balão. Olha para ele. Coloca na sua boca. Começa a soprar. Todos os movimentos são muito lentos. O balão começa a adquirir certa forma. O PAI se cansa de soprar. Descansa. Dá forma ao balão com suas mãos. Segue soprando. Sua cara está vermelha. Sua respiração agitada. Inflar demanda grande esforço. O balão, muito lentamente, vai adquirindo a forma de uma mulher. Uma loira tipicamente estadunidense. Quando termina de inflar, coloca ela de pé, pega sua mão, a olha. Apagão.

PRÉ FINAL

Clima de festa de futebol. Há bandeirinhas do Lanús. Fotos do time coladas no guarda-roupa. Todo tipo de material de futebol. A foto de Arrieta ou de Guidi. A MÃE, nervosa, entra e sai. O MOLEQUE está sentado na metade do quarto com um gorro do Lanús na cabeça e uma bandeira na mão.

MÃE:

(Para o PAI.) Quantos sanduíches de milanesa eu preparo para vocês?

PAI:

Faz dois para o Moleque e um para mim. *(Para o MOLEQUE.)* Você vai ver como você vai gostar do estádio. *(Põe uma camisa do Lanús.)* Se você gostar, eu faço uma carteirinha de sócio. *(Para a MÃE.)* Faz quanto tempo que eu não vou no estádio?

MÃE:

(Entrando com os sanduíches.) Já deve fazer uns cinco anos.

PAI:

A última vez que eu fui, empatamos com o Boca. *(Para o MOLEQUE.)* Um golaço do Nene Guidi de 30 metros. *(Para a MÃE.)* Traz duas sacolas de papel picado para quando os jogadores saírem. *(Para o MOLEQUE.)* Você já vai ver o que são os grenás! Na arquibancada você vai aprender a gritar “La-nús! La-nús!” *(O MOLEQUE não o escuta.)* Você vai ver quando saírem os grenás! Você se esquece de tudo lá dentro! *(O agarra pela camisa e o puxa para ele.)* Você vai virar homem! Macho você vai virar na arquibancada!

MÃE:

Para, você está louco! O que você está fazendo?

PAI:

(Largando.) Pegue, leia o jornal e aprenda os nomes dos jogadores. Estuda eles de memória, assim você grita na arquibancada. *(Para a MÃE.)* Será que o Negro Benítez vai? Que fantástico! Ele ia ver o time todos os domingos, não importa onde jogasse. *(Para o MOLEQUE.)* Era ele que tinha a bandeira. Não abandonava nunca. *(Para a MÃE.)* Vamos, velha, apressa com o menino que eu quero ir cedo para poder ver a terceira divisão. Hoje vamos ganhar do Racing, que está em vantagem. Vamos arrebentar. *(O MOLEQUE tira o gorro.)* Ponha o gorro! *(PAI o coloca no MOLEQUE abruptamente.)* Assim você vai se acostumando. Aprendeu os nomes? *(Pega o jornal. A MÃE o veste mecanicamente.)* Pega uma bandeira. *(Pega uma bandeirinha e coloca em sua mão.)* E atenção! *(Para o MOLEQUE.)* Os de camisa vermelha são do Lanús. Não venha me passar vergonha com os caras. Você não pode confundir, porque os do Racing têm camisa azul e branca, como a bandeira. *(Lê o jornal.)* Deixa eu ver quem joga no time... Poxa, não conheço ninguém.

MÃE:

Será que eu coloco um terninho nele?

PAI:

Que terninho! Quero ver se os caras do Racing começam a mijar e sujam essa roupa. É uma torcida nojenta! Se eles perdem, mijam na plateia inteira.

MÃE:

Que nojo! *(Põe a sacolinha com os sanduíches de milanesa e penteia o MOLEQUE. O MOLEQUE vai se olhar no espelho. O PAI está preparado.)*

PAI:

Pronto, vai começar a encher o saco com esse espelho de merda!

MÃE:

Deixa ele, que ele quer ver se está com cara de bom moço. *(Se aproxima e se põe detrás.)*

PAI:

Vamos, se não chegamos tarde. *(Os separa bruscamente. Pega e arrasta o MOLEQUE pela mão.)*

MÃE:

Não seja bruto! Animal! *(Se aproxima do MOLEQUE.)* Vem, querido, dá tchau para a mamãe. *(Beija ele.)*

PAI:

Vamos, se não chegamos tarde. O que você está fazendo aí parado como um idiota? *(Empurra ele outra vez.)* Vamos, eu quero ver a terceira divisão. *(Pega e arrasta ele.)* Lanús! Lanús! Lanús! *(Saem.)*

A VOLTA

A cena continua com a saída do PAI e do MOLEQUE para a partida. A MÃE fica sozinha. Vai ao guarda-roupa e coloca o terno de crupiê. Tira uma roleta, o pano e joga. Apagão. O PAI e o MOLEQUE aparecem no fundo da cena apenas com as caras iluminadas (não se vê os corpos). Não tem luz, exceto pelos rostos dos dois personagens. O PAI deve dizer este monólogo de forma totalmente impessoal, desafetada e olhando para o fundo da sala. Se ouve o barulho da bola que gira.

PAI:

Chegamos no estádio. *(Pausa.)* Me reconheceram. *(Pausa.)* Apresentei o Moleque para eles. *(Pausa.)* O Negro Benítez me abraçou. *(Pausa.)* Abriram um lugar na arquibancada e nos sentamos. *(Pausa.)* Estavam meus amigos de antes. Os de sempre.

MÃE:

(Não se vê durante a cena.) Ganhou a banca!

PAI:

Quando o time saiu, jogamos papel picado. *(Pausa.)* Nos levantamos para cumprimentar. *(Pausa.)* Gritávamos: “Lanús! Lanús! Lanús!”. *(Pausa.)* Metemos um a zero em meia hora. *(Pausa.)* Veio o intervalo. *(Pausa.)* O Negro Benítez deu dois sanduíches de mortadela para o Moleque e para mim. *(Pausa.)* Todos estavam contentes. *(Pausa.)* Estávamos fazendo “banana” para a torcida do Racing.

MÃE:

Ganhou a banca!

PAI:

O segundo tempo foi interminável. *(Pausa.)* Racing veio com tudo para cima. *(Pausa.)* Eles dominavam. *(Pausa.)* Na arquibancada a gente se perguntava a cada momento quanto faltava para que acabasse. *(Pausa.)*

MÃE:

Ganhou a banca!

PAI:

Faltava um minuto. *(Pausa.)* Sofríamos como loucos. *(Pausa.)* Tiro de meta para Racing perto da área. *(Pausa.)* O Negro Benítez não queria olhar. Olhei para o relógio. Estava em cima da hora. *(Pausa.)* Fechei os olhos. *(Pausa.)* Os abri bem na hora em que Perfumo deu um chute tremendo! *(Pausa.)* A bola entrou como uma bomba dentro do gol. *(Pausa.)* Eles empataram em cima da hora. Terminou o jogo. Silêncio mortal na nossa arquibancada. Nos sentamos todos. *(Pausa.)* Benítez chorava. Parecia um funeral. Vejo o Moleque se levantar. *(Pausa.)* Eu olhei surpreso. Ia perguntar o que estava acontecendo quando...

(O MOLEQUE, que até agora permanecia imóvel, grita: GOL!!!! GOL!!! Agarra seu rosto como um torcedor fanático. O PAI não o olha, como se fosse um relato atuado. Depois dos dois gritos, a cara do MOLEQUE volta a ficar imóvel.)

MÃE:

Ganhou a banca!

PAI:

Voaram as primeiras pedras. *(Pausa.)* Laranjas e garrafas. *(Pausa.)* O primeiro soco veio do Benítez. *(Pausa.)* Gritavam com a gente. Nos bateram e nos cuspiram. *(Pausa.)* Traidores! Viracacasa! Fogo de palha! Gritaram da plateia. *(Pausa.)* Filhos da puta! Cornos! Desde a arquibancada. *(Pausa.)* Na rua nos esperavam outros. *(Pausa.)* Pareciam milhares. *(Pausa.)* Milhares. Milhares. Milhões. Milhões.

MÃE:

Ganhou a banca!

PAI:

Milhares. Milhares. Milhões. Milhões.

(Apagão.) (Luz sobre o MOLEQUE. Repete outra vez o grito de Gol!, Gol! E volta a sua posição imóvel. Nesse segundo grito, está com o gorro do Racing na cabeça.)

TUDO OU NADA

(O PAI joga com a roleta. O MOLEQUE, de crupiê.)

CRUPIÊ:

Zero! *(Sem olhar a roleta e olhado fixamente para o PAI durante a cena inteira. Retira as fichas.) (O PAI aposta mais fichas.)*

CRUPIÊ:

Zero! *(Mais forte e sem olhar a roleta. Retira.) (O PAI aposta mais fichas.)*

CRUPIÊ:

Zero! *(Mais forte. Retira.) (O PAI aposta o resto de suas fichas.)*

CRUPIÊ:

Zero! *(Mesma atitude.) (O PAI começa a se desvestir. Aposta a camisa.)*

CRUPIÊ:

Zero! *(Retira a camisa.) (O PAI aposta seus sapatos.)*

CRUPIÊ:

Zero! *(Retira os sapatos.) (O PAI aposta as calças.)*

CRUPIÊ:

Zero! *(Retira as calças.) (O PAI aposta sua cueca.)*

CRUPIÊ:

Zero! *(Retira a cueca.) (O PAI sobe nu no tabuleiro.)*

CRUPIÊ:

Zero! Zero! Zero! *(O PAI salta sobre o tabuleiro gritando.)*

O OLHAR

(O MOLEQUE nesta cena está o tempo inteiro com a boca aberta, até o final. A MÃE olha para o MOLEQUE enquanto tenta dar purê para ele.)

PAI:

Por que você olha para ele assim? Faz mal para ele. *(A MÃE interrompe a ação com o purê).*

MÃE:

Como você sabe que eu estou olhando?

PAI:

Porque eu estava te vendo.

MÃE:

(Com raiva.) Então você olha o que eu olho?

PAI:

Eu não olhava o que você olha. Eu olhava para você. Não comece a me confundir.

MÃE:

Como você sabia que eu olhava para ele se você estava olhando para mim?

PAI:

Simples, porque eu te olhava e você olhava para ele.

MÃE:

Se você estava me olhando, não poderia ver o que eu estou olhando. Não pode olhar para ele se está olhando para mim. Você tem que olhar para ele também.

PAI:

Eu não olho nunca para esse imbecil. Não perco tempo com baratas.

MÃE:

Mas você olhou para ele quando olhava o que eu estava olhando.

PAI:

Chega, eu olhava que você olhava para ele e pronto.

MÃE:

(*Cinicamente.*) Eu te olhava.

PAI:

Como me olhava?

MÃE:

Te via pelo canto do olho.

PAI:

Canto do olho?

MÃE:

Claro, te olhava com o canto do olho com este olho. Está vendo? (*Mostra para ele.*)

PAI:

Sim, sim, eu sei. Bom, chega, está bem??

MÃE:

Chega? Você que começou.

PAI:

Então tá. Mas anda depressa porque eu tenho que estudar.

MÃE:

Eu só te falei que eu olhava com o canto dos olhos que você olhava que eu olhava o moleque.
(*Pausa.*)

PAI:

(*Dissimulado.*) Eu sabia, estúpida.

MÃE:

Sabia o quê?

PAI:

(*Sabidamente.*) Eu sabia que você estava olhando para mim com o canto do olho enquanto eu olhava que você olhava para o Moleque.

MÃE:

(*Com raiva.*) Como me olhava?

PAI:

Atrás dos óculos. Assim, está vendo? Com o tempo eu aprendi a ver por trás dos óculos.
(*Mostra.*) Faz anos que eu faço isso. (*Pausa.*) (*MÃE dá gargalhadas.*) (*PAI com raiva.*) Do que você está rindo agora?

MÃE:

Eu também estava te olhando.

PAI:

Como? E como você estava me olhando?

MÃE:

Te olhava pelo reflexo do garfo. Está vendo? (*Pega o garfo e mostra.*) Por aqui.

PAI:

E o que você viu?

MÃE:

Eu vi que você olhava que eu te olhava quando você me olhava que eu olhava para o Moleque.

PAI:

(Pega o garfo.) E por esse garfo você viu isso tudo?

MÃE:

Não, estúpido. Eu só olhava que te olhava. *(Pausa.) (O PAI começa a rir.)* Do que você está rindo agora, imbecil?

PAI:

Você acha que eu te conheci ontem?

MÃE:

(Com raiva.) E isso agora? Por que você está rindo?

PAI:

Porque eu olhava que você me olhava pelo garfo que eu te olhava quando você me olhava de canto de olho que eu olhava que você olhava para o Moleque. Você acha que eu sou ingênuo? Um filhinho da mamãe? Um mamão com açúcar?

MÃE:

(Indignada.) E por onde você olhava que eu te olhava pelo garfo que você me olhava quando eu te olhava de canto de olho que você me olhava que eu olhava para o Moleque?

PAI:

Pelo olho do cu!

(A MÃE dá o purê para o MOLEQUE na boca e ele cospe violentamente. O PAI e a MÃE se olham fixo e profundamente.)

O PACOTE

(O PAI e a MÃE trazem um enorme pacote envolvido caprichosamente em papel de seda. Colocam ele sobre a mesa da cozinha. O MOLEQUE, que está no espelho, o olha. Os pais ficam a um metro da mesa.)

MÃE:

Vá abrir. É para você. *(O MOLEQUE não se move.)*

PAI:

É um presente do papai e da mamãe. *(O MOLEQUE não se move.)* Vamos... vai abrir. *(O MOLEQUE se aproxima.)* Vamos! *(O MOLEQUE se aproxima do pacote e o sopra várias vezes.)* Não é um bolo, seu infeliz! É um pacote, entende? Um pa-co-te! *(Para a MÃE.)* Abra você. *(A MÃE se aproxima e vai abrindo lentamente o pacote. Do fundo da caixa extrai um tecido verde com um zíper. Abre o zíper e tira lentamente uma corda em forma de forca.)*

MÃE:

(Pegando a forca em suas mãos, sensualmente.) Que bem-acabada está. *(Para o MOLEQUE.)* Pega, é para você. *(O MOLEQUE pega a corda automaticamente, nem a olha.)*

PAI:

É um presente, mal-educado! A corda é americana. Não apodrece. *(Pausa.)* E você não vai falar nada, como sempre. Imagina agradecer à gente alguma vez!

MÃE:

(Lendo as instruções.) Pendura no teto, velho. *(Pausa.)* Vai aguentar?

PAI:

(Sobe em uma escada. Martela e coloca a corda, que fica pendurada. Enquanto isso, a MÃE coloca uma cadeira debaixo da força.) (Para o MOLEQUE.) Na sua idade eu não ganhava essas coisas. Você tem de valorizar tudo que fazemos por você.

MÃE:

Upa. Upa. *(Bate na cadeira.)* Aqui. Aqui. Suba aqui, neném.

PAI:

(Está inclinado na escada com a força na mão.) Vamos, suba ele você, velha, que esse degenerado não entende nada.

(A MÃE o agarra violentamente e faz com que ele suba na cadeira. O MOLEQUE treme. O PAI pega a força e quer colocar nele, mas não o alcança porque o MOLEQUE abaixa a cabeça.)

MÃE:

Cuidado, velho. Imagina se você cai.

PAI:

(Para o MOLEQUE.) Levanta o coco, infeliz. Mas olha só que filho da puta, abaixa a cabeça para que eu não coloque. O que você quer? Que eu fique triste?

MÃE:

Vai, neném, ajuda o papai. Seja bonzinho. *(O PAI o agarra pelo cabelo, puxa sua cabeça e põe na força. O PAI desce da escada.)*

PAI e MÃE:

Dou-lhe uma, dou-lhe duas e dou-lhe... três!

(A MÃE tira a cadeira violentamente no mesmo momento em que o PAI dá, por detrás, um violento empurrão. O corpo do MOLEQUE se bamboleia pelo quarto inteiro. Se escutam gemidos e convulsões. Em um dos vai-e-vem, quebra o espelho, que fica com forma de teias de aranha).

ERA UM HERÓI

Na cena aparece uma fotografia do MOLEQUE ao lado do corpo que continua pendurado. O PAI e a MÃE estão sentados na mesa que aparece diante da foto.

MÃE:

A gente deveria ter perguntado.

PAI:

Ele não ia falar, sempre foi reservado.

MÃE:

De todos os modos não tentamos.

PAI:
Seria inútil.

MÃE:
Mas não tentamos.

PAI:
Falava muito pouco com a gente.

MÃE:
Mas sou a Mãe! Como você vai me falar isso?

PAI:
Principalmente por isso. Não teria falado com a gente.

MÃE:
Não entendo os jovens, são tão diferentes da gente.

PAI:
É verdade... São diferentes... Mas melhores.

MÃE:
É sério que você acha que são melhores?

PAI:
(*Pausa.*) Foi um idealista.

MÃE:
Mas eu não vou ver ele nunca mais.

PAI:
Mas foi um herói.

MÃE:
Mas está morto e o mundo não vai mudar.

PAI:
Sim, o mundo vai mudar.

MÃE:
Não, não vai mudar.

PAI:
Sim, vai mudar.

(*Começam a comer.*)

MÃE:
Sim.

PAI:
Não. (*Pausa.*)

MÃE:
Sim.

PAI:
Não. (*Apagão.*)

REFERENCIAS

AALTONEN, Sirkku. **Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society.** Clevedon, Buffalo, Toronto, Sydney: Multilingual Matters Ltd., 2000.

ACHUGAR, Hugo. **Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura.** Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ADAMOVSKEY, Ezequiel. **Historia de la clase media argentina.** Buenos Aires: Crítica, 2019.

ARMANDO, Rosie Marie. **Teatro Argentino contemporáneo.** Buenos Aires: Revista Cultura. 1985.

BARBOSA, Tereza Virgínia; PALMA, Anna; CHIARINI, Ana Maria. **Teatro e tradução de teatro: estudos.** Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

BOHUNOVSKY, Ruth. Traduções no teatro, feitas para publicar. encenar ou legendar: uma tipologia possível. **Urdimento.** Florianópolis, v. 2, n.35, p. 129-148, ago/set 2019

BORTOLINI, Neide; OLIVEIRA, Douglas. Interlocuções entre La multiplicación dramática - Eduardo Pavlovsky - e O arco-íris do desejo - Augusto Boal. **Revista Cena,** Porto Alegre, nº 34 p. 185-195 maio/ago. 2021.

BÜRQUER, Peter. **Teoria de la vanguardia.** Barcelona: Península. 1997.

CANDIDO, Antonio et. al. **A personagem de ficção.** São Paulo: Perspectiva, 2014.

CEA-MADRID, Juan Carlos; CASTILLO-PARADA, Tatiana. Materiales para la historia de la antipsiquiatria: balance y perspectivas. **Teoría y crítica de la psicología.** Vol 8, p. 169-192, 2018.

CHAUÍ, Marilena. **Contra a servidão voluntaria.** Belo Horizonte: Autêntica Editora; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2014.

CORTÁZAR, Julio. **A fascinação das palavras.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

COSTAS, Ana Maria et. al . **Abrace: arte, corpo e pesquisa: experiência expandida.** Belo Horizonte: ABRACE, 2015.

D'AGORD, Marta; TRISKA, Vitor; ARALDI, Etiane; SUDBRACK, Renato. Psicanálise, psicopatologia e literatura: modos de uso da fantasia. **Tempo psicanalítico.** Rio de Janeiro, v.42. p. 313-332, 2010.

DE PÁDUA CAVALCANTI BASTOS, Marcus Alexandre; TENÓRIO CAVALCANTI, Eliane Cristina. A Esquizoanálise como prática na clínica contemporânea: Uma proposta para compreensão das patologias psicoafetivas. **Revista de Pesquisa Interdisciplinar,** v. 2, ago. 2019.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo.** Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Trad. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Rev. Consuelo Salomé. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DUBATTI, Jorge. **Cartografía teatral: introducción al teatro comparado**. Buenos Aires: Atuel, 2008.

_____. **O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro**. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016. 204 pág.

DUBATTI, Jorge. **Vanguardias argentinas**. Universidad de Buenos Aires, Libros del Rojas. p. 41-60, 1989.

FREUD, Sigmund. **A pulsão e suas vicissitudes**, v.14, p.117-144.

GAMBARO, Griselda. **El teatro vulnerable**. Buenos Aires: Alfaguara, 2014.

GIECO, León. **Yo soy Juan**. Buenos Aires: UMG Recordings. 2005

GRIFFERO, Ramón. **La dramaturgia del espacio**. Santiago de Chile: Ediciones Frontera Sur, 2011.

HAMON, Philippe. **Hacia una constitución semiológica del personaje**. Paris: Editions du Seuil, p. 15-90, 1977.

HOLZAPFEL, Tamara. **Griselda Gambaro's Theatre of the absurd**. 1970.

HOROWICZ, Alejandro. **Las dictaduras argentinas**. Buenos Aires: Edhasa, 2012.

MEDEIROS, Elen de; ROJO, Sara (Orgs.). **Dramaturgias e pulsões anárquicas**. Belo Horizonte: Javali, 2019.

LAPLANCHE e PONTALIS. **Vocabulário de Psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p.73-75.

LEONARDI, Yanina Andrea. El teatro oficial durante el primer peronismo: nuevos espacios para un nuevo público. **V Jornadas de Sociología de la UNLP**. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata. 2008.

LOURENÇO, Laurenny Aparecida da Silva. **O grotesco feminino em Griselda Gambaro: três atos com a cega, a gueixa e a louca**. UFAL, 2014. (Tese de doutorado).

LOURENÇO, Laurenny Aparecida da Silva. O grotesco e a dramaturgia de autoria feminina: um (re)encontro possível. **Estudos Linguísticos e Literários**, Salvador, n. 59, p. 158-176, 2018.

LUNA, Félix. **Golpes militares y salidas electorales**. Buenos Aires: Sudamericana, 1995.

MORALES, Ernesto. **Historias del teatro argentino**. Buenos Aires: Lautaro, 1944.

NICOLETE, Adélia. Criação coletiva e processo colaborativo: algumas semelhanças e diferenças no trabalho dramaturgico. **Revista Sala Preta**. São Paulo: 2002, v. 2.

OLIVEIRA, Cristiane. Freud, a sexualidade perverso-polimorfa e a crítica ao discurso da degenerescência: revisitando tensões entre psicanálise e psiquiatria. **Ágora** (Rio de Janeiro) v. XIX n. 1 jan/abr 2016 53-67.

ORDAZ, Luis. **El teatro en el Río de la Plata**. Buenos Aires: Futuro. 1982.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg; M. L. Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PAVLOVSKY, Eduardo; KESSELMAN, Hernán. **La multiplicación dramática**. Buenos Aires: Ediciones Ayllu, 1993.

PAVLOVSKY, Eduardo. **O teatro de Eduardo Pavlovsky**. Trad. Carla Branco. Sel. Betch Cleinman. Rio de Janeiro: Solar das Metamorfoses, 2008.

_____. **Telarañas**. Buenos Aires: Ediciones Ayllu, 1987.

_____. **Resistir Cholo: cultura y política en el capitalismo**. Buenos Aires: Topía Editorial, 2006.

_____. **El señor Galíndez y Pablo**. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda, 1986.

_____. **La mueca y Cerca**. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda, 1988.

_____. **Teatro completo 6**. Buenos Aires: Atuel, 2006.

_____. **Teatro completo 7**. Buenos Aires: Atuel, 2010.

_____. et. al. **Lo grupal 4**. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda, 1987.

_____. et. al. **Lo grupal 5**. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda, 1987.

_____. et. al. **Lo grupal 6**. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda, 1988.

PELLETIERI, Osvaldo. **Cien años de teatro argentino (1886-1990): del Moreira a Teatro Abierto**. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1990.

PELLETIERI, Osvaldo. **Teatro argentino contemporâneo**. Trad. Maria Angélica Keller de Almeida. São Paulo: Iluminuras, 1992.

PEREZ, Irene. **El grotesco criollo: Discépolo-Cossa**. Buenos Aires: Ediciones Colihue. 1998.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 10 ed. São Paulo, Perspectiva, 2002.

RAMOS, Jorge A.; SPILIMBERGO, Jorge E.; MADARIAGA, José L. *El Cordobazo*. Buenos Aires: Outubro, 1974.

RAUSCHENBERG, Nicholas. Uma recepção realista de Samuel Beckett? Circularidade/interrupção em O senhor Galíndez de Eduardo Pavlovsky.

ROJO, Sara. *Teatro latino-americano em diálogo*. Belo Horizonte: Javali, 2016.

ROJO, Sara. *Teatro e pulsão anárquica: estudos teatrais no Brasil, Chile e Argentina*. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. Tradução de Vera Ribeiro, Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

ROUQUIÉ, A. in WALDMANN; VALDÉZ (orgs.). El poder militar em la Argentina de hoy: cambio y continuidad. *El poder militar em la Argentina 1976-1981*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1983.

SILVA, Marcio Santim. *Culto ao corpo: expressões do voyeurismo e exibicionismo na estética contemporânea*. São Paulo: Blucher, 2011.

SOSA, Mercedes. *Indulto*. Buenos Aires: Universal Music Argentina, 1998

SOUZA, Jessé. *A elite do atraso: da escravidão à Lava Jato*. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

SPITTA, Arnold in WALDMANN; VALDÉZ (orgs.). El Proceso de Reorganización Nacional de 1976 a 1981: los objetivos básicos y su realización práctica. *El poder militar em la Argentina 1976-1981*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1983.

SUI GENERIS. *El fabricante de mentiras*. Buenos Aires: Columbia Records, 1975. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/2gCvh8N1JIYFiyQfqPasnc?si=1e0cef3791284019> acesso em 09 de setembro de 2021.

ZEN, Eliéser; SGARBI, Antonio. O método dialético na história do pensamento filosófico ocidental. *Kínesis*. vol. 10, n°, Julho 2018, p. 79-96.