



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA
CURSO DE TEATRO - BACHARELADO

VANDACELI XAVIER BRESSIANI

CAPITAL:

O gesto atoral como elemento fundamental à eclosão da forma pela
técnica em um espetáculo

Porto Alegre - RS

Janeiro, 2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA
CURSO DE TEATRO - BACHARELADO

VANDACELI XAVIER BRESSIANI

CAPITAL:

O gesto atoral como elemento fundamental à eclosão da forma pela
técnica em um espetáculo

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título em Bacharel em Teatro, com habilitação em Interpretação Teatral.

Orientadora: Prof.^a Dra. Cláudia Müller Sachs

Porto Alegre

2017

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Departamento de Arte Dramática

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, aprova o Trabalho de Conclusão de Curso “CAPITAL: O gesto atoral como elemento fundamental à eclosão da forma pela técnica em um espetáculo” elaborado por Vandaceli Xavier Bressiani, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Bacharel em Teatro com habilitação em Interpretação Teatral.

Porto Alegre, 19 de janeiro de 2017.

Comissão Examinadora:

Prof.^a Dra. Cláudia Müller Sachs (orientadora)

Prof.^a Dra. Patrícia Leonardelli

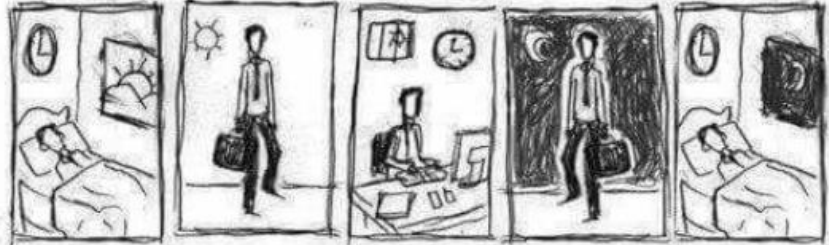
Prof.^a Dra. Suzane Weber

No Neelic temos uma tradição... Minutos antes do espetáculo iniciar, nos abraçamos em um grande círculo para entoar:

“Ô, marinheiro marinheiro - marinheiro só
Ô, quem te ensinou a nadar - marinheiro só
Ou foi o tombo do navio - marinheiro só
Ou foi o balanço do mar - marinheiro só”

(Clementina de Jesus)

AS AVENTURAS DO HOMEN ASSALARIADO



RESUMO

O presente trabalho pretende refletir sobre aspectos da criação do espetáculo Capital, enfocando a criação da personagem D. Fulana desenvolvido por essa pesquisadora. Capital oportunizou e serviu como Estágio de Atuação, e para a conclusão do Curso de Bacharelado com habilitação em Interpretação Teatral desta Universidade. O objetivo aqui é de analisar e reconhecer algumas das influências teóricas e práticas que permearam esse processo, propondo uma reflexão sobre as escolhas e ferramentas utilizadas que possibilitaram a criação dessa obra.

Palavras-chave: Teatro; criação de personagem; decupagem; partitura corporal; técnica; gesto.

ABSTRACT

The present work intends to reflect on aspects of the creation of the show Capital, focusing on the creation of the character D. Fulana developed by this researcher. Capital served as the Acting Internship and for the conclusion of the Baccalaureate course with qualification in Theater Interpretation of this University. The objective here is to analyze and recognize some of the theoretical and practical influences that permeated this process, proposing a reflection on the choices and tools used that made possible the creation of this show.

Keywords: theater; character; *decoupage* of movement; body score; technique; gesture.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Grupo Neelic, pelos diversos encontros que o teatro nos proporcionou, pelas riquíssimas trocas e aprendizado dos últimos anos. Sou eternamente grata por cada experiência.

Agradeço à minha diretora Desirée Pessoa, mulher de uma vontade incrível e admirável, fundadora do Neelic. Hoje mais que diretora, pois “nos possuímos em amizade”. Obrigada pela generosidade.

Aos meus colegas de Grupo, Pablo Corroche, Samuel Oliveira, Rodrigo Teixeira, Gabriela Chaves, Márcia Donadel e também aos que fizeram parte, e de alguma forma, sempre estão presentes, Fabiana Montin, Adriano Roman e Rodrigo Strassburger. Obrigada por nos permitirmos afetar uns pelos outros.

À minha orientadora, professora Claudia Sachs, por ter compartilhado Lecoq conosco. Obrigada por seu incentivo, suas correções e por me guiar sempre com muita delicadeza quando me senti perdida.

À professora Suzi Weber, que, com toda sua experiência, contribuiu para o aprimoramento deste trabalho.

À professora Patrícia Leonardelli que aceitou fazer parte da comissão examinadora.

Agradeço à minha família, especialmente à minha mãe, que possibilitou que os anos de estudo fossem muito mais fáceis do que a tantas outras pessoas. Obrigada por ceder o apartamento, pelos feijões congelados e pelo seu amor de mãe.

Agradeço à Rosemeri A. dos Santos, primeiramente pela confiança em mim depositada nos anos de bolsista do CONSUN, local que permitiu nos conhecer e transformar o convívio nessa linda amizade. Obrigada por tudo, Rose.

À professora Silvia Balestreri Nunes, que nos últimos anos me permitiu fazer parte de sua pesquisa enquanto bolsista. Silvia, a cada conversa saía da sua casa um ser mais inquieto e pulsante do que o que entrou. Lhe admiro muito. Obrigada.

Ao meu namorado, Rodrigo Sanches, por cada gesto de amor. Obrigada por me escutar, incentivar, apoiar. Sua admiração me inspira a buscar ser as minhas melhores versões, “... é um imenso prazer para mim dividir um planeta e uma época com você”.

Por fim, agradeço à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, por me proporcionar o privilegiado aprendizado oferecido ao longo do curso, não somente enquanto estudante e bolsista, mas também como cidadã deste mundo.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Iniciando os exercícios.....	31
Figura 2 – Sequência: Braços viram pêndulos.....	31
Figura 3 – Buscando coordenação.....	32
Figura 4 – Sequência: Ondulação.....	32
Figura 5 – Sequência: Bastão imaginário.....	33
Figura 6 – Arabesque.....	36
Figura 7 – Amarelo bate o ponto.....	36
Figura 8 – Rabiscos que guiam.....	37
Figura 9 – Sequência: Percebendo o outro.....	43
Figura 10 – Merda!	48

SUMÁRIO

Introdução.....	6
1. Escolhas.....	8
1.1 De como Bartleby tornou-se Amarildo.....	8
1.2 Porquê Fulana.....	11
2. O encontro com D. Fulana.....	13
3. Em busca de uma dramaturgia corporal.....	21
3.1 Experimentando Lecoq.....	30
3.2 Transformando as ações em partituras.....	38
3.3 Encontrando vida nas ações.....	40
3.4 Apareceu a voz!	43
3.5 Desconstruindo uma personagem em cena.....	44
Considerações finais.....	47
Referências.....	49
Anexo.....	51
Ficha técnica do espetáculo.....	52
Bartleby, O Escrivão – Novela na íntegra.....	53

Introdução:

Apresentarei aqui o processo vivido em meu Estágio de Atuação, o espetáculo “Capital”, uma adaptação da obra “Bartleby, o escrivão”, de Herman Melville, construído pelo Grupo Neelic e dirigido pela diretora Desirée Pessoa.

Os espetáculos mais recentes do Grupo Neelic têm por base a investigação sobre o campo da *performance art*. Assim, o grupo tem trabalhado, nos últimos anos, sobre as reverberações possíveis à cena contemporânea em uma cidade como Porto Alegre, daquilo que se compreende como teatro performativo, termo cunhado por Josette Féral*. Como a base de ação artística do Neelic é caracterizada por investigação e pesquisa experimental constantes, não há fidelidade a nenhum viés. De modo mais concreto, isto significa dizer que alguns espetáculos se aproximam mais do campo da performance, outros se mantêm claramente mais próximos do âmbito do teatro. Porém, estabelecer raízes em um campo ou outro, ou ainda definir diferenças não está entre as ambições do grupo, visto que é justamente o híbrido que nos interessa. Tudo aquilo que pode trazer uma cena mais potente a nosso espectador e também para nós e que, de uma ou outra forma, tenha por base os encontros possíveis e a aproximação entre teatro e performance, nos interessa.

Em Capital, a investigação no campo específico do trabalho de ator ocorreu a partir da noção de Teatro Gestual, visto que esta linha nos levaria a determinadas descobertas corporais que respondem aos aspectos da encenação elaborados no encontro com a performance para esse espetáculo. Dedico-me, neste trabalho, ao âmbito particular da criação atoral e, por conseguinte, às descobertas provenientes da escolha pelo caminho do gesto. Assim, posso afirmar que, como atriz, no início do processo de criação me vieram inquietações, que continuam a reverberar. Como escrever com o corpo? Como tornar um texto expressivo em outra dimensão que não a das palavras?

Abracei o trabalho com entusiasmo pois, além dessas questões, me agrada investigar o fato de como o corpo pode dizer sem fazer uso das palavras, o quanto conseguimos ser expressivos sem proferir um único “ai”. Já dizia Freud: “Nenhum ser humano é capaz de esconder um segredo. Se a boca se cala, falam as pontas dos dedos”. Como atriz, desejo que não apenas as pontas dos meus dedos falem, mas

* Josette Féral é professora da Universidade do Québec.

que meu corpo todo seja meio de comunicação, principalmente em se tratando de um processo que usa a linguagem gestual.

O foco deste trabalho é a reflexão sobre o processo criativo da minha personagem, D. Fulana. Para tal, aponto alguns autores cujos aspectos de seus estudos influenciaram nosso processo. Assim, para embasar meus pensamentos no universo do Teatro Gestual, observei que se aproximam de minha pesquisa os seguintes autores: Meyerhold, que através da biomecânica desenvolve um treinamento gerador de uma plasticidade; Laban, com seus estudos sobre o movimento e o uso do corpo, as relações de peso, tempo, espaço, fluência; Pina Bausch, quando utiliza movimentos e elementos da vida cotidiana e os distorce, tornando-os abstratos e também fazendo uso da repetição; Bob Wilson, com a potência visual de seus espetáculos; Thomas Leabhart e sua mímica dramática a partir de Decroux; por fim, Lecoq e seu sistema educacional que utiliza a mímica como ferramenta de redescoberta da ação.

No primeiro capítulo falarei do texto que nos inspirou, das temáticas suscitadas por seu intermédio e de alguns elementos que usamos para criar o universo condizente com nossa adaptação, bem como uma apresentação da minha personagem, explicando ao leitor o porquê da escolha de seu “nome”.

Já no segundo capítulo aponto algumas características fornecidas pelo autor e quais os exercícios que possibilitaram leva-las à cena, passando pela escolha das ações básicas que, por intermédio do movimento, deveriam ser capazes de externalizar as características encontradas para ela, bem como sua função naquele universo.

O terceiro capítulo delimitará alguns princípios dos mestres do Teatro que permearam o processo, tornando possível uma melhor análise e discussão da minha prática enquanto atriz ao longo deste trabalho e abordará as questões técnicas trabalhadas para a composição e refinamento da minha personagem. Por fim, comento o processo de desconstrução da mesma.

1. ESCOLHAS

1.1 De como Bartleby tornou-se Amarildo

Para chegar aos aspectos que compuseram a minha personagem, se faz importante um breve olhar sobre o texto que nos inspirou e a abordagem estética para leva-lo à cena.

Primeiramente, acho importante dizer que acredito nesse texto, acredito na reflexão que ele promove, acredito na forma que escolhemos trazê-lo à cena. Enquanto artista, o discurso é algo muito caro para mim, então é com felicidade que sei que este trabalho não foi apenas uma obrigação da graduação – que não estou “batendo ponto” como a minha personagem. Pelo contrário, tenho um prazer imenso de ter ajudado a dar vida a esta criação do Grupo Neelic, coletivo situado em Porto Alegre, do qual faço parte desde 2011.

Assim como em outros trabalhos do Grupo Neelic, Capital não nasce de um texto dramático, mas de outra forma de literatura, neste caso, de uma novela: “Bartleby, o escrivão”, de autoria de Herman Melville.

Herman Melville (1819-1891) celebrizou-se por seu romance Moby Dick, de 1851. Mas a narrativa de Bartleby, o escrivão é que resume a filosofia por trás de toda a obra do autor. A desconcertante resposta “Prefiro não fazer”, proferida por Bartleby todas as vezes que lhe pedem uma tarefa, perturba não apenas seu chefe, mas especialmente o leitor. A novela se passa em Manhattan, mais precisamente em Wall Street – considerado o coração financeiro de Nova Iorque, uma das maiores zonas comerciais dos EUA e do mundo – e desenrola-se dentro de um escritório de advocacia. É narrada do ponto de vista do dono do escritório, um advogado que, em suas próprias palavras, se descreve como:

[...] um daqueles advogados de pouca ambição que nunca se dirige a um júri ou obtém qualquer tipo de reconhecimento público; mas que, na suave tranquilidade de um retiro sossegado, realiza um trabalho sossegado com títulos, hipotecas e escrituras de homens ricos. Todos os que me conhecem consideram-me um homem eminentemente cuidadoso. (MELVILLE, Bartleby, o escrivão, 1853)

Junto a ele, trabalham mais dois funcionários copistas e um rapaz mensageiro (ou, como dizemos hoje em dia, *office boy*).

Conforme nos é informado pelo narrador, suas atividades aumentam, sendo necessária uma ajuda adicional, para tanto ele contrata um escriturário. É assim que Bartleby chega à história “[...] palidamente limpo, tristemente respeitável incuravelmente pobre!” (MELVILLE, *Bartleby, o escrivão*, 1853)

No início esse enigmático escrivão trabalha com certo afinco. Porém, a partir de certo momento, profere a frase desconcertante "*I would prefer no to*", traduzida para o português por "Preferiria não". Bartleby começa a "preferir" não mais executar as tarefas que lhe eram designadas, tornando-se progressivamente um escrivão que "prefere" não mais escrever. O fato de fazê-lo por meio dessa frase desarma o patrão, que se sente confuso e impotente para fazer valer sua autoridade. O argumento da preferência evita o confronto, comprometendo ambos, Bartleby e o patrão. Não há, em *Bartleby*, uma atitude passiva ou de desistência, mas uma decisão de não decidir, onde ele opta por não se comprometer, deixando em aberto a possibilidade ou potência de executar ou não o seu ato.

Para transpor este escritório à cena, pensamos em um universo que trouxesse todo o formalismo das instituições. O cenário seria o próprio escritório, com todos os elementos necessários para compô-lo: mesas, cadeiras, laptops, papéis, canetas, registro de ponto... As formas arquitetônicas deveriam refletir as características e os papéis destes personagens, assim como o asseio e a organização do espaço. As cores utilizadas, muitas e coloridas, remeteriam à artificialidade do mundo contemporâneo, o distanciamento do homem de tudo que é natural. Como no texto que nos inspirou, tudo aconteceria ali dentro. O único contato com o exterior seria por meio de uma janela – no texto, a definição dessa janela é a seguinte:

[...] as janelas abriam-se completamente para uma imensa parede de tijolos escurecida pelo tempo e pela permanente ausência de sol; não era necessária qualquer luneta para desvendar as belezas ocultas dela. Para sorte de todos os espectadores míopes, ela ficava a três metros de minhas vidraças. Devido à grande altura dos prédios ao redor e ao fato de que meu escritório ficava no segundo andar, o espaço entre essa parede e a minha assemelhava-se muito com uma imensa cisterna quadrada [...] (MELVILLE, *Bartleby, o escrivão*, 1853)

Durante o processo, percebemos que essa janela poderia ser uma metáfora. Quando se olha por ela não há o contato com o movimento, com a luz, com o ar fresco, com a vida, afinal. Pelo contrário, ela nos revela que o mundo lá fora é como uma

parede de tijolos, frio e duro. Ao mesmo tempo em que essa parede também está lá como um alerta para a impossibilidade de fuga desse sistema: como um muro, uma barreira, ela traz à tona o aprisionamento, um encarceramento destes indivíduos que aí estão viciados no próprio sistema.

Para transmitir isso tudo, optamos por levar à cena uma janela midiática, ao levantar a persiana, imagens projetadas revelariam o mundo lá fora, no caso, a cidade de Porto Alegre. Em oposição às cores gritantes e aparentemente alegres do cenário, os filmes rodados estariam em preto e branco, e este “astral cinza” se complementaria na escolha das imagens: uma Porto Alegre a qual não gostamos de encarar, revelando partes tristes de nossa cidade – obras inacabadas, denunciando o descaso com o espaço público, moradores de rua em vias centrais, etc.

Sobre as personagens, ao contrário do texto original, seriam apenas três no escritório: o chefe, uma secretária e o funcionário a ser contratado. Aparte este último, a movimentação que almejávamos para eles deveria ser mecânica, repetitiva, quase robótica – desenvolverei mais adiante essa questão, pois ela particularmente diz respeito ao trabalho de atuação desenvolvido no processo que pretendo abordar aqui. A busca por um corpo mecanizado vai ao encontro do universo que desejamos imprimir por meio da fisicalidade de nossos corpos: as personagens deveriam ser elas mesmas a própria estrutura em que estavam imersas. Para Foucault (1987), no desenvolver da sociedade, processos de coerção individual e coletiva dos corpos tinham uma finalidade imperativa que se justificava no campo social supondo a prosperidade e potência. O corpo humano, anestesiado e empobrecido de movimentos adentrava uma maquinaria de poder que o esquadrihava, o desarticulava e o refazia, operando e produzindo corpos dóceis para o modo de “produção industrial”.

Em *Capital*, decidimos chamar Bartleby de Amarildo em homenagem ao pedreiro desaparecido e morto por policiais militares em uma Unidade de Polícia Pacificadora (UPP) do Rio de Janeiro, no ano de 2013. Amarildo foi abordado por policiais em um bar na comunidade da Rocinha e conduzido ilegalmente à sede da UPP, onde foi torturado e morto. Batizar nosso Bartleby de Amarildo é nossa forma de dizer que não esquecemos esse triste episódio, marcado por covardia, ilegalidade e abuso de poder. Como no caso Amarildo, *Capital* traz à cena uma personagem que

também é sucumbida pelo sistema, em uma forma de violência diferente da do primeiro, mas não menos atroz.

A novela de Melville foi a mola propulsora para levarmos à cena a discussão sobre o sistema capitalista e, mais ainda, o comportamento do homem enredado por tal sistema – uma sociedade guiada pelo desejo de posse, lógica do grande supermercado de consumo. Nos interessa abordar o homem que se torna escravo desse sistema, submetendo-se à força do trabalho, ao meio de produção e aos seus desígnios. O capitalismo impulsiona a utilização mecânica dos recursos naturais, distanciando o homem da natureza e obriga-o a subordinar-se à lógica capitalista. O homem perde então, em certo sentido, sua liberdade, e a única coisa que lhe sobra é vender sua mão-de-obra para o sistema que lhe controla.

Não à toa o nome escolhido para a peça foi “Capital”, referindo-se à cidade de Porto Alegre, capital de nosso estado, assim como referência ao próprio capitalismo e seus valores. A escolha por situar a adaptação aqui em nossa cidade foi também para podermos colocar o dedo nas feridas do espaço ao qual pertencemos e que estão mais próximas a nós.

Após essa breve explanação sobre a montagem como um todo, vamos abordar minha personagem, D. Fulana.

1.2 Porquê Fulana

Ao contrário do nome Amarildo, o termo adotado para designar a minha personagem veio ao acaso. Foi em um de nossos ensaios, quando ainda não sabíamos se daríamos nome aos outros dois (chefe e secretária) que chegamos a ele.

Durante a construção de uma cena – a única em que o chefe (que acabou chamando-se “Chefe”) solicitava verbalmente algo à funcionária. Meu colega, não sabendo como se referir à minha personagem, exclamou: “D. Fulana!”. Consideramos engraçado o uso do termo e nos propomos refletir melhor sobre ele para decidir se o adotaríamos ou não.

No dicionário *Michaelis*, “fulano” está assim designado: Indivíduo indeterminado, alguém que não se pode ou não se quer nomear; pejorativamente, fulano seria pessoa sem importância, insignificante, fulaninho; expressão usada para

designar pessoa cujo nome não se declina, seja por desconhecê-lo, seja por conveniência. Pareceu-nos, então, que D. Fulana seria um bom nome para essa secretária. “Fulana” poderia ser qualquer uma ou, então, todas. Afinal, ser todas, significa não ser ninguém, e é o que nos acontece no mundo de hoje, onde somos tratados mais como número do que pessoas, mais como objeto do que sujeito.

A escolha por um nome que não identifica, que não coloca o sujeito no lugar de indivíduo, faz de D. Fulana, no simples ato de ser chamada, simbolizar o que nos tornamos para esse sistema.

2. O ENCONTRO COM D. FULANA

D. Fulana é a síntese dos dois funcionários do escritório, Nippers e Turkey, apelidos que querem dizer alicate e peru, respectivamente, e que, segundo o narrador, tem ligação com suas personalidades e características. Segundo o texto:

[...] **Turkey** era um inglês baixinho e gorducho (...) beirando os sessenta anos. Pela manhã, pode-se dizer, seu rosto tinha um alegre tom rosado. Entretanto, após o meio-dia - seu horário de almoço - ele queimava como uma lareira repleta de brasas (...) começava o período do dia a partir do qual eu considerava suas capacidades profissionais seriamente prejudicadas pelo restante das vinte e quatro horas. Não que ele se entregasse à indolência ou tivesse aversão ao trabalho; longe disso. A dificuldade era que ele tinha a capacidade de ser, de um modo geral, energético demais. Havia em seu jeito uma imprudência estranha, inflamada, confusa e estabanada. (...) Entretanto, era uma pessoa de grande valor para mim em muitos aspectos e, durante todo o período anterior ao meio-dia, a mais rápida e firme das criaturas, realizando uma excelente quantidade de trabalho num estilo difícil de ser igualado. (...) embora fosse um homem absolutamente civilizado e, além disso, afável e respeitoso pela manhã, durante a tarde ele tinha a tendência de, provocado, não ter papas na língua, tornando-se até mesmo insolente. (...) **Nippers**, o segundo da minha lista, era um jovem de barba, pálido e com um ar de pirata, de aproximadamente vinte e cinco anos. Sempre o vi como vítima de dois poderes perversos: ambição e indigestão. A ambição revelava-se por uma certa impaciência com as funções de um simples copista (...) A indigestão parecia revelar-se num ocasional mau-humor nervoso e uma irritabilidade crônica, fazendo com que seus dentes rangessem de forma audível com erros cometidos durante o expediente; maledicências desnecessárias ditas entre os dentes no calor do trabalho (...) Nippers, como seu compatriota Turkey, era-me um homem muito útil; fazia um trabalho rápido e de qualidade; além disso, quando queria, sabia ser bastante cortês. Acrescente-se a isso o fato de que ele estava sempre vestido de maneira cavalheiresca. (...) a indigestão - a irritabilidade e o conseqüente nervosismo de **Nippers** eram perceptíveis principalmente pela manhã, enquanto que à tarde ele era comparativamente tranquilo. Assim, como os paroxismos de **Turkey** surgiam apenas por volta do meio-dia, eu nunca tive de lidar com as excentricidades dos dois simultaneamente. Seus ataques se revezavam, como guardas. Quando os de Nippers começavam, os de Turkey terminavam, e vice-versa. [...] (BARTLEBY, O ESCRIVÃO, 1853)

Alguns aspectos dessas duas personagens foram apreendidos para caracterizar a D. Fulana. Primeiro, foi decidido que eu representaria alguém do gênero feminino, embora fossem funcionários, assim não tentaríamos moldar meu corpo a

um corpo masculino. Segundo, quais características escolher para a D. Fulana que contivessem o essencial de cada personagem (Turkey e Nippers) e que, mais importante, denotassem a função, o papel dela em relação aos outros dois personagens (Chefe e Amarildo) dentro daquele sistema.

Como consta em meu caderno de ensaio, a eficiência, a rapidez e a qualidade do trabalho foram características cruciais de ambos, Turkey e Nippers, que consideramos importantes transpor do texto para a criação da personalidade de minha personagem. Dos “ataques” dos dois, ficamos principalmente com a raiva e a irritabilidade.

Escolhidos os aspectos, precisei ir experimentando maneiras de trazê-los e de conviverem, ambos, nesta secretária. Afinal, a personagem deveria conter traços díspares: ela seria uma funcionária eficiente, porém os traços de instabilidade deveriam estar também no mesmo corpo, no caso, o meu corpo. Antes de focar nas formas que adotei para essa construção, relatarei um dos primeiros exercícios que a nossa diretora, Desirée Pessoa, nos passou.

O exercício diz respeito a essa raiva que deveria encontrar para minha personagem. Ela pediu para fazermos, individualmente, movimentos de luta, que transmitissem raiva. Iniciamos ao som de uma música. Primeiramente, fui usando o próprio ar como alvo, dei chutes, socos e deixei com que esses golpes fossem aumentando, até que todo o meu corpo estivesse engajado. Conforme os movimentos foram crescendo e ficando mais intensos, o mesmo aconteceu com o sentimento de raiva. A respiração também foi alterada e aproveitei dela para me contaminar ainda mais com aquela sensação.

Para nos colocarmos em relação uns aos outros, após cada um de nós termos experimentado isso, a diretora pediu-me que jogasse esses movimentos de raiva no colega que à época interpretaria o Amarildo, Matteo Alves (o que não chegou a acontecer, pois houve uma substituição pelo ator Rodrigo Teixeira) e que o Chefe, interpretado por Leo Peralte, deveria tentar me impedir. Ficamos um tempo nisso, usando todo o espaço: Leo tentando me impedir, Matteo fugindo e se protegendo, enquanto eu o perseguia e investia contra ele. Nesse momento já estava completamente tomada pela raiva, meu foco era atingir e dar vazão para este sentimento sobre Amarildo. Lembro que ao final eu tremia, chorava, gritava – parecia

um bicho selvagem, constatando como a raiva é algo primitivo – e, quando paramos, tentei assimilar tudo o que passava pelo meu corpo. O vestígio mais importante lembrava uma comichão, um frenesi, algo como se minha carne tremesse. Essa descoberta da raiva foi, sem dúvida, física. Foi por meio do corpo que ativei esse sentimento e, em determinado momento, foi como se percebesse essa raiva vibrar em cada parte: músculos, ossos, pele. Essa foi uma descoberta importante para a composição da minha personagem, pois em cenas específicas da nossa montagem, onde D. Fulana estava mais descontrolada, precisei recorrer a essas sensações. Havia descoberto uma forma de produzir essa raiva e, após tê-la experimentado, meu corpo a assimilou em sua memória. Chamo isso de vida do movimento, o preenchimento da forma. Por exemplo: vou dar um soco, posso brincar e criar várias maneiras de dar esse soco, inclusive usando princípios de Laban (de peso ou leveza, lentidão ou rapidez), mas para que haja “algo a mais” ali, é preciso preencher essa forma.

Os outros aspectos que compunham D. Fulana e que estavam ligados a sua maneira de ser eram contraditórios em relação à raiva. Contraditórios porque a raiva demonstra descontrole, enquanto que a eficiência, a rapidez e a qualidade do trabalho denotam um grande senso de organização, de controle. Decidimos que esse senso de organização deveria ser levado ao limite e, sendo ela extremamente organizada e metódica, adotamos o TOC (Transtorno Obsessivo Compulsivo), tanto em relação à organização como à higiene, para somar a seus traços de caráter. O fato de ela ser extremamente organizada foi um critério para a composição deste universo. Ela encarnaria em si a síntese taylorista, tomando como ponto de partida que “o taylorismo caracteriza-se pela ênfase nas tarefas, objetivando o aumento da eficiência ao nível operacional”*, o que diz muito do que gostaríamos trazer à luz em Capital: um sistema que visa lucro e transforma homens em máquinas produtivas.

Definidas estas características para a minha personagem, era mais uma vez necessário encontrá-las no corpo, dar corpo a elas. Um dos primeiros exercícios de composição que fizemos foi o de procurar um animal que se assemelhasse à personagem. Segundo Monsalú (2014), experimentar uma corporeidade animal não está ligada diretamente à mímese do animal, mas nele como ponto de partida; o “entre

* Fonte: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Taylorismo>>

territórios”, a ruptura que se dilui entre o corpo animal e o corpo humano ou social na cena.

Inicialmente cheguei a trabalhar sobre a lagarta, pois a diretora me havia solicitado que minha personagem causasse repulsa, nojo às pessoas. Mais tarde me dei conta que esse tipo de repulsa não passaria por uma noção estética, mas, antes, muito mais sutil, uma repulsa provocada pelo comportamento. Porém, acho válido relatar o início desse processo, mesmo que meu animal tenha passado de lagarta para raposa, pois no caminho encontrei chaves para acionar minha personagem. Segundo Laban:

Uma das produções primitivas mais características de dança-mímica consiste em imitações de movimentos de animais. Os espíritos malevolentes ou benevolentes – viciados ou virtuosos – que governam o destino humano são representados como animais venerados ou detestados pelos membros das tribos primitivas. É útil que o ator-bailarino considere e compare os ritmos típicos de movimento de vários seres vivos, animais e homens, a fim de chegar a um entendimento de seleção e qualidades de esforço, ou do tipo de impulsos internos apropriados aos vários personagens, situações e circunstâncias representados na mímica primitiva. (LABAN, 1978, p. 33)

Nossa diretora nos solicitou que pensássemos sobre qual animal melhor refletiria nossas personagens. Como dito anteriormente, eu havia escolhido a lagarta pelo fator repulsa, pela aparência (exploraria isso pelo fato de ela estar sempre mastigando), mas também por ser um animal cheio de patinhas (o que é útil para realizar várias funções) e ter antenas, que o colocam sempre alerta ao ambiente. Já havia traçado, então, paralelos entre a lagarta e a minha personagem. Depois de ter escolhido o animal, ela solicitou que em uma caminhada fôssemos encontrando características dele nos nossos corpos. Investi na questão das antenas, dando ênfase ao tronco e o pescoço, que estariam sempre eretos, como se ligados em tudo a sua volta. Para as centenas de patinhas, um tique nervoso para as minhas mãos, o que revelou uma ansiedade na personagem. A questão do mastigar incessante da larva apareceu em outro tique nervoso, mas agora na boca que, de tempos em tempos, movia rapidamente de um lado para o outro. É interessante perceber que essas

transformações corporais também reverberaram no meu rosto, minha expressão facial, principalmente a partir dos olhos, tornou-se também alerta.

Embora a lagarta não tenha permanecido como o meu animal até a conclusão do processo, percebo que muitas das características básicas da minha personagem se devem à ela, mesmo que a raposa tenha sido o meu alvo de estudo depois. Enfim, a troca de animal se fez necessária, pois a diretora me alertou para o fato de que o tique nervoso, que havia trazido para as mãos, estava muito semelhante ao de outra personagem que havia feito em peça recente do Grupo (a Lulu, do Primeiro Amor) e me solicitou que encontrasse outra forma de expressar essa ansiedade/aceleração da minha personagem. A partir disso, achei melhor a troca de animal, uma vez entendido que a repulsa seria muito mais por uma forma de agir do que de aparentar.

Enxerguei na raposa uma possibilidade, por ser um animal esperto, um caçador oportunista. Apostei que D. Fulana teria essas características de ser dissimulada e falsa em relação a Amarildo, que é quem vem para desestabilizar toda aquela estrutura. Ela vai lidar com isso escondendo sua irritabilidade na própria eficiência, como se o seu TOC por organização, por manter tudo sob controle, a impedisse de sair do próprio eixo. Sem falar que essa dissimulação tem a ver com o universo proposto das aparências e das artificialidades.

Na ocasião em que retomamos o nosso animal, então, passei a investir na raposa. Desta vez, a diretora propôs que, primeiramente, “trouxéssemos” o animal para o corpo, como se realmente fôssemos ele, livre de personagem. Então exploramos o espaço enquanto animais. Foi quando descobri com a raposa uma forma desconfiada de olhar, não apenas desconfiada, mas preparada e calculista. Assim como uma leveza na forma de colocar as patinhas. Após essa primeira parte, fomos gradativamente voltando a “humanizar” nosso corpo, mas ainda atentos ao que o corpo animal suscitara e tentando transpor para o que já tínhamos da personagem.

Monsalú (2014) faz uso da palavra “encontro” para esse tipo de treinamento a partir do animal. Para ela, é como se o ator preparasse o terreno para o seu encontro com a personagem, quase como num estado de simbiose. Segundo ela:

Por meio do trabalho com o primitivo (animal) pode haver um processo de metamorfose que parte da subjetividade de cada um, para o

encontro de uma possível personagem no trabalho. Não se trata somente da personagem apresentada pelo autor, mas de sua ampliação e dilatação. Do que está escondido e que é possível de ser encontrado através da materialização de uma determinada corporeidade (MONSALÚ, 2014, p. 59)

É através do encontro com os modos de se movimentar do animal, daquilo que é tão específico dele, de uma racionalidade animalesca, que acredito ser possível encontrar os traços da personagem, não apenas os psicológicos, mas como esses traços de caráter reverberam no corpo, influenciam na movimentação. O trabalho com o animal é uma forma facilitadora e lúdica de fazer essas descobertas.

Outro ponto importante para o qual a autora chama atenção, que também é algo que interessa a esta pesquisa, é “ampliação e dilatação” da personagem revelado por este tipo de treinamento, pois a personagem literalmente sai do papel, não é mais aquela “apresentada pelo autor”. Vejo nesse tipo de treinamento físico, do animal, que envolve a corporeidade mais primitiva e que faz o ator empreender sua imaginação e preencher as descobertas do movimento com a sua subjetividade, a bela possibilidade que se cria para ressignificar o texto, ir além do que o autor já propôs, fazendo dele um ator autoral, que explode o texto para ir além dele.

Outra tarefa que nossa diretora nos deu para a composição da personagem, foi a de observação. Realizei esta pesquisa no aeroporto, que me pareceu mais viável, pois seria mais difícil realizar um trabalho de observação em um escritório, por exemplo. O aeroporto é um local onde circula um grande número de secretárias/executivas. Nessas mulheres, notei que o salto estava sempre presente, uma relação particular de portar a bolsa/pasta, assim como de levar o aparelho celular, numa maneira, na maioria das vezes, sempre altiva e elegante de movimentarem-se.

Então, juntamente ao estudo do animal, outros elementos foram adotados, como o sapato de salto e a bolsa, pois ambos me pareceram acessórios indispensáveis para compor uma secretária executiva.

Por isso, uma das coisas que passei a usar já nos primeiros ensaios, foi um par de sapatos de salto. Com ele descobri outro porte ao caminhar, ele realinha a coluna, nos coloca em um constante desafio de equilíbrio, além de trazer toda a feminilidade que minha personagem deveria inserir naquele ambiente, contrastando com as outras

personagens masculinas. Através do salto, pude adotar uma coluna ereta para a D. Fulana, o que influenciou diretamente na qualidade do movimento, uma vez que com ele reforçou-se a energia “contida” da minha personagem, pois a coluna sempre muito alinhada pode denotar rigidez, o que seria interessante para ela.

A bolsa, por sua vez, veio acompanhada de outro acessório que adotei: o cigarro. Como no início do processo ainda não havíamos definido em que época a peça se passaria, não sabia se o celular poderia ser incorporado, então o cigarro foi a possibilidade encontrada para transpor aquela forma peculiar que observei no aeroporto de portar a bolsa como pasta ou amparada no pulso e o celular sempre em uma das mãos. Além disso, o cigarro ajudou a reforçar a fragilidade nervosa da minha personagem, uma vez que fumar está ligado à ansiedade, vício e a tantos outros fatores psicológicos mais complexos desta dependência. Ao longo do processo percebemos que, como eram muitas entradas e saídas de cena, seriam necessários muitos cigarros, afora o fato de que acendê-los e dispensá-los poderia ser um fator comprometedor do ritmo da cena. Então optamos pelo cigarro eletrônico, o que acabou compondo perfeitamente junto àquele universo, por ser ainda mais artificial, reforçando o ar caricato da minha personagem.

Aqui passo a delimitar algumas características que expressariam a forma de ser desta secretária. Tentei captar ao máximo cada um desses elementos que me chamaram a atenção e transpô-los de certa forma para a cena. Como nesta montagem interessava algo não naturalista, busquei torná-los caricatos. Etimologicamente, *caricato* vem do italiano e significa “alterado, deformado, posto em caricatura, artificioso, exagerado, afetado”. A acepção do termo se faz importante, uma vez que a caricatura é almejada nesse trabalho, nos interessando desta definição o que diz respeito ao exagero, ao artifício, ao afetado.

Adentrarei nas ações básicas que tornaram possível que essas características psicológicas da D. Fulana fossem externalizadas. Nos primeiros ensaios, nossa diretora investiu nas descobertas individuais. Por isso, além do trabalho com o animal e da observação de executivos, o mesmo deveríamos fazer com as ações de nossas personagens. Para trabalhar com o caricato do homem de negócios que abordamos em cena, precisaríamos escolher ações que caracterizassem nossas personagens e colocassem em evidência a sua função naquela realidade que criamos. Um ensaio

inteiro foi praticamente voltado para isso, para buscarmos quais ações eles realizariam neste escritório.

Recorrendo ao que conheço de um universo burocrático, pensei que a lida com folhas, canetas, computador deveria estar presente. Logo, fui buscando formas de ler, escrever, digitar que remetessem às funções básicas de uma secretária. Aos poucos fui descobrindo outras ações que, assim como as anteriores, se repetiriam pontualmente ao longo de todas as cenas. Foram elas: bater o ponto, limpar as mesas, passar *spray* aromatizador pelo escritório, passar álcool gel nas mãos. Essas foram as ações escolhidas para a personagem que interpretei. Partiram do que entendemos por ações básicas de uma secretária, mas nos coube, ao longo do processo de construção, descobrir formas de torná-las plásticas, o que abordarei no próximo capítulo.

3. EM BUSCA DE UMA DRAMATURGIA CORPORAL

Colocamos flores em um vaso para que mostrem sua beleza, para que alegrem a visão e o olfato. Podemos transformá-las em uma mensagem: piedade filial ou religiosa, amor, reconhecimento, respeito. Porém, por mais belas que sejam, possuem um defeito: arrancadas de seu contexto representam somente a si mesmas. São como o ator do qual fala Decroux: um homem condenado a parecer um homem, um corpo que imita um corpo. Pode ser prazeroso, mas é insuficiente para a arte. Para que seja arte, acrescenta Decroux, é preciso que a ideia da coisa seja representada por uma outra coisa. As flores em um vaso, em vez disso, são irremediavelmente flores em um vaso, algumas vezes, sujeitos de obras de arte, mas jamais obras de arte em si. (BARBA, 2009, p. 56)

Considero importante situar o leitor sobre os caminhos que guiaram esse trabalho. Para tanto me parece relevante fazer uma breve retrospectiva histórica sobre alguns homens de teatro que aproximam-se dessa pesquisa. A escolha por tais autores se deve aos referenciais que tive durante os anos de formação no Departamento de Arte Dramática desta Universidade. Em tempo, não atrevo-me a fazer aqui uma análise histórica aprofundada, mas, antes, situar as mudanças ocorridas em meados do século XIX e XX. Naquele momento da história a linguagem cênica estava buscando uma autonomia em relação ao texto dramático. Essa busca passou por um resgate da memória da própria arte (*Commedia dell'Arte*, máscaras...), como a memória do homem (no caso, o homem arcaico, suscitado por Artaud e Grotowski). Essas mudanças iriam diretamente ao encontro da atuação, onde o foco passou a ser o corpo do ator, onde o interesse não estava centrado em uma interpretação fiel à realidade do cotidiano, mas outra forma de realidade, a criada, e que priorizasse a expressividade exteriorizada por meio do corpo.

Nas primeiras décadas do século XX, como oposição ao naturalismo, houve uma busca pela reatualização, surgindo inúmeras pesquisas de encenação e caminhos de formação do ator que retomaram técnicas ligadas a diferentes tradições teatrais. Alguns encenadores criaram suas estéticas por meio da apreensão de aspectos culturais das civilizações orientais, como o Teatro Oriental, mais especificamente o teatro japonês, com o Nô e o Kabuki, o teatro chinês, com a Ópera de Pequim, e o teatro de Bali, para citar alguns, bem como o resgate de técnicas de atuação, como as da *Commedia dell'arte*. Para o trabalho do ator tudo isso significou

um foco no domínio corporal, no aprendizado de técnicas corporais, codificações dos movimentos do ator em cena, possibilitando outro tipo de jogo e de atuação, diferente da realista. O teatro assume a sua essência, evidenciando e supervalorizando as regras e convenções do jogo cênico, onde a representação se propõe artificial, na qual o público não é levado por uma ilusão de realidade, mas envolvido pelo aspecto plástico, rítmico, poético e lúdico do jogo do ator e de toda a encenação.

As tradições teatrais resgatadas apresentam, em diversas acepções, uma estilização corporal e vocal, na qual o aspecto plástico e sonoro do corpo e da voz é carregado de significados. Formas do Teatro Oriental por si só propiciam uma experiência original de contato com algo misterioso e completamente novo. O aspecto cerimonial que essas manifestações teatrais apresentam também foi marcante, incluindo o caráter ritualístico da ação dos atores.

Na busca de novas teatralidades, no decorrer do século XX acontece um aprofundamento gradual da codificação corporal a partir do desenvolvimento de modelos de análise de movimentos do corpo humano. Na virada do século XIX para o XX, temos as codificações de François Delsarte e as pesquisas de Émile Jaques-Dalcroze, da Eurytmia, assim como as pesquisas de Rudolf Laban que se destacam quanto à construção de elementos de análise do movimento humano a partir de sua observação.

Ainda muito jovem, Delsarte (1811-1871) foi obrigado a encerrar sua carreira devido ao mau uso de sua voz, principal instrumento de seu trabalho até então. A partir daí, dedicou-se a explorar a expressividade do corpo. Seus estudos revolucionaram a história do gesto e culminaram na criação de um sistema. Defendia que atores e cantores só são verdadeiramente artistas quando traduzem pelo seu corpo o que cantam ou dizem. Delsarte realizou um estudo analítico do corpo, não o corpo espetacular, mas o corpo cotidiano. Ele observou corpos “fabricados” por uma sociedade recém-inaugurada, que vivia a Revolução Industrial. A partir de seus estudos, ele relaciona a alma (emoções) e o aparelho dinâmico (físico). Segundo o autor, “o gesto é o agente da alma”, a alma se fisicalizaria por meio do gesto. Vai além, afirmando que o homem deve ser entendido como unidade entre alma e corpo, para ele, o corpo estaria subordinado à alma, traduzindo o que ela sente. Ele afirma:

O gesto é mais que o discurso. Não é o que dizemos que convence, mas a maneira de dizer. O gesto é o agente do coração, o agente persuasivo. Cem páginas, talvez, não possam dizer o que um só gesto pode exprimir, porque num simples movimento, nosso ser total vem à tona, enquanto que a linguagem é analítica e sucessiva (DELSARTE apud AZEVEDO, 2009, p. 54).

Delsarte observou, controlou, descreveu o gesto para fabricar a expressão. Esse controle do gesto não estaria voltado simplesmente à educação e à moral do corpo, mas, sobretudo, à concepção de um ator 'ideal', treinado para ser um fiel Instrumento da alma (MADUREIRA, 2002).

Delsarte concebe o ator como aquele que, em posse de um riquíssimo vocabulário fonético-gestual, reproduz todos os gestos voluntários presentes no *status* de seu personagem. Reproduz estes gestos em sequência, a partir de uma execução precisa, e repete a partitura tantas vezes que poderá deixá-la transcorrer mecanicamente. De chegar ao ponto de conseguir repetir a própria sequência vocal e motora sem pensar, se identificaria no próprio personagem os gestos que modificam a alma da mesma forma que dá vida a certos gestos. Em outras palavras, o intérprete, inicialmente frio, começaria a perceber o quanto sua atuação expressava-se apenas exteriormente. Com um pouco de calor, se desprenderia a mola dos movimentos corpóreos involuntários (DELSARTE. In: RANDI, 1993, p. 65).

As contribuições de Delsarte com certeza fizeram o mundo teatral voltar os olhos ao trabalho físico. No centro de suas pesquisas, ele conduz o ator a sair de uma conduta corporal cotidiana, colocando-o em uma abordagem analítica sobre o próprio trabalho, onde o treinamento corporal é o cerne de sua prática, contribuindo para a instauração de uma nova tradição teatral.

No início do século XX, Dalcroze (1865-1950) também propõe uma visão analítica do movimento. Este austríaco, considerado por muitos como o pai da ginástica rítmica, teve formação como músico e, embora sua pedagogia tenha sido voltada para a educação de jovens músicos, suas pesquisas tocaram diretamente o campo do teatro, tendo exercido influência inclusive sobre o trabalho de importantes encenadores, como Adolphe Appia, Jacques Copeau e Charles Dullin.

Dalcroze deteve-se a pensar a relação entre a música e a expressão dos movimentos por meio de um método que desenvolve, a Rítmica ou Eiritmia, baseado

na vivência do corpo por intermédio do ritmo e da experiência musical. Em seus exercícios busca o engajamento total do corpo, onde música e movimento promovem o sentido, a representação e a consciência rítmica e auditiva do estudante. Segundo ele, a noção de ritmo diverge do senso simplista da lógica matemática:

Por meio de movimentos de todo o corpo, nós podemos nos equipar para entender e perceber ritmos. Consciência do ritmo é a faculdade de “localizar” [reconhecer] cada sucessão e combinação de frações de tempo em todas as suas gradações de rapidez e intensidade [vigor] (DALCROZE, 1988 [1921], p. 79).

Ao ser colocado no corpo em movimento, o ritmo passa a ser explorado pelo viés do tempo e do espaço. O quesito espaço tem relação com a forma, o que possibilitará emergir uma consciência plástica, estética. O aluno entra em contato com a arte, no caso de Dalcroze, especificamente com a música, estimulado a fazer um trabalho rítmico e passa a observar/vivenciar a qualidade do seu gesto, do seu movimento, o seu deslocamento no espaço em diálogo com o estímulo sonoro que ele está recebendo durante o processo. (FERNANDES, 2010)

Outra referência importante é a análise que Laban (1879-1958) propõe, que está associada a diferentes estados psicofísicos, para além do aspecto físico das ações. Para ele, o movimento está intrinsecamente ligado ao universo interno do ser humano. Acreditava que o homem seria capaz de melhor exteriorizar seu universo interno através do corpo, pela expressão através do movimento. O movimento, segundo Laban, é capaz de expressar o intangível, o que a palavra não conseguiria.

Vsévolod E. Meyerhold (1874-1942) foi um dos encenadores que perseguiu tal reatualização, na autonomia da cena em relação à realidade, utilizando referências como a *Commedia dell'arte*, o teatro popular e as técnicas circenses como material para o trabalho do ator. Desenvolveu a biomecânica como treinamento corporal para os atores, definindo determinados princípios plásticos e psicofísicos. Ator e colaborador de Stanislavski por um longo período, acabou por divergir do enfoque do mestre e desenvolveu pesquisas em outras direções. Para ele, o ator deveria ser capaz de ultrapassar as formas cotidianas por meio de um corpo que estivesse

treinado, preparado, que pudesse surpreender, assim como realizar desenhos no tempo e no espaço, compondo uma plasticidade.

Jacques Copeau (1879-1949) foi outro diretor-pedagogo a criar uma escola de atores, perseguindo uma nova arte do ator. Nas suas buscas estão também práticas corporais em contato com técnicas antigas, como a *Commedia dell'arte* e o Teatro Oriental. Defendeu uma entrega total à vida de ator, enfatizando também, como Stanislavski, a ética e a disciplina necessárias para esse ofício. Podemos ver em seus princípios uma despersonalização do ator. Cada vez mais, ele deve se desvencilhar de seus hábitos e condicionamentos pessoais para entregar-se à vida das personagens. Copeau utilizou exercícios com máscaras* com as quais conseguiu desviar a atenção do rosto para o corpo do ator.

Étienne Decroux (1898-1991) fez da mímica corporal sua pesquisa. Através de um treinamento árduo e do domínio total do corpo e do movimento, compreendido na sua estrutura e em suas partes, ele construiu sua arte. Embora tenha iniciado sua formação com Copeau, ele não trabalhou em função do texto. Copeau se preocupa em encenar os textos dramáticos e em ser fiel em relação ao autor, considerando importante que o ator transmitisse o que o autor diz, que desenvolvesse o seu trabalho sobre a presença e fizesse o texto vibrar. Já Decroux aprofundou-se no trabalho corporal, na definição de princípios básicos que regem o corpo do ator em cena, como o foco na posição do tronco, da coluna, o equilíbrio precário e o esforço criado por oposições internas. Qualquer atuação psicológica torna-se impossível. O corpo é dilatado e deverá ser capaz de reter a atenção do espectador pelo trabalho com tensões internas. Temos aqui um corpo silencioso, preciso, que abre mão da palavra, expressa-se melhor no silêncio. Nessa busca de uma nova teatralidade, nesse momento de procura de codificações, de resgate e desenvolvimento de técnicas para o ator, há uma grande ênfase no domínio corporal e numa atitude ética no trabalho do ator.

Mais recentemente, no teatro de Bob Wilson, o trabalho do atuante está em oposição ao teatro naturalista, desenvolvendo uma técnica antinaturalista de trabalho arraigada nos estudos do ator proposto por Gordon Craig (ator-marionete) e

* Inicialmente chamadas de máscara Nobre que mais tarde tornaram-se a máscara Neutra, ferramenta para o trabalho do ator largamente difundida até hoje a partir da abordagem pedagógica de Lecoq.

Meyerhold (biomecânica). Nessa forma de teatro o ator funciona como um dispositivo gerador e provocador de sensações múltiplas e pensamentos ao rejeitar qualquer tipo de informação analítica explícita ou linguagem normativa. O teatro de Wilson é um dispositivo gerador de múltiplas linguagens cênicas em que os elementos são apresentados como unidades artísticas autônomas, pois como coloca Galizia, “Wilson insiste em que o público precisa desenvolver outras percepções [...], já que é o público quem passa a participar criativamente do viver artístico com sua própria imaginação, completando, desta forma, o espetáculo”. (GALIZIA, 1989, p. 32)

Outros aspectos sobre as mudanças ocorridas ao longo destes dois séculos – como o advento da luz elétrica e sua conseqüente utilização no palco, tornando possível esculpir o espaço vazio; o declínio do texto dramático e sua estrutura aristotélica, bem como a fragmentação da noção de autor, tornando o encenador coautor do texto ao colocá-lo em cena; o questionamento sobre a frontalidade palcosplateia utilizada como única possibilidade, fazendo surgir diferentes propostas –, poderiam ser levantados aqui, porém, o que interessa a este trabalho são os princípios físicos colocados em evidência por cada um dos autores supracitados e que influenciam o treinamento do ator até hoje.

Pretendo apontar aquilo que conecta meu trabalho atoral com estas reformas acontecidas durante os dois últimos séculos. Em *Capital*, é forte o apelo visual que, com certeza, precisou ser refletido na atuação para podermos levar à cena uma dramaturgia corporal.

Para tanto, abordarei o processo criativo sob o ponto de vista de alguns dos autores já citados anteriormente, principalmente Jacques Lecoq, Rudolf Laban e Thomas Leabhart. Foram eles que, de alguma forma, estiveram conosco na sala de ensaio e nos guiaram na decupagem de nossos movimentos. Decupagem* foi um termo chave para esse processo, trazido pela minha orientadora, Claudia Sachs, a qual estudou na escola de Lecoq.

*Decupagem, do francês *découpage*, é um termo mais comumente usado no cinema e televisão e segundo o dicionário Michaelis, significa: “divisão de um roteiro em cenas, seqüências e planos numerados para tornar o trabalho de filmagem ou de gravação mais fácil; listagem das cenas filmadas para facilitar a escolha da imagem mais adequada à edição; resultado final desse trabalho”. A apreensão deste termo para o teatro, também designa divisão, sequenciamento, objetiva a “limpeza” do movimento, visando a precisão e a clareza dos gestos.

Um dos princípios da escola de Lecoq é iniciar os trabalhos a partir da observação de modelos. Para o autor, o grande modelo é a natureza e suas manifestações: os quatro elementos, os materiais e matérias, os animais, os cataclismos (LECOQ, 2010). Segundo Sachs (2004), são utilizadas também algumas sequências de esportes, como o lançamento de disco, levantamento de halteres, patinação, natação, etc., assim como daquilo que Lecoq chama de “grandes trabalhos”, como o do pedreiro, do barqueiro, do cortador de lenha, etc. Ainda segundo Sachs, o autor denomina a reprodução do exterior de “mímica da ação”, que consiste em reproduzir uma ação física com tanta atenção quanto possível, sem nenhuma transposição, num primeiro momento, mimando o objeto, o obstáculo, a resistência. Essa prática visa resensibilizar o ator na percepção de seu corpo, eliminando os acessórios reais para melhor percebê-lo. Para Lecoq, a “mímica de ação” é a base para analisar as ações físicas dos seres humanos.

Quando iniciamos o trabalho com a professora Cláudia já havíamos delimitado os movimentos e ações das nossas personagens. Em nosso processo não havíamos passado anteriormente por estes exercícios, ou seja, essas sequências de esportes ou de “grandes trabalhos”. Primeiramente, descobrimos as ações de nossas personagens indo diretamente à observação e à mímica delas próprias. Porém, assim como sugere Lecoq, também transpusemos suas ações para as cenas a partir da observação direta da realidade, analisando diretamente seus comportamentos e suas ações físicas.

Outro aspecto que também se aproxima do trabalho inicial sugerido pelo autor é a nossa busca pelo animal que, segundo ele, pode conduzir mais diretamente ao corpo do homem, a serviço da criação da personagem. Para ele, a locomoção, a forma de usar os apoios e as atitudes peculiares de cada animal podem guiar o ator na sua criação, que foi exatamente o que apontei ao estudar a lagarta e a raposa. Ambas ajudaram a descobrir uma forma de caminhar, de colocar o tronco, a coluna, o olhar.

Embora essas ações tenham sido retiradas da observação do cotidiano, nos foi requisitado pela diretora que nos afastássemos delas na forma de executá-las, tornando-as estilizadas.

Aproximo também essa busca por estilização ao trabalho de Pina Bausch. A bailarina apreende movimentos cotidianos para depois torna-los gestos abstratos,

muitas vezes desconexos de suas funções diárias. Meus movimentos também foram captados do cotidiano, mas levados à cena de forma estilizada – pois, assim como na dança de Pina, as ações escolhidas deveriam estar nos nossos corpos de forma extra cotidiana. Pina atinge a abstração fazendo uso da repetição, que acaba por tornar-se elemento estético de suas criações. Por meio da repetição, ela torna os movimentos tão artificiais quanto a ficção da cena. Segundo Servos (2008), as obras de Pina utilizam as nossas experiências sociais e físicas diárias apenas como ponto de partida, pois em seguida ela as traduz e as distancia de nós mesmos.

O uso da repetição também foi um fator estético na construção de nosso espetáculo. Em *Capital*, as ações foram executadas com uma exaustiva repetição, que evidenciou o quanto são banais, desnaturalizando comportamentos normatizados pela sociedade. Um bom exemplo para o que buscamos em *Capital* é o filme “Tempos Modernos” de Charles Chaplin (1936), em que ele representa um trabalhador e, frente às novas máquinas de uma fábrica moderna, repete os mesmos movimentos durante a sua permanência no trabalho. Ao final do dia, ele continua reproduzindo mecanicamente esses mesmos movimentos incessantemente, num automatismo acelerado que não permite que ele descanse. Por meio da repetição, Chaplin evidencia que o ser humano obedecia e respondia automaticamente ao que lhe era imposto em seu dia-a-dia.

Entretanto, o que talvez mais instigue no trabalho de Pina é a forma que a dança encontra para construir essa abstração e de como seus bailarinos trazem à tona um universo interior de forma tão expressiva. Bausch não acredita que o gesto ou a fala possam dizer tudo, mas sim que um completaria o outro, um buscaria no outro o apoio de que precisa. Penso que trabalhar com Teatro Gestual também nos coloca nesse lugar de fazer emergir emoções, sensações, estados, tornando-os visíveis por meio do corpo e não apenas da fala. Como atriz, e não bailarina, como consigo isto? Como alcançar um movimento que seja plástico e expressivo?

Outra abordagem possível são os estudos desenvolvidos por Meyerhold. Sua biomecânica partiu da observação de movimentos realizados em jogos infantis, da prática de esportes, do circo, enfim da observação do mundo exterior, mas transpostos para a cena de forma estilizada. Assim como na dança de Pina, Meyerhold buscava a comunicação por meio da plasticidade empregada pelo ator. Para ele, a

emoção deveria ser espacializada, visível através do gesto. Em oposição à Stanislavski, ele acreditava que não era o engajamento psicológico que deveria levar à experiência emocional, mas, antes, que a emoção deveria ser fruto da transformação fisiológica do corpo. Para Meyerhold o ator deveria distanciar-se da ideia de verossimilhança.

Em *Capital* tentamos focar nesta ideia de ação que comunica plasticamente, também não nos interessa a ideia de verossimilhança, pelo contrário, buscamos nos distanciar dela através do caricato. Assim como Meyerhold se propôs a observar movimentos cotidianos e transformá-los de forma artística, o mesmo aconteceu com os movimentos interpretados por nossos corpos.

Laban (1978) também nos diz da importância da decupagem, referindo-se às qualidades do movimento, dotadas de uma estrutura espacial, dinâmica e rítmica, para tornar uma representação articulada. Para ele, esta é a parte criativa do trabalho do artista, colocar essas ferramentas à disposição da peça, adaptando-as ao conteúdo que se deseja transmitir.

Apoio-me neste pensamento do autor para começar a desvendar as ferramentas que utilizamos para trazer à luz nossas personagens, encaixá-las no sistema que levamos à cena. Parâmetros como os citados por Laban, de espaço, dinâmica e rítmica foram fundamentais na composição das nossas corporeidades.

A precisão, a limpeza, a repetição, a qualidade do movimento foram alguns princípios considerados imprescindíveis para a proposta. Qualidades essas que dizem respeito ao trabalho com os 20 movimentos de Lecoq, essencial para começarmos a entender a lógica de “início-meio-fim” do movimento.

Foi minha orientadora, a professora Cláudia Sachs, quem nos apresentou as sequências, trabalhando conosco alguns dos 20 movimentos propostos por Lecoq. Esses movimentos, ou melhor, sequências de movimentos, possibilitam que se aprenda pela via corporal e, mais importante, que se observe o movimento sendo realizado no espaço, as partes do corpo que estão engajadas, as transições de peso, a trajetória do gesto no espaço, assim como a divisão por partes (seu início, meio e fim), uma vez que eles são sequenciados.

A decupagem foi, portanto, crucial. Antes de começarmos a limpeza nos nossos movimentos, nós os realizávamos sem o devido cuidado, ou como se fosse um “borrão no espaço”, sem prestarmos atenção a cada uma das partes que os compunham. Para este trabalho, os movimentos precisavam ser minuciosamente estudados para serem executados de forma limpa e aproveitando-se ao máximo cada uma de suas partes, pois a poética adotada para o espetáculo exigia esta acuidade. Em meu diário de ensaio, encontrei a seguinte reflexão sobre os exercícios vistos com minha orientadora:

Percebo como isso é importante (variação de ritmo e sequenciamento do movimento) para o trabalho que estamos realizando, porquanto da mecanização do movimento e da precisão necessárias. Enquanto atriz, isso me ajuda a pensar os movimentos para executar determinada ação, um por um, um de cada vez, a separá-los para poder aproveitar cada um melhor... O trabalho de decupagem, do qual a Cláudia nos falou que era necessário... Me faz pensar em coreografia, porque existe uma marca, uma contagem, uma relação com movimento e espaço que vão ao encontro da dança – é um trabalho de atriz-que-dança ou de uma dança para teatro. (BRESSIANI, Diário de bordo, 2016)

3.1 Exercícios de Lecoq utilizados no treinamento

Abaixo deixo a descrição de cada um dos exercícios provenientes do estudos de Lecoq, trazidos pela orientadora para o nosso treinamento. Como informado anteriormente, ao todo são 20 movimentos, dos quais utilizamos apenas sete, como segue.

Iniciamos essa preparação com a explicação da importância dos pés enraizados no chão, os dedos bem abertos, o quadril enquanto ponto fixo. Primeiramente, fomos trabalhando as articulações dos dedos dos pés, dos tornozelos, até envolver a dos joelhos.

- 1) Acrescentamos a movimentação com os braços: partindo dos ombros (frontal), depois tronco e braços (lateral).

Figura 1 – Iniciando os exercícios



Fonte: Grupo Neelic

2) Partimos, então, para o exercício do balanço dos braços, braços enquanto pêndulos, que consiste na sincronia dos braços em movimentos pendulares, até que giram cada um em uma direção – tive muita dificuldade nesse exercício, só comecei a conseguir executá-lo dias depois.

Figura 2 – Sequência: Braços viram pêndulos



Fonte: Grupo Neelic

3) Depois, realizamos o *La brasse* (a braçada), no qual os braços mantêm o movimento pendular lateral, traçando alternadamente um percurso no qual as palmas das mãos passam pela frente do rosto, por trás (nuca), sobem em direção ao teto (zênite*) e caem (lateral do corpo). Fizemos com um braço de cada vez, depois com os dois juntos – enquanto um braço está no zênite, o outro está no rosto. Cláudia nos orientava para, às vezes, darmos uma parada (suspensão) para conferirmos se estava

* Zênite um conceito utilizado nas ciências naturais, principalmente na astronomia, é um ponto de referência para a observação celeste diretamente oposto ao *nadir*, que se situa na vertical do observador, sobre a sua cabeça.

tudo certo, ou seja, os braços alinhados e o resto do corpo organizado. Todos os movimentos deveriam ser sempre grandes, riscando o espaço – ela explicou que o dedo do meio da mão faz uma linha com o restante do braço.

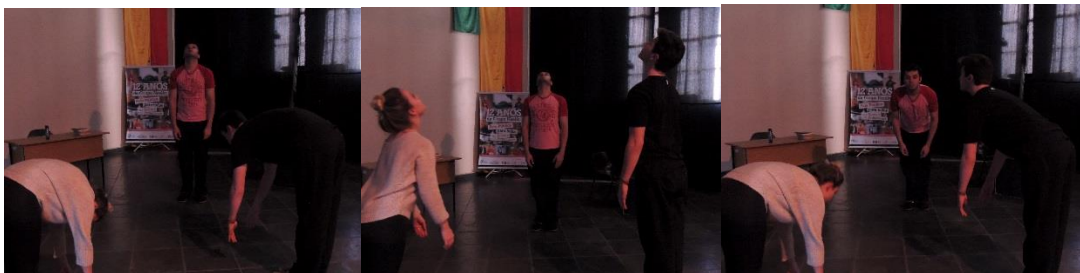
Figura 3 – Buscando coordenação



Fonte: Grupo Neelic

4) *Ondulacion* (ondulação) e *ondulacion inverse* (ondulação invertida). Consiste na ondulação da coluna. Começa pelo olhar, corpo ereto, olhar para cima, vai descendo o tronco à frente, alongando a coluna até voltar “desenrolando” e recomeçar de onde partiu. A orientadora chamou atenção para como deviam estar nossas mãos: vivas, os braços alongados. Ela sinalizou também que esse exercício da ondulação poderia ter 4 acentos (acento enquanto lugar de onde vem o impulso): joelhos, quadril, peito ou cabeça.

Figura 4 – Sequência: Ondulação



Fonte: Grupo Neelic

5) *Travelling* (como o movimento da câmera de cinema): em posição de samurai, cabeça, tronco, deslocamento sem oscilações no sentido horizontal. É um exercício de base: abrimos a base encaixando o quadril, pés para fora. A orientadora disse para imaginarmos como se tivéssemos uma lente na frente do quadril,

registrando de um lado para outro, usando transferência de peso: quadril vai para um lado (para cima de um dos pés) e para o outro, mas sempre transferindo pelas pernas, sem mexer o quadril (sem girar, sem subir). O movimento é por uma linha horizontal e o quadril é o ponto fixo levado pelas pernas. Sempre uma das pernas alongada e a outra flexionada durante o movimento. Importante para a compreensão da decupagem do movimento, que aqui deve acontecer em três tempos: cabeça, transferência de peso, giro do tronco.

6) A próxima sequência, chamada *Les neuf attitudes* (as nove atitudes): são nove movimentos que passam pelas posturas do samurai, do arlequim, da mesa. Novamente o quadril é o ponto fixo e os braços devem ficar sempre paralelos e afastados do tronco. A forma do arlequim foi algo dos exercícios que consegui transpor diretamente para a cena, a postura em que minha personagem parava remetia diretamente a ele.

7) O último foi o do bastão, uma sequência onde deveríamos: olhar na diagonal direita - deslocar - pegar com a mão direita - olhar para a diagonal esquerda - deslocar nessa direção - pegar com a mão esquerda - olhar a mão direita - soltar - olhar a mão esquerda - bater. Detalhe: a mão que bate fica em ponto fixo enquanto o corpo se desloca numa caminhada onde um bastão imaginário seria nosso foco.

Figura 5 – Sequência: Bastão imaginário



Fonte: Grupo Neelic

Foi bem importante o treino a partir desses exercícios, porque a partir das sequências propostas podemos começar a entender melhor a mecânica do movimento, não apenas decupando-os, mas, igualmente, trabalhando o equilíbrio, a precisão, seu desenho no espaço, as linhas corporais. Por meio dos apontamentos

da orientadora, de como devíamos separar um movimento do outro, como podíamos variar o ritmo entre todos os movimentos, etc.

A aplicação na cena dos exercícios não é direta, pelo menos não para o trabalho que já havíamos construído, mas esses exercícios desenvolveram a consciência dos nossos corpos e dos desenhos que eles deveriam formar no espaço. Então, quando começamos a sequenciar os movimentos de nossas personagens, já havia uma noção bem maior do que precisávamos encontrar, principalmente no que diz respeito à economia, limpeza, forma e clareza do gesto.

Quando passei a sequenciar as ações da minha personagem, fui dando maior atenção para cada fase do movimento, assim como suas qualidades. Como dito, essa limpeza de meus gestos começou a ser possível graças às sequências de movimentos do Lecoq. Abaixo, segue a descrição das ações e movimentos de uma das cenas do espetáculo, do ensaio posterior aos que praticamos os exercícios do Lecoq:

- digitar: o ritmo vai diminuindo (a velocidade) quando Amarildo entra;
- pernas: sentada, conforme ele entra com samambaia, vou voltando as pernas, acompanhando seu deslocamento;
- tronco: ainda sentada, assim que as pernas param ao centro, o tronco alonga numa diagonal;
- levanta nádegas: quando Amarildo coloca samambaia, levanto da postura sentada;
- volta nádegas: quando Amarildo desce da cadeira, volto a sentar;
- olho a samambaia: Amarildo já está sentado, ainda estou olhando para a samambaia, olhamos um para o outro (Chefe e eu) e volto a olhar samambaia;
- trazer pernas: olhando para a samambaia, trago apenas as pernas de volta para a frente, depois trago cabeça, depois volto pernas para computador com todo o tronco, num movimento inteiro;
- no computador: volto a digitar, em algum momento olho com a cabeça (só com a cabeça) para a samambaia e depois volto a digitar;

- pegar folha: (1º) digitando, (2º) olho para as folhas, (3º) pego folhas, (4º) trago para perto, (5º) olho para computador, (6º) olho novamente para folha, (7º) viro pernas para o centro, (8º) bato folhas na mesa, (9º) paro, (10º) saio da mesa, (11º) vou para mesa do chefe, (12º) paro, (13º) pigarreio, (14º) alcanço folhas para chefe, (15º) olho para samambaia, desconcertada, (16º) a cabeça continua voltada olhando para a samambaia, mas pernas vão girando, quando tiverem apontadas para a direção de volta, ando até a mesa (17º), (18º) todo o movimento de sentar.

Este é apenas um exemplo de como passei a tratar cada movimento que eu já vinha realizando. Percebo que comecei a particularizar cada parte corporal envolvida no movimento, dando maior atenção a cada membro envolvido, colocando-os em uma sequência. Lembro das palavras da professora Cláudia que dizem respeito à economia do gesto – quando passamos a decupar nossos movimentos, percebemos o que está sobrando, coisas que não precisam estar ali e acabam poluindo o gesto. Lecoq também nos fala da importância da economia (apud SACHS, 2004, p. 66), definindo que “a economia está presente tanto no estado de repouso quanto na ação e na inter-relação entre os dois. Trata-se de executar a ação utilizando-se somente a energia necessária a cada gesto, eliminando-se tudo aquilo que não está comprometido com o movimento limpo e claro”. Seguindo o pensamento do mestre, sequenciar minhas ações me permitiu enxergar com maior clareza o que era necessário limpar de cada movimento, deixando apenas o que fosse necessário.

Outro fator que foi possível trabalhar mais claramente foram as linhas do movimento no espaço. Segundo Laban (1978), “[...] o corpo do bailarino segue direções definidas no espaço. Essas direções configuram formas e desenhos no espaço”. Associei o pensamento do autor ao trabalho atoral que estávamos buscando em *Capital*, onde inserimos posturas estáticas em alguns momentos, junto a estilização dos movimentos cotidianos que elegemos para as nossas personagens.

Figura 6 - Arabesque



Fonte: Grupo Neelic

Figura 7– Amarildo bate o ponto



Fonte: Grupo Neelic

As sequências de Lecoq auxiliaram no entendimento dessas linhas, nos colocaram fisicamente mais atentos ao espaço. Por exemplo, por meio dos exercícios que empregavam os braços riscando o ar, adquiri maior consciência da continuidade, inteireza das partes moventes, da postura de meus braços em relação ao tronco e passei a dar um desenho mais acabado às mãos, que deviam seguir a disposição dos braços. Isso se refletia principalmente nos momentos em que empregávamos posturas e as suspendíamos por algum tempo. Assim como na cena de Bob Wilson, onde formas duras e estáticas, corpos e desenhos pontiagudos e invasivos estão presentes. Essa era uma finalidade poética, que apresentássemos uma construção onde a organização de nossos corpos formassem desenhos no espaço, ângulos de uma linguagem corporal que estudamos nas obras do referido diretor. De acordo com minha orientadora:

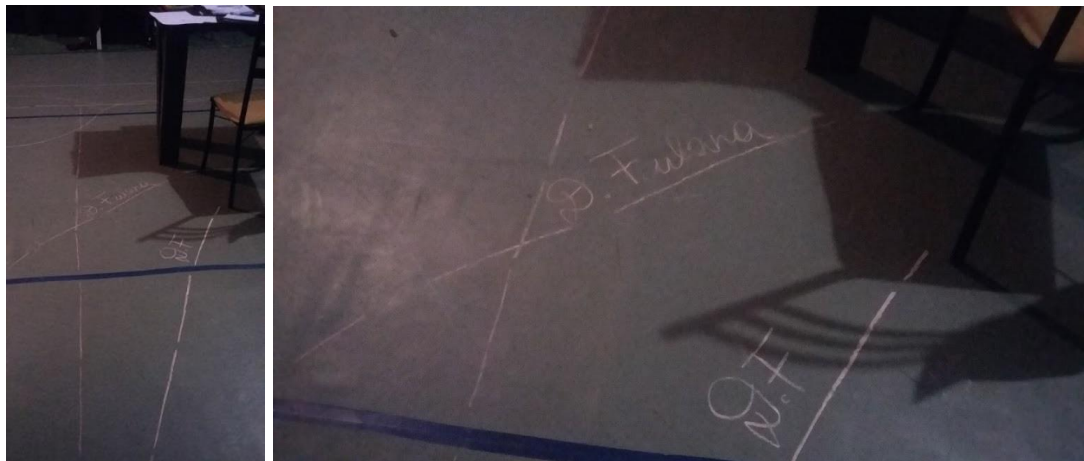
O corpo do ator desenha linhas a partir de sua presença e de seu deslocamento no espaço, através do seu próprio movimento e daquilo que está ao seu redor. O mestre costumava enfatizar aos alunos que percebessem seus corpos em relação ao espaço e aos outros em cena, essas linhas que se criam e se desfazem, sugerindo diferentes planos e dimensões espaciais, tendo em mente a arquitetura da cena. (SACHS, 2004, p. 70)

Entender a trajetória do movimento no espaço, ou seja, trabalhar o gesto percebendo seu início, meio e fim também possibilitou esta questão de acabamento, pois o sequenciamento fez com que valorizássemos cada parte do movimento, desde

onde ele começa, e, talvez, mais importante, até onde termina, fazendo com que ele fosse bem finalizado, que seu término pudesse ser pontuado com clareza.

A percepção do espaço passou também pelas trajetórias que realizaríamos enquanto deslocamento em cena. Para configurar uma maior formatação de nossos corpos àquele universo, optamos por deixar isso visível em nossas caminhadas: Chefe e D. Fulana caminhariam por linhas retas e diagonais, sem realizar curvas. Logo, precisei estudar quais linhas imaginárias seriam estas onde minha personagem poderia transitar. Como foi difícil condicionar o corpo a fazer trajetórias rigidamente demarcadas, em alguns ensaios riscamos o chão com giz, para sinalizar por onde deveríamos ir, ao mesmo tempo em que íamos nos condicionando a sempre repetir o mesmo trajeto.

Figura 8 – Rabiscos que guiam



Fonte: Grupo Neelic

Outro ponto que veio a partir do estudo da trajetória do movimento, foi a questão da acentuação. Enquanto executávamos as sequências de Lecoq e, depois, as ações de nossas personagens, Cláudia nos orientava a buscar momentos onde pudéssemos acentuá-las. Acentuar o movimento é enfatizar uma parte específica, é detê-lo, suspendê-lo no espaço, quebrando o ritmo proposto e dando ênfase para uma parte específica da sequência. Diz respeito também ao ritmo, uma vez que enfatizando uma parte específica do movimento, há uma quebra na velocidade/tempo estabelecidos. Tanto Laban quanto Lecoq pensam na acentuação como premissa para o ritmo, enquanto o último coloca a acentuação como ingrediente para a qualidade do

movimento, o primeiro relaciona o surgimento, abrupto ou gradual, de uma tensão como importante constituinte rítmico.

Em se tratando de ritmo, as variações de velocidade são fundamentais. Para trazer um colorido à movimentação da D. Fulana, fui orientada à “tirar um suco” (como se referia Cláudia ao que devíamos melhor aproveitar) das ações, como ler e digitar. Essas seriam as que minha personagem se deteria por mais tempo e deveriam ficar mais interessantes para quem as assistisse. Partindo da noção de que é por meio do ritmo que se imprime frescor e vivacidade à ação, iniciei um trabalho de experimentação com diferentes velocidades, onde minhas ações de ler e digitar ora eram mais aceleradas, ora mais lentas. De modo simples, utilizei um exercício de contagem de tempo, que agora relaciona com o que propõe Laban: velocidade rápida (1, 1½, 2), tempo *presto*; velocidade normal (3, 4, 6), tempo *moderato*; velocidade lenta (8, 12, 16), tempo lento. Esta divisão me permitiu trazer um pouco mais de colorido às ações executadas.

O ritmo não foi apenas trabalhado individualmente, pois também precisamos encontra-lo no coletivo. Para tanto, nossa diretora propôs alguns exercícios com bola sugeridos pela professora Suzi Weber, que foi a orientadora inicial deste trabalho. Nesses exercícios buscávamos estabelecer um ritmo uníssono através de proposições diferentes de lançar a bola, bem como de executar pequenas ações físicas como saltar, girar, trocar de lugar. Toda vez que alguém propusesse uma velocidade diferente, que deveria vir acompanhada de uma postura peculiar, o mesmo deveria tentar ser reproduzido pelos demais. Então, brincamos com diversas formas de jogar a bola, assim como com a variação de tempos, às vezes rápido, às vezes lento. O exercício com a bolinha possibilitou que prestássemos maior atenção uns aos outros, para captarmos qual o ritmo estabelecido, bem como nos colocar atentos para poder acompanhar alguma variação proposta.

3.2 Transformando as ações em partituras

Uma vez que precisávamos aprofundar mais ainda o estudo de nossas ações, no sentido de torna-las mais precisas, nossa assistente de direção, Márcia Donadel, deu sequência ao trabalho iniciado por Claudia Sachs, propondo trabalharmos a

decupagem de movimentos por meio de uma leitura da “técnica do casaco”* de Thomas Leabhart (técnica aprendida por ela em workshop realizado em Porto Alegre no ano de 2010).

Leabhart seguiu a tradição de Etienne Decroux. Tendo sido discípulo do mestre francês, Thomas Leabhart é um dos principais nomes da mímica corporal moderna. Leabhart estudou na Ecole de Mime Etienne Decroux, em Paris, tornando-se instrutor do mestre e criador da mímica corporal moderna Etienne Decroux. Desde então, é um dos autores mais publicados sobre mímica corporal. Ele é professor de teatro e artista-residente do Departamento de Arte e Dança do Pomona College, na Califórnia (Estados Unidos).

Como aponta Márcia Donadel, a “técnica do casaco” permite o desenvolvimento de uma consciência corporal com base na criação de uma sequência de movimentos que separa cada pequeno movimento componente da sequência, permitindo adição ou subtração de outras partes do corpo e tornando o movimento mais preciso e expressivo. A partir da proposta de Márcia, dividimos as nossas ações em micro movimentos, realizando uma partitura enumerada e sequenciada. Ela pediu para que, individualmente, fizéssemos a contagem de cada parte do movimento. Ao final, deveríamos saber exatamente qual o número de micro movimentos realizados, a ponto de poder repetir a sequência sem nenhuma alteração. Realizamos este trabalho já dentro das cenas, com todas as ações que possuíamos.

No início foi bem difícil, pois é um trabalho que não requer só o corpo, mas, acima de tudo, uma atenção mental. Lembro de ter pensado que não conseguiríamos assimilar a proposta a tempo da estreia. Foi necessário estarmos atentos a cada pequeno movimento, embora já tivéssemos começado a ganhar mais consciência a partir do trabalho que a professora Cláudia havia iniciado (tendo maior consciência das partes do corpo envolvida, dos momentos de ênfase e da trajetória do movimento no espaço), com o exercício da partitura estávamos verticalizando a questão da precisão, dando maior acabamento ao movimento.

* Exercício de composição criado por Leabhart que consiste na transformação de uma ação cotidiana comum em uma sequência corporal extracotidiana – ou extraordinária, no vocabulário decrouxiano – a partir da aplicação de princípios técnicos da mímica corporal decrouxiana.

A partitura nos possibilitou fixar a forma da ação. Apesar de um exercício difícil e cansativo (uma vez que a repetição é imprescindível), colocar os movimento em partitura nos trouxe precisão e qualidade de presença corporal.

Após termos conseguido lapidar nossas ações, era necessário animá-las de detalhes, impulsos, trazendo qualidade orgânica, no sentido interior da ação. Abordarei esta questão no próximo capítulo.

3.3 Encontrando vida nas ações

O trabalho que veio a seguir, foi o de dar vida a esta movimentação, pois apesar de nossas ações serem mecanizadas na forma, deveriam ser originadas por impulsos internos ou, segundo Laban, por esforços*. Para o autor, a mímica possibilita ao homem revelar com maior veracidade seus esforços.

Cada fase do movimento, cada mímica, cada mínima transferência de peso, cada simples gesto de qualquer parte do corpo revela um aspecto de nossa vida interior. Cada um dos movimentos se origina de uma excitação interna dos nervos, provocada tanto por um impressão sensorial imediata quanto por uma complexa cadeia de impressões sensoriais previamente experimentadas e arquivadas na memória. Essa excitação tem por resultado o esforço interno, voluntário ou involuntário, ou impulso para o movimento. (LABAN, 1978, p. 49)

Adentrando por outro campo de estudo na tentativa de complementar essa definição, temos que, para Grotowski, o impulso é algo que precede imediatamente as ações. Ferracini (2004) diz que o mestre busca, para o ator, uma eliminação do lapso de tempo entre impulso interior e reação exterior. O equivalente a impulso, nos escritos sobre Antropologia Teatral de Eugênio Barba, pode ser chamado de “Sats”, momento no qual se está a ponto de agir, o instante que precede a ação no espaço, quando toda a energia já está aí, preparada para intervir, porém suspensa, e compromete o corpo inteiro do ator. É a mola antes de soltar, "o arco curvado e estirado antes da mira, a pressão das águas sobre o dique", como diz Decroux.

* Para (LABAN, 1978), todos os movimentos humanos estão indissolúvelmente ligados a um esforço, o qual, na realidade, é seu ponto de origem e aspecto interior, esforço seria então, para ele, onde se origina o movimento.

Já o pesquisador Godard (2001) nos diz sobre o que chama de pré-movimento, que se refere à organização postural do sujeito:

Chamaremos de pré-movimento essa atitude em relação ao peso, à gravidade, que existe antes mesmo de se iniciar o movimento, pelo simples fato de estarmos em pé. Esse pré-movimento vai produzir a carga expressiva do movimento que iremos executar. (Godard, 2001, p.13)

Essas breves definições me parecem importantes para nos aproximarmos à questão onde quero chegar. Como já havíamos trabalhado a sequência de nossos movimentos no espaço através da decupagem e partiturização, era chegada a hora de estudar de onde eles partiam, para poder deixá-los mais orgânicos e preenchidos com as nossas subjetividades. Para colocarmos vida interior nas ações que executamos, a diretora nos solicitou que estudássemos de onde nasciam os impulsos de cada movimento. Estudamos, dentro de cada partitura, o nascimento do movimento, realizando as sequências das ações que já tínhamos decupado, agora prestando atenção internamente ao corpo, tentando detectar onde estaria a “faísca” responsável pelo desencadeamento do movimento.

Associado à busca de conhecer onde o movimento inicia, foi também preciso dar-lhe potência, outra qualidade que acredito emergir do interior do corpo. Para tanto, foi trabalhado durante o processo a ativação do centro do corpo para trazer esse vigor aos gestos, por meio de exercícios para fortalecer o abdômen. Assim como descobrir o impulso passa por uma energia ou força muscular, como caracteriza Laban, acredito que o mesmo acontece com a busca pela potência, aqui partindo da tensão abdominal.

Desde o início nossa diretora propôs exercícios para ativar essa região. Um deles consistia em, estando deitados no chão, de barriga para cima, levantarmos pela força do abdômen, que, quando irradiada para as extremidades do corpo, as impulsiona. Um outro exercício com essa mesma finalidade de fortalecer a região abdominal e dela tomar consciência, era o que fazíamos sentados no chão, com as pernas elevadas, deveríamos “caminhar” tirando o quadril do chão por meio de impulsos que tinham o centro de força no abdômen. A diretora nos explicou que, sendo

o abdômen o nosso centro, dele podemos irradiar o movimento para todas as extremidades de forma mais igualitária e com maior potência. Para mim isso foi muito elucidador, pois costumava iniciar o movimento pelo peito ou pelas costas. Nesse sentido, relaciono esse trabalho abdominal realizado com a noção de “pré-movimento”, mencionada acima.

Sobre essas impressões, trago das minhas anotações:

Então, Desirée me falou que ativando primeiro o abdômen, os movimentos ficam mais potentes e como essa força (que estou chamando, por enquanto, de organização) está no centro, ela vai mais equilibrada para todas as extremidades/periferias, enquanto que se ela partir do peito ou das costas, vai abarcar mais os membros superiores e os inferiores ficariam prejudicados, pois essa “potência” não chegaria com a mesma força até lá. Acho muito importante este trabalho com irradiação de energia. Tem a ver com presença cênica e, tratando-se de um trabalho extremamente corporal e com apuro de formas/linhas, trazer esta preciosidade é o que torna as imagens criadas muito mais potentes. (BRESSIANI, Diário de Bordo, 2016)

Outro viés aprofundado nessa etapa foi o das emoções da personagem. Confirmamos que a sua irritação deveria ser medida pela qualidade de suas ações. O ritmo denotaria esses estados: quanto mais rápida ela executasse suas tarefas, se movimentasse, ou seja, mais acelerada sua velocidade, significaria que sua raiva estava menos controlada. Logo, a expressão das emoções não deveria estar focada nas tensões da face, mas, antes, seria dada pelo ritmo e pela movimentação em si.

Outro ponto que precisávamos trabalhar, e que diz respeito ao ritmo, era a unidade de forma, principalmente entre minha personagem e a do Leo (que interpreta o Chefe). Como nossas personagens eram caracterizadas por uma movimentação mecanizada, ao contrário do Amarildo, era interessante se nós dois encontrássemos outras formas de nos conectar.

Foi então que nossa assistente de direção propôs exercícios com *viewpoints*, onde o objetivo principal era que abrissemos ao máximo nossa percepção para o outro. Márcia nos passou exercícios onde deveríamos reagir a cada movimento proposto pelo outro. Como estávamos em reta final e não teríamos muito tempo, os

exercícios foram propostos dentro das sequências de aquecimento e das cenas. Essa etapa foi definitiva para construir uma ligação da D. Fulana com o Chefe.

Figura 9 – Sequência: Percebendo o outro



Fonte: Grupo Neelic

Como nossas personagens tinham uma unidade de forma-movimentação nos foi exigido que isso pulsasse em cena. Como, além de similares na forma, meus movimentos poderiam encontrar os dele, e vice-versa, e assim reverberar em ambos os corpos? Os exercícios para que aguçassemos nossa percepção às movimentações do outro foram os que nos ajudaram a nos “ligar” em cena. A partir de então, comecei a reagir mais ao que o Leo estava propondo, uma vez que estava mais atenta a ele.

Fomos instigados com a seguinte expressão, utilizada por Márcia Donadel durante o trabalho com *viewpoints*: “tenham olhos nas costas!”. A maior descoberta promovida pelos exercícios foi algo simples, mas fundamental (e difícil), que é abrir nossos sentidos para perceber um ao outro sem a necessidade de um contato visual direto.

3.4 Apareceu a voz!

Por se tratar de uma peça onde o foco estava no gesto, no corpo, os momentos em que usamos a fala foram poucos e bem pontuais. Mesmo assim, desenvolvemos um treinamento vocal também proposto por nossa assistente de direção.

Como nos informa Márcia Donadel, para Lessac (1997), a vida vocal é mais do que produção de voz e treinamento da fala, deve estar conectada com as energias físicas e emocionais de cada indivíduo e deve ser criativa. As energias vocais são ações voluntárias que podem ser controladas conscientemente e inteligentemente e podem ser resumidas em três categorias principais: energia tonal, estrutural e

orquestra das consoantes. Quando essas ações são realizadas corretamente, as ações de falar e cantar poderão ser realizadas com menos esforço, porém com vida.

Em nosso treinamento, trabalhamos duas energias vocais de Lessac: a Tonal, das vogais, e a Orquestra das Consoantes, das consoantes. No estudo de extensão da ação tonal, dois grandes recursos são o *Y-Buzz* e o *Call*. Consciente ou não, na vida cotidiana, o *Call* aparece nas tentativas de nos fazermos ouvir em meio à circundante poluição sonora. É um som alegre, ressoante, comparável ao do cantor lírico e oferece ao ator ênfase vocal. É uma ponte entre a produção sonora vocal, a voz falada e a voz cantada, promove a alta qualidade necessária para uma fala repleta de emoção. O *Y-Buzz* é um som equivalente ao *Call*, porém se observa nos tons graves e está ligado intimamente à ressonância em volumes mais intimistas, enquanto o *Call* se manifesta nos tons mais agudos e está ligado a volumes de voz com maior alcance.

A Orquestra das Consoantes é um método de exploração dos sons das consoantes que os associa aos instrumentos musicais de uma orquestra. Os sons de consoantes utilizados foram, o “s”, o “sh”, o “t”, o “ts” e o “k”, associados a instrumentos de percussão. Com o uso das ressonâncias *Y-Buzz* e *Calls* associados às vogais (*alô-hello*, *amei-away*, *mentiu-until*, *ah não-unearth*) e as consoantes citadas ligadas às onomatopeias utilizadas pelo personagem Amarildo, a proposta foi de criarmos improvisações musicais em que explorássemos as frases do texto como em uma “*jam*”, uma espécie de jazz vocal.

“Por favor, você abre a janela?” Essa foi a frase que trabalhei por meio do “jazz vocal” trazido por Márcia. Os exercícios com a energia Tonal, ou seja, por meio das vogais auxiliaram a encontrar a postura ideal para ressonar de forma clara e potente, sem que me machucasse. Já a Orquestra das Consoantes ajudou a encontrar a musicalização necessária para distanciar a forma cotidiana de falarmos e trazer uma estilização, condizente com a pesquisa corporal da peça.

3.5 Desconstruir uma personagem em cena

“[...] será que não vale mais um histérico verdadeiramente vivo no questionamento permanente da própria existência, do que um obsessivo que evita acima de tudo que algo lhe aconteça, que escolha a morte em vida?” (PELBART, 2007, p. 5, apud ZIZEK)

Se Amarildo é um desistente, o Chefe e a D. Fulana também o são. Até a última cena, a secretária e o chefe lutam para se livrar de Amarildo e manter o escritório na sua costumeira e monótona ordem. O mesmo ocorre sobre eles próprios: é necessário manter o controle sobre si. Porém, a cada nova recusa de Amarildo isso vai se tornando cada vez menos possível e, na última cena, na última tentativa de demiti-lo – e que assim como as anteriores fracassa –, chefe e funcionária desistem.

Essa desistência se reflete na corporeidade de D. Fulana e do Chefe. Quando eles desacreditam na manutenção daquela situação instaurada por Amarildo – seus corpos, até então estruturas montadas e artificiais, condizentes com aquele ambiente –, vão sendo abandonados. O abalo causado por Amarildo dá espaço para que outra corporeidade surja, um corpo desorganizado.

Adaptar o nosso comportamento físico no desenrolar de *Capital* foi essencial para nosso espetáculo. Conforme Amarildo ia agindo no espaço e, conseqüentemente, desmoronando a estrutura à sua volta, o mesmo deveria refletir-se em nossos corpos: um desmoronamento.

Ao retratar um personagem, um ator tem não apenas que ser capaz de espelhar a organização geral de esforços do dito personagem, como também ter a habilidade para transmitir o desenrolar das suas atitudes internas, no transcurso dos acontecimentos da peça. Alguns personagens manter-se-ão possivelmente inalterados, pressagiando um destino trágico ou cômico para si. Outros desenvolverão um sentido tanto positivo quanto negativo, sendo sua adaptação às novas situações o aspecto essencial da peça. A este respeito, a alteração da organização habitual de esforços nas várias posturas e ações corporais constituir-se-á no meio essencial de que o ator poderá lançar mão para elaborar sua caracterização. (LABAN, 1978, p. 171)

No caso de *Capital*, foi necessário encontrar formas corporais para a descaracterização da personagem. Ao contrário de Laban, que propõe a alteração corporal de esforços nas posturas e ações para *caracterizar* a personagem, nossa busca foi por *descaracterizar* a personagem. A partir de uma desconstrução das características básicas (organização/TOC, metodismo, assepsia) encontradas para a D. Fulana ao longo do espetáculo.

Ao final do processo minha personagem foi perdendo as formas e a precisão de seus movimentos. Não de maneira que desaparecessem de todo, mas fazendo-as ficarem cada vez mais sutis. Isso porque a situação que se instaura no ambiente vai desestabilizando-a. Para alguém tão organizado como ela, uma situação que abale o emocional, neste tipo de poética que nada tem de psicológica ou realista, deve transparecer no corpo.

O ir “desmanchando” sutilmente me foi consciente e realizado enquanto escolha de proposta, pois a diretora pediu para deixarmos que o desmoronamento do escritório perpassasse pelos nossos corpos, já que nossa investigação é a de um teatro que se faz no gesto, no corpo do ator.

Então, como resposta às intervenções de Amarildo, minha personagem foi perdendo o controle sobre si mesma. Isso foi acontecendo aos poucos. Seus movimentos foram perdendo a limpeza, ficando menos polidos, a máscara que dissimulava a raiva, foi dando espaço para que viesse à tona o jeito mais agressivo, o qual ela sempre manteria hipocritamente camuflado.

Todo o trabalho que tivemos para deixar que nossos corpos refletissem toda a estrutura na qual estavam inseridos (um ambiente mecânico, asséptico, artificial) por meio de movimentos mais precisos, plásticos, polidos, fomos propositalmente desmanchando. No lugar, nossos gestos foram perdendo precisão.

Foi interessante fazer o caminho inverso! Durante todo o processo precisamos estudar e condicionar nossos movimentos para essa precisão, já que esse era o nosso objetivo enquanto atores. Descobrimos, então, os momentos em que a imprecisão e a falta daquele acabamento minucioso deveriam entrar em cena.

Para tanto, a apatia foi tomando lugar da energia eficiente/disposta de D. Fulana, o que passou visivelmente pelo meu corpo: músculos que sempre se mostraram acesos, acordados, rijos, precisaram esmorecer. Precisei também ir tirando a máscara de D. Fulana, dando lugar para que os mecanismos que mostrassem toda essa estrutura montada para a minha personagem fossem, a cada nova ação de Amarildo, desfazendo-se. Nesse sentido, penso num desnudamento enquanto atriz. Precisei mostrar as partituras de D. Fulana se desfazendo diante do público.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procurei analisar os pontos que mais me disseram respeito e vieram acrescentar meu trabalho de atriz, em um exercício que considero muito importante em nosso curso: o de desenvolver um pensamento teórico-prático sobre o fazer teatral. No caso, aqui, um pensamento que partiu primeiro do fazer, o qual levou à sua reflexão e fundamentação teórica.

Assim, o mergulho teórico nos diversos autores aos quais recorri para fundamentar minha reflexão foi, com certeza, um dos maiores proventos desse trabalho. Tive a oportunidade de aprofundar meus conhecimentos no legado desses mestres e levar um pouco do pensamento de cada um para o meu fazer artístico. Optei em analisar o trabalho à luz dessas referências históricas e seus modos de fazer, suas técnicas, mais do que o aprofundamento em conceitos relacionados ao universo de gesto, ação, movimento. Penso que tais conceitos poderiam ser alvo de aprofundamento de um outro estudo, que os abordasse de forma justa.

Construir um espetáculo que propõe se fazer entender por meio do corpo/e não das palavras, por meio dos gestos/e não da fala, é bastante desafiador. Tive que aprender a não cair no ímpeto do gesto fácil, banal, cotidiano e recondicionar meu fazer atoral para uma escuta muito mais apurada e sutil de como expressar artisticamente, de como transformar aquilo dado na vida (pelas secretárias observadas no aeroporto, por exemplo), em gestos para o palco, em teatralidade, em arte.

Através do autor Lecoq aprendi que menos é mais, que o movimento tem início, meio e fim. Por meio de Leabhart, que repetir, no sentido de dissecar o movimento, é primordial para o acabamento de um trabalho que exige primor em sua execução.

Assim, desenvolver um processo por meio de técnicas corporais artísticas foi de profundo aprendizado e fundamental para o entendimento e construção da linguagem almejada. Foi de suma importância o trabalho desenvolvido pela professora orientadora Cláudia Sachs. Por meio dos exercícios de Lecoq nos aproximamos de uma técnica que dialogou com a ideia de criação pela forma proposta em nossa busca estética.

Acredito que esse trabalho é parte de uma pesquisa que ainda pode se verticalizar. Questões que envolvem um gesto ainda mais abstrato, como na dança, me instigam. Inclusive por conta da plasticidade e, talvez, possam vir a ser um caminho a desbravar. Como disse anteriormente, esse trabalho, por se tratar de uma partitura codificada e ritmada, me trouxe uma noção de estar dançando, fazendo aflorar em mim um desejo de me aproximar da arte da dança.

O contato com diferentes técnicas, com os exercícios, com a orientação de pessoas queridas e capacitadas, que compartilharam generosamente suas bagagens artísticas, contribuíram muito para o meu crescimento. Enquanto atriz, é no processo que aprendo, que experimento, me desafio e esse, do ponto de vista técnico, foi de muita riqueza.

Por ora, me despeço de uma etapa, feliz não apenas com o resultado, que no teatro se faz no encontro com o público, o espetáculo, mas principalmente com a experiência vivida no percurso para chegarmos à sua estreia.

Figura 10 – Merda!



Fonte: Márcio Garcia

Referências:

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e Seu Duplo**. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

AZEVEDO, Sônia M. de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva: 2009.

BARBA, Eugênio. **A Canoa de Papel**. Brasília: Dulcina, 2009.

BORNHEIM, Gerd. **Brecht, a estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
 _____. **Páginas de filosofia da arte**. Rio de Janeiro, Uapê, 1998.
 _____. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
 _____. **Teatro: A cena dividida**. Porto Alegre: L&PM, 1983.

CHAPLIN, Charles. **Tempos Modernos**. 1936.

DALCROZE, E. J. **Rhythm, Music and Education**. Salem: Ayer Company Publishers, Inc., 1988 [1921]

DONADEL, Márcia. **A Metodologia de Arthur Lessac no Trabalho do Ator**. Porto Alegre, RS, 2010. Originalmente apresentada como monografia de conclusão de curso, Especialização em Arte, Corpo e Educação, ESEF, UFRGS, 2010.

FÉRAL, Josette. **La teatralidad**. Buenos Aires: Galema, 2004.

_____. **Por uma poética da performatividade: o teatro performativo**. In: *Sala Preta – Revista de Artes Cênicas*, nº 8, p. 191-210. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP, 2008.

_____. **Performance e performatividade: o que são os estudos performáticos?** In: Sobre Performatividade. Org. Edécio Mostaço, Isabel Orofino, Stephan Baumgärtel, Vera Colaço. Florianópolis: Letras contemporâneas, 2009. Tradução Cláudia Müller Sachs.

_____. In MARTINS, M. A. B. **Teatro Performativo e Pedagogia - entrevista com Josette Fèral**. *Sala Preta (USP)*, v. 9, p. 255-268, 2010.

FERNANDES, Adriana. **Dalcroze, a música e o teatro – Fundamentos e Práticas para o Ator Compositor**. Fênix: *Revista de História e Estudos Culturais*, Uberlândia, vol. 7, ano VII, nº 3, 2010.

FERRACINI, Renato. **Café com Queijo: Corpo em Criação**. São Paulo: Editora Hucitec, 2004.

FOUCAULT, M. Vigiar e Punir. Petrópolis: Vozes, 1987.

GALIZIA, Luiz Roberto. **Os Processos Criativos de Robert Wilson: Trabalhos de Arte Total para o Teatro Americano Contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GODARD, Hubert. **Gesto e percepção in Lições de Dança 3**. Por: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Orgs.). Ed. UniverCidade. 2001.

LABAN, R. **O Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético, uma pedagogia da criação teatral**. São Paulo: Ed. Senac, 2010.

MADUREIRA, José Rafael. **François Delsarte: personagem de uma dança (re) descoberta**.

MONSALÚ, Fabiana. **O corpo híbrido do ator: do treinamento a organicidade para outras possibilidades de cena**. Giostri Editora, 2014.

RANDI, Elena (org.) **François Delsarte: Le legge del teatro – Il pensiero scenico del precursore della danza moderna**. Roma: Bulzone Editore, 1993, 282p.

SACHS, Cláudia M.A **metodologia de Jacques Lecoq: Estudo Conceitual**. Dissertação. Florianópolis: Universidade Estadual de Santa Catarina, 2004.

SERVOS, Norbert. **Pina Bausch: dance theatre**. Munique: K. Kieser, 2008.

ANEXO

Ficha técnica do espetáculo:

Direção: Desirée Pessoa

Elenco: Leo Peralte, Rodrigo Sacco Teixeira, Vanda Bress

Participação especial: Francisco de los Santos

Assistência de Direção e Preparação Vocal: Márcia Donadel

Preparação Corporal: Márcia Donadel e Heloisa Bertoli

Coreografia: Heloisa Bertoli

Trilha Sonora: Guilherme Sanches e Mathias Pinto

Iluminação: Carol Zimmer

Figurino: Daniel Lion

Maquiagem: Adriano Roman

Cenário e Vídeos: Carlos de los Santos, Ana Girardello, Giana da Rocha e Livia Koeche

Design Gráfico: Paula Basei

Divulgação Virtual: Samuel Oliveira

Apoio: Nize Dutra, Pablo Corroche, Gabriela Chaves

Bartleby, o Escrivão – Novela na Íntegra

BARTLEBY, O ESCRITURÁRIO Uma história de Wall Street Herman Melville
(tradução: Cássia Zanon)

Herman Melville (1819-1891) celebrou-se por seu romance *Moby Dick*, de 1851. Mas a narrativa de *Bartleby, o escriturário* é que resume a filosofia por trás de toda a obra do autor. A desconcertante resposta “- Prefiro não fazer...”, proferida por Bartleby todas as vezes que lhe pedem uma tarefa, perturba não apenas seu chefe, mas especialmente ao leitor.

Eleito por Jorge Luis Borges como uma das obras literárias mais importantes da humanidade, *Bartleby, o escriturário* é considerado por muitos como precursor do existencialismo do século XX.

BARTLEBY, O ESCRITURÁRIO Uma história de Wall Street

Já sou um homem de uma certa idade. A natureza da minha ocupação nos últimos trinta anos permitiu que eu tivesse um contato mais próximo com um grupo de homens que pode parecer interessante e de certa forma singular, e sobre quem, até onde é de meu conhecimento, nada jamais foi escrito: refiro-me aos escriturários ou copistas. Eu conheci muitos deles, em caráter profissional e privado, e, se assim desejasse, poderia relatar histórias diversas, que talvez provocassem sorrisos em cavalheiros de bem e fizessem chorar aqueles mais sentimentais. Mas troco as biografias de todos os outros escriturários por algumas passagens da vida de Bartleby, o escriturário mais estranho que jamais vi ou de que ouvi falar. De outros taquígrafos talvez eu consiga contar a vida toda, mas não se pode fazer nada parecido em relação a Bartleby. Não creio que haja material suficiente para uma biografia completa e satisfatória deste homem. Trata-se de uma perda irreparável para a literatura. Bartleby foi um daqueles seres sobre os quais nada é passível de

confirmação, a não ser junto às fontes originais, e, no caso dele, essas são muito poucas. O que vi de *Bartleby* com meus próprios olhos estarecidos é tudo o que sei dele, com exceção, na verdade, de um relato vago que é reproduzido ao final.

Antes de apresentar o escriturário, do modo como ele surgiu em minha vida, é interessante que eu fale de mim, de meus *employés*, meu negócio, meu escritório e o que me cerca. Isso porque tal descrição é indispensável para uma compreensão adequada do personagem principal que está prestes a ser conhecido. Antes de tudo, sou um homem que desde a juventude tem alimentado uma convicção profunda de que a vida mais fácil é também a melhor. Assim, embora a minha profissão seja notoriamente dinâmica e nervosa, por vezes até mesmo turbulenta, nada disso jamais chegou a prejudicar a minha paz. Sou um daqueles advogados de pouca ambição que nunca se dirige a um júri ou obtém qualquer tipo de reconhecimento público; mas que, na suave tranqüilidade de um retiro sossegado, realiza um trabalho sossegado com títulos, hipotecas e escrituras de homens ricos. Todos os que me conhecem consideram-me um homem eminentemente cuidadoso. O falecido John Jacob Astor, que não se destacava propriamente por seu entusiasmo poético, não hesitava em citar como minha principal característica a prudência; em seguida, a organização. Não falo isso com vaidade, mas registro o fato de que sempre estive empregado em minha profissão por conta do falecido John Jacob Astor; um nome que, tenho de admitir, adoro pronunciar, pois tem um som arredondado e orbicular que ressoa como um sino. Acrescento de bom grado que nunca fui insensível à boa opinião do falecido John Jacob Astor.

Algum tempo antes do período no qual teve início esta historietta, minhas atividades haviam aumentado imensamente. O bom e velho cargo de conselheiro do Tribunal de Chancelaria, hoje extinto no Estado de Nova York, tinha sido a mim conferido. Não era um cargo propriamente trabalhoso, mas a remuneração era bastante satisfatória. Eu raramente me descontrolo; mais raramente ainda deixo transparecer perigosas indignações com injustiças e

arbitrariedades; mas creio que posso me dar o direito de ser impulsivo e declarar que considero a repentina e violenta extinção do referido cargo pela nova Constituição um ato... prematuro; visto que eu havia dado como certos os lucros do arrendamento vitalício, e que recebi os proventos apenas por poucos anos. Mas isso não tem qualquer importância.

Meu conjunto de salas era no segundo andar do n.º... da Wall Street. De um lado, a vista era para as paredes brancas do interior de um grande poço de luz, que abarcava o prédio de alto a baixo.

Essa vista podia ser considerada mais insípida do que qualquer outra coisa e carente daquilo que os paisagistas chamam de "vida". Mas, se isso era verdade, o que se via do outro lado do escritório consistia pelo menos num contraste. Nessa direção, as janelas abriam-se completamente para uma imensa parede de tijolos escurecida pelo tempo e pela permanente ausência de sol; não era necessária qualquer luneta para desvendar as belezas ocultas dela. Para sorte de todos os espectadores míopes, ela ficava a três metros de minhas vidraças. Devido à grande altura dos prédios ao redor e ao fato de que meu escritório ficava no segundo andar, o espaço entre essa parede e a minha assemelhava-se muito com uma imensa cisterna quadrada.

No período imediatamente anterior ao surgimento de Bartleby, eu tinha duas pessoas trabalhando comigo como copistas e um rapaz promissor como mensageiro. O primeiro chamava-se Turkey; o segundo, Nippers; e o terceiro, Ginger Nut* (*Gingeriwit significa, literalmente, noz de gengibre; turkey, peru, e nippers, alicate. N.do T.). Ainda que esses pudessem ser mesmo seus nomes, dos tipos não encontrados usualmente nos cartórios, eram somente apelidos trocados entre meus três funcionários e que supostamente tinham ligação com suas personalidades e características. Turkey era um inglês baixinho e gordo mais ou menos da minha idade, ou seja, beirando os sessenta anos. Pela manhã, pode-se dizer, seu rosto tinha um alegre tom rosado. Entretanto, após o meio-dia - seu horário de almoço - ele queimava como uma lareira repleta de brasas; e continuava ardendo do mesmo modo,

mas arrefecendo-se pouco a pouco ate aproximadamente as seis da tarde, a partir de quando eu não via mais seu rosto, que, atingindo o meridiano com o sol, parecia também anoitecer com ele, para, no dia seguinte, surgir, atingir seu ápice e pôr-se, com igual regularidade e glória indefectível. Durante o curso de minha vida, tomei conhecimento de inúmeras coincidências peculiares, e entre as não menos importantes, estava o fato de que, precisamente no momento crítico em que a fisionomia vermelha e radiante de Turkey exhibia seus raios mais ardentes, começava o período do dia a partir do qual eu considerava suas capacidades profissionais seriamente prejudicadas pelo restante das vinte e quatro horas, Não que ele se entregasse à indolência ou tivesse aversão ao trabalho; longe disso. A dificuldade era que ele tinha a capacidade de ser, de um modo geral, energético demais. Havia em seu jeito uma imprudência estranha, inflamada, confusa e estabana. Ele conseguia ser descuidado até mesmo ao molhar a pena no tinteiro. Todos os seus borrões sobre meus documentos eram espalhados depois do meio-dia. Na verdade, à tarde, ele não apenas era imprudente e tristemente afeito a deixar borrões, como em alguns dias ia mais além, tomava-se também bastante barulhento. Nessas vezes, seu rosto queimava ainda mais, como se carvão vegetal houvesse sido atirado ao fogo. Ele fazia um movimento desagradável com sua cadeira; derrubava a areia de seu cinzeiro; ao aparar as penas, impacientemente as deixava aos pedaços, atirando-as no chão num rompante; levantava-se e apoiava-se sobre a mesa, esmurrando seus papéis de modo destrambelhado, uma cena muito triste para um homem velho como ele. Entretanto, era uma pessoa de grande valor para mim em muitos aspectos e, durante todo o período anterior ao meio-dia, a mais rápida e firme das criaturas, realizando uma excelente quantidade de trabalho num estilo difícil de ser igualado. Por essas razões, eu estava disposto a fazer vistas grossas a suas excentricidades, embora, na verdade, ocasionalmente lhe chamasse a atenção. No entanto, tratava de fazê-lo de maneira bastante cuidadosa, porque, embora fosse um homem absolutamente civilizado e, além disso, afável e respeitoso pela manhã, durante a tarde ele tinha a tendência de, provocado, não ter papas na língua, tomando-se até mesmo insolente. Agora, como eu valorizava seus serviços matutinos e estava resolvido a não abrir mão deles - ainda que, ao mesmo

tempo, sentisse-me desconfortável por suas maneiras inflamadas após o meio-dia - e sendo um homem de paz, negando-me a provocar respostas inadequadas da parte dele com meus avisos, resolvi, num sábado à tarde (ele era sempre pior aos sábados), dar-lhe a entender, muito gentilmente, que talvez agora que ele estava ficando mais velho fosse de bom alvitre abreviar seu trabalho; em suma, ele não precisava mais vir ao escritório depois do meio-dia, e, findo o almoço, seria melhor ir para casa descansar até a hora do chá. Mas, não; ele insistiu com sua dedicação vespertina. Seu semblante tornou-se intoleravelmente fervoroso, enquanto ele assegurava-me eloqüentemente - gesticulando com uma longa régua em punho do outro lado da sala - que, se seus serviços pela manhã eram úteis, quão indispensáveis seriam, então, à tarde?

- Com o devido respeito, senhor - disse Turkey nessa ocasião -, considero-me seu braço- direito. Pela manhã, tudo o que faço é organizar e desenvolver minhas colunas; mas, à tarde, tomo a dianteira e galantemente ataco o adversário, assim! - continuou, fazendo um violento gesto com a régua.

- Mas, e os borrões, Turkey? - intimei-o.

- É verdade... mas, com o devido respeito, senhor, atente para esses cabelos! Estou ficando velho. Certamente, senhor, um borrão ou outro numa tarde quente não podem ser imputados severamente contra cabelos grisalhos. A idade avançada, ainda que deixe borrões nas páginas, é honrosa. Com o devido respeito, senhor, ambos estamos ficando velhos.

Era difícil resistir a esse apelo à minha simpatia. De todo modo, percebi que ele não iria embora. Então, decidi-me por deixá-lo ficar, resolvendo, todavia, assegurar-me de que durante as tardes ele trabalhasse com documentos menos importantes.

Nippers, o segundo da minha lista, era um jovem de barba, pálido e com um ar de pirata, de aproximadamente vinte e cinco anos. Sempre o vi como

vítima de dois poderes perversos: ambição e indigestão. A ambição revelava-se por uma certa impaciência com as funções de um simples copista, uma usurpação injustificada de assuntos estritamente profissionais, como a redação original de documentos legais. A indigestão parecia revelar-se num ocasional mau-humor nervoso e uma irritabilidade crônica, fazendo com que seus dentes rangessem de forma audível com erros cometidos durante o expediente; maledicências desnecessárias ditas entre os dentes no calor do trabalho; destacava-se, especialmente, um descontentamento crônico com a altura da mesa em que trabalhava. Apesar de toda sua engenhosidade mecânica, Nippers nunca conseguia fazer com que sua mesa ficasse de seu agrado. Ele usava lascas de madeira como apoio, assim como blocos de diferentes tipos e pedaços de papelão. Chegou ao ponto de tentar um delicado ajuste com restos de papel mata-borrão dobrados. Mas nenhuma invenção correspondia às suas expectativas. Se, para aliviar as costas, ele deixasse a tampa da mesa num ângulo reto em direção ao seu queixo e escrevesse ali como se utilizasse o telhado escarpado de uma casa holandesa como escrivaninha... dizia que aquilo lhe prejudicava a circulação nos braços. Se depois tivesse abaixado a mesa até a cintura e escrevesse inclinado, sentia uma forte dor nas costas. Em resumo, a verdade era que Nippers não sabia o que queria. Ou, se queria alguma coisa, era se livrar completamente da mesa de escritório. Em meio às manifestações de sua ambição doentia estava o carinho com que recebia certos sujeitos de aparência ambígua em casacos puídos, a quem ele se referia como seus clientes. Realmente, eu estava consciente de que ele não apenas era, às vezes, um politiquero, como ocasionalmente fazia pequenos trabalhos nas cortes de Justiça, e não era um desconhecido nas escadarias das prisões municipais. Tenho boas razões para crer, contudo, que um indivíduo que o procurou em meu escritório, e que, com grandes ares, insistiu ser seu cliente, não era mais do que um credor, e o suposto título de propriedade, uma cobrança. Mas, com todas as suas falhas e os aborrecimentos que ele me causava, Nippers, como seu compatriota Turkey, era-me um homem muito útil; fazia um trabalho rápido e de qualidade; além disso, quando queria, sabia ser bastante cortês. Acrescente-se a isso o fato de que ele estava sempre vestido de maneira cavalheiresca. Assim, incidentalmente,

emprestava credibilidade ao meu escritório. Já em relação a Turkey, não era nada fácil evitar que sua aparência me incomodasse. Suas roupas pareciam estar sempre enebadas e cheirando a comida. No verão, ele usava calças bem largas e soltas no corpo. Seus casacos eram execráveis; o chapéu, impossível de ser tocado. Mas enquanto o chapéu me era algo indiferente, haja vista que, graças à civilidade e à deferência inerentes a sua educação britânica, ele o tirava no instante em que adentrava a sala, o casaco era um outro problema. Eu cheguei a conversar com ele a respeito dos casacos; o que não surtiu efeito. A verdade era, acredito, que um homem com uma renda tão pequena não tinha condições de exibir, simultaneamente, fisionomia e casacos de qualidade. Como bem observou Nippers numa ocasião, o dinheiro de Turkey ia-se principalmente em tinta vermelha. Num dia de inverno, presenteei Turkey com um de meus casacos de aparência altamente respeitável, cinza, forrado, absolutamente confortável, com botões desde a altura dos joelhos até o pescoço. Pensei que Turkey apreciaria o favor e ficaria mais calmo durante as tardes. Mas, não. Acredito que se agasalhar de cima a baixo com um casaco tão felpudo e acolchoado surtiu nele um efeito pernicioso; isso pelo mesmo princípio que faz com que aveia em excesso seja prejudicial aos cavalos. Na verdade, tão certo como uma alergia, assim como se diz que um cavalo inquieto sente sua aveia, Turkey sentia seu casaco. Deixou-lhe insolente. Era um homem a quem a prosperidade fazia mal.

Embora eu tivesse algumas suspeitas a respeito dos hábitos desleixados de Turkey, em relação a Nippers eu estava bem convencido de que, quaisquer que fossem seus defeitos em outros aspectos, ele ao menos era um jovem abastado. Mas, realmente, a natureza parecia ter sido sua própria provedora de vinhos e, quando ele nasceu, dotou-o de uma disposição tão ácida que tomou todas as doses subsequentes desnecessárias. Quando paro para pensar em como, em meio ao silêncio de meu escritório, Nippers às vezes se levantava impaciente de sua cadeira e, inclinando-se sobre a mesa, abria bem os braços, agarrava a escrivaninha e a sacudia no chão, num movimento raivoso e bruto, como se a mesa fosse um perverso agente

voluntário que tentava contrariá-lo e afligi-lo, simplesmente percebo que a bebida era absolutamente desnecessária para ele.

Foi uma sorte para mim que, graças a sua causa peculiar - a indigestão - a irritabilidade e o conseqüente nervosismo de Nippers eram perceptíveis principalmente pela manhã, enquanto que à tarde ele era comparativamente tranqüilo. Assim, como os paroxismos de Turkey surgiam apenas por volta do meio-dia, eu nunca tive de lidar com as excentricidades dos dois simultaneamente. Seus ataques se revezavam, como guardas. Quando os de Nippers começavam, os de Turkey terminavam, e vice-versa. Era um bom acordo natural, haja vista as circunstâncias.

Ginger Nut, o terceiro em minha lista, era um rapazote de aproximadamente doze anos de idade. Seu pai era um carroceiro que, antes de morrer, sonhava em ver o filho como passageiro de uma carruagem, e não como seu guia. Então, mandou-o ao meu escritório como aprendiz de direito, mensageiro e faxineiro, em troca de um dólar por semana. O menino tinha uma pequena mesa que não usava muito. Quando inspecionada, a gaveta revelava montes de cascas de diferentes tipos de nozes. De fato, para esse jovem esperto, toda a nobre ciência das leis estava contida numa casca de noz. Entre as mais importantes funções de Ginger Nut, que ele realizava com total entusiasmo, estava a de fornecedor de bolinhos de gengibre e maçã para Turkey e Nippers. Como fazer cópias de documentos legais é um trabalho proverbialmente árido e seco, meus dois escriturários eram obrigados a freqüentemente umedecerem a boca com os Spitzenbergs vendidos nos inúmeros estabelecimentos próximos da Alfândega e dos Correios. Eles também freqüentemente mandavam Ginger Nut buscar aquele bolinho peculiar - pequeno, redondo, achatado e muito condimentado - que dera origem ao seu apelido. Numa manhã fria e de pouco trabalho, Turkey era capaz de devorar inúmeros desses bolinhos, como se fossem simples biscoitos - na verdade eles são vendidos em porções de seis ou oito por penny -, com o ranger de sua pena fundindo-se com o triturar das partículas crocantes em sua boca. Numa das tardes em que sua agitação atingiu um

nível muito alto, Turkey usou um pedaço do bolo de gengibre que mastigava para selar uma hipoteca. Neste dia eu cheguei muito perto de demiti-lo, mas ele me desarmou ao fazer uma reverência oriental e dizer:

- Com todo respeito, senhor, foi generoso de minha parte abastecê-lo de material de papelaria de meu próprio bolso.

Porém, minhas atividades originais - de tabelião, cobrança de títulos e cópias de documentos de todos os tipos - haviam aumentado consideravelmente depois que assumi o cargo de escrivão-conselheiro jurídico. Havia então muito trabalho para escriturários. Eu não apenas era obrigado a exigir mais dos funcionários que já estavam comigo, como necessitava de ajuda adicional. Em resposta a um anúncio, um jovem que não se mexia surgiu, numa manhã, na entrada de meu escritório - como era verão, a porta encontrava-se aberta. Ainda hoje sou capaz de visualizá-lo - palidamente limpo, tristemente respeitável incuravelmente pobre! Era Bartleby.

Depois de algumas palavras a respeito de suas qualificações contratei-o, satisfeito por ter em minha equipe de copistas um homem de aspecto tão singularmente sossegado, que eu acreditei poder ser benéfico ao temperamento excêntrico de Turkey e ao gênio explosivo de Nippers.

Eu deveria ter informado antes que meu escritório tinha portas vaivém de vidro fosco separando a área do escritório ocupada por meus escriturários daquela ocupada por mim. Dependendo do meu humor, eu as deixava abertas ou fechadas. Optei por acomodar Bartleby num canto junto às portas mas do lado em que eu ficava, para ter por perto aquele homem tranqüilo no caso de haver algum pequeno serviço a fazer. Posicionei sua mesa perto de uma pequena janela lateral naquela parte do ambiente. Era uma janela que originalmente dava para uns quintais sujos e umas pilhas de tijolos, mas que, em razão das construções subseqüentes, não tinha mais qualquer tipo de vista, embora permitisse a entrada de um pouco de luz. A parede ficava a cerca de trinta centímetros das vidraças, e a luz originava-se bem do alto, por

entre dois imponentes edifícios, como se viesse de uma abertura muito pequena numa abóbada. Para que o ambiente ficasse ainda mais satisfatório, adquiri um alto biombo verde que deixava Bartleby totalmente fora de meu campo de visão, mas não distante da minha voz. Assim, de algum modo, uniram-se privacidade e convívio.

Inicialmente, Bartleby realizava uma quantidade extraordinária de trabalho. Como se há tempos estivesse faminto por algo que copiar, ele parecia devorar meus documentos. E não havia pausa para a digestão. Ele trabalhava dia e noite, copiando à luz do sol e à luz de vela. Sua dedicação deveria deixar-me bastante satisfeito, uma vez que ele era assaz laborioso. Mas ele escrevia em silêncio, de maneira mecânica e apática.

Evidentemente, é parte indispensável do trabalho de um escriturário verificar a correção de sua cópia, palavra por palavra. Quando há dois ou mais escriturários num escritório, eles se ajudam nessa revisão: enquanto um lê a cópia em voz alta, o outro confere com o original. É uma tarefa muito chata, cansativa e demorada. Posso imaginar que, para pessoas de sangue quente esse trabalho beire o intolerável. Não consigo imaginar, por exemplo, que o fogoso poeta Byron teria se sentado de bom grado com Bartleby para conferir um documento legal de, digamos, quinhentas páginas escritas em letra miúda.

De vez em quando, na pressa do dia-a-dia, eu mesmo tinha o hábito de ajudar na comparação de documentos menores, chamando Turkey ou Nippers para fazê-lo comigo. Um de meus objetivos ao deixar Bartleby tão próximo de mim atrás do biombo era o de valer-me de seus serviços nessas ocasiões triviais. Foi, creio, no terceiro dia de trabalho dele comigo, e antes de surgir qualquer necessidade de que sua própria escrita fosse examinada, que, por estar muito apressado para finalizar um pequeno serviço sob minha responsabilidade chamei Bartleby repentinamente. Apressado e com a natural expectativa de ser atendido prontamente, sentei-me com a cabeça curvada sobre o original em minha mesa e estendi a mão direita para o lado,

alcançando nervosamente a cópia, de maneira que Bartleby pudesse apanhá-la assim que emergisse de seu isolamento e começasse a trabalhar sem qualquer demora.

Era nessa exata posição que eu me encontrava quando chamei-o, dizendo rapidamente o que queria que ele fizesse - mais precisamente checar um pequeno documento comigo. Imagine minha surpresa, ou melhor, minha consternação, quando, sem se mover de sua privacidade, Bartleby respondeu num tom de voz singularmente suave e firme:

- Prefiro não fazer.

Sentei-me no mais absoluto silêncio durante alguns instantes, tentando recompor meu abalado raciocínio. De imediato, ocorreu-me que eu tinha sido enganado por meus ouvidos ou que Bartleby não tinha compreendido o que eu quisera dizer. Fiz novamente o pedido no tom mais claro que consegui. Mas a resposta anterior veio com a mesma clareza:

- Prefiro não fazer.

- Prefere não fazer? - repeti, levantando-me alterado e cruzando a sala a passos largos. - O que você quer dizer com isso? Você está maluco? Quero que você me ajude a comparar esta folha aqui, tome - empurrei o papel em sua direção.

- Prefiro não fazer - disse. Olhei para ele firmemente. Sua expressão era tranqüila; seus olhos cinzentos, calmos e opacos. Nem uma nesga de preocupação o afetava. Se houvesse o menor sinal de inquietação, raiva, impaciência ou impertinência em suas maneiras; em outras palavras, se houvesse qualquer coisa ordinariamente humana a respeito dele, não havia dúvidas de que eu deveria tê-lo expulsado do escritório violentamente. Mas, naquelas circunstâncias, eu pensaria antes em jogar porta afora o meu busto de Cícero em gesso branco. Fiquei olhando para Bartleby por uns instantes,

enquanto ele continuava com sua própria cópia, e voltei a sentar-me em meu lugar. Isso é muito estranho, pensei. Qual seria a melhor coisa a se fazer?

Mas eu estava atrasado com meu trabalho. Optei por esquecer a questão naquele instante, reservando-a para meu tempo livre. Então, chamei Nippers da outra sala, e o documento foi rapidamente checado.

Alguns dias depois disso, Bartleby concluiu quatro longos documentos, quadruplicatas de um testemunho de uma semana de duração tomado diante de mim no Supremo Tribunal. Era preciso conferi-los. Era um processo importante, e era imperativo que houvesse grande precisão no trabalho. Com tudo pronto, chamei Turkey, Nippers e Ginger Nut da sala ao lado pensando em distribuir as cópias entre os meus quatro funcionários e ler a partir do original. Conseqüentemente, Turkey, Nippers e Ginger Nut sentaram-se em fila, cada um com seu documento em punho, quando chamei Bartleby para se unir a esse interessante grupo.

- Bartleby! Depressa, estou esperando. Ouvi os pés de sua cadeira arrastando-se lentamente no chão sem tapete, e ele apareceu a seguir, ficando de pé à entrada de seu eremitério.

- O que deseja? - perguntou ele, calmamente.

- As cópias, as cópias - disse eu, apressado. - Vamos examiná-las. Aqui - e alcancei-lhe a quarta cópia.

- Prefiro não fazer - disse ele, desaparecendo tranqüilamente atrás do biombo.

Por alguns instantes, vi-me transformado numa estátua de sal, parado diante da fileira de funcionários sentados. Depois de me recuperar, avancei em direção ao biombo e exigi que ele me explicasse a razão para tal extraordinária conduta.

- Por que você se recusa?

- Prefiro não fazer.

Com qualquer outro homem, eu teria ficado imediatamente irado, desdenhado tudo o que viesse a ser dito e enxotado-o de maneira desrespeitosa de perto de mim. Mas havia algo em relação a Bartleby que não apenas me desarmava estranhamente, como, de um modo maravilhoso, tocava-me e desconcertava-me. Comecei a argumentar com ele.

- São suas próprias cópias as que estamos prestes a examinar. Isso vai poupar trabalho a você, porque uma única checagem vai dar por finalizados seus quatro documentos. Sempre fazemos isso. É dever de cada escriturário ajudar a conferir sua própria cópia. Não é assim? Você não vai falar? Responda!

- Prefiro não responder - replicou ele num tom suave. Tive a impressão de que, enquanto eu estivera dirigindo-lhe a palavra, ele refletira cuidadosamente sobre cada uma de minhas declarações, compreendera completamente seus significados e não pudera contrariar a conclusão irresistível, mas, ao mesmo tempo, alguma consideração superior prevalecera, e ele acabara respondendo daquela maneira.

- Você está decidido, então, a não cumprir com minha solicitação... uma solicitação usual e de bom senso?

Rapidamente ele deu a entender que, dessa vez, meu julgamento estava perfeito. Sim: sua decisão era irreversível.

Não são raros os casos em que um homem intimidado de uma maneira irracional e sem precedentes tenha suas crenças mais básicas abaladas. Ele começa, aparentemente, a supor de modo vago que, por mais maravilhosas que possam ser, toda a justiça e toda a razão estão do outro lado.

Consequentemente, se há quaisquer pessoas desinteressadas presentes, ele se vira para elas em busca de algum reforço para seu próprio pensamento hesitante.

- Turkey - disse eu -, o que você pensa disso? Não estou certo?

- Com todo o respeito, senhor - disse Turkey, com seu tom mais brando -, acredito que o senhor está com a razão.

- Nippers - disse eu -, o que você acha disso?

- Acho que eu deveria expulsá-lo do escritório.

(O leitor mais atento vai perceber que, por ser de manhã, a resposta de Turkey está formulada em termos educados e tranqüilos, enquanto que Nippers responde de modo mal-humorado. Ou, para utilizar uma expressão anterior, os ataques de mau gênio de Nippers tinham começado e os de Turkey tinham terminado.)

- Ginger Nut - disse eu, buscando obter o máximo de votos a meu favor-, o que você pensa disso?

- Eu acho, senhor, que ele é meio maluco - respondeu Ginger com um sorrisinho no canto da boca.

- Você ouviu o que eles disseram - disse eu, virando-me em direção ao biombo. - Venha até aqui e cumpra seu dever.

Mas ele não deu qualquer resposta. Refleti por um instante em profunda perplexidade. Mas uma vez mais os negócios me apressavam. Decidi novamente adiar a consideração deste dilemma para meu tempo livre. Com algum trabalho, conseguimos examinar os documentos sem Bartleby, embora a cada uma ou duas páginas Turkey respeitosamente opinasse que esse tipo

de procedimento era bastante fora do normal, enquanto Nippers, contorcendo-se em sua cadeira com um nervosismo dispéptico, remoía entre os dentes ceifados maledicências contra o idiota teimoso atrás do biombo. De sua parte, essa era a primeira e a última vez que ele (Nippers) fazia o trabalho de outro homem sem receber por isso.

Enquanto isso, Bartleby permanecia sentado em seu canto, indiferente a tudo que não fosse seu próprio e peculiar trabalho ali.

Alguns dias se passaram com o escriturário dedicado a outra tarefa prolongada. Sua última conduta memorável fez com que eu observasse seus modos atentamente. Notei que ele nunca saía para almoçar; na verdade, ele nunca ia a lugar algum. Também não me lembro de tomar conhecimento de sua vida fora de meu escritório. Ele era uma sentinela perpétua naquele canto. Aproximadamente às onze horas da manhã, no entanto, percebi que Ginger Nut aproximava-se da abertura no biombo de Bartleby como se houvesse sido chamado até ali por um gesto que não podia ser visto por mim, de onde eu me encontrava. O menino então saía do escritório fazendo tilintar algumas moedas e reaparecia com um punhado de bolinhos de gengibre que entregava no eremitério. Em troca, recebia dois dos bolinhos pelo trabalho.

Então ele se alimenta de bolinhos de gengibre, pensei; nunca faz uma refeição de verdade, por assim dizer; ele deve ser vegetariano, então; mas, não; ele nunca come sequer vegetais, não come nada além de bolinhos de gengibre. Meu pensamento então se perdeu, imaginando os prováveis efeitos que se alimentar apenas de bolinhos de gengibre provocavam na constituição humana. Os bolinhos de gengibre têm esse nome porque contêm gengibre como um de seus principais ingredientes, o que lhes dá o sabor peculiar. Agora, o que era o gengibre? Uma coisa quente, picante. Bartleby era quente e picante? De maneira alguma. Então, o gengibre não tinha qualquer efeito em Bartleby. Ele provavelmente preferia que não tivesse.

Nada irrita tanto uma pessoa séria quanto uma resistência passiva. Se o indivíduo afrontado não for de um temperamento desumano, e o que resiste, perfeitamente inofensivo em sua passividade, então, nos melhores humores do primeiro, ele vai se esforçar caridosamente por interpretar com sua imaginação o que se mostra impossível de ser esclarecido por seu julgamento. Ainda assim, na maior parte do tempo eu observava Bartleby e seus modos. Pobre sujeito!, pensei eu, ele não tem a intenção de fazer mal algum; está claro que não pretende ser insolente; sua aparência evidencia suficientemente que suas excentricidades são involuntárias. Ele me é útil. Me dou bem com ele. Se eu demiti-lo, ele pode acabar com algum empregador menos generoso, sendo maltratado e, talvez, miseravelmente levado a passar fome. Sim. Aqui eu consigo obter uma deliciosa auto-aprovação sem muito custo. Poder auxiliar Bartleby, agradá-lo em sua estranha teimosia, vai me custar nada ou muito pouco, enquanto que eu reservo em minha alma o que futuramente pode vir a ser um doce consolo para minha consciência. Mas esse estado de espírito não estava invariavelmente comigo. A passividade de Bartleby às vezes me irritava. Eu me sentia estranhamente disposto a provocar uma nova oposição de sua parte para arrancar alguma fagulha de raiva dele a que eu pudesse responder da mesma forma. Mas era o mesmo que tentar fazer fogo esfregando os nós dos dedos numa barra de sabão Windsor. Uma tarde, porém, fui dominado por um impulso diabólico e sucedeu-se a seguinte cena:

- Bartleby - disse eu -, quando todos esses documentos estiverem copiados, vou checá-los com você.

- Prefiro não fazer.

- Como assim? Você certamente não pretende insistir nessa teimosia caprichosa.

Nenhuma resposta.

Abri as portas duplas perto de mim, virei-me para Turkey e Nippers e exclamei, nervoso:

- Bartleby diz, pela segunda vez, que não vai examinar seus papéis. O que você pensa disso, Turkey?

Era uma tarde, é importante lembrar. Turkey estava sentado, queimando como uma caldeira, a careca fumegando. as mãos vagueando entre seus papéis repletos de borrões.

- O que eu penso disso? - rugiu Turkey.

- Penso que vou simplesmente entrar atrás desse biombo e deixá-lo de olho roxo!

Dizendo isso, Turkey levantou-se e ergueu os braços como um pugilista. Fie estava a caminho de cumprir sua promessa quando o detive, assustado com o efeito de incitar inadvertidamente sua combatividade depois do almoço.

- Sente-se, Turkey - eu disse-, e ouça o que Nippers tem a dizer. O que você pensa disso, Nippers? Não seria plenamente justificável que eu dispensasse Bartleby imediatamente?

- Perdoe-me, mas isso é uma decisão que cabe apenas ao senhor. Considero sua conduta deveras incomum e realmente injusta em relação a Turkey e a mim. Mas também pode ser apenas unia excentricidade passageira.

- Ah exclamei -, então você mudou estranhamente de idéia... você agora fala nele de modo bastante gentil.

- Tudo cerveja - gritou Turkey. - A gentileza é efeito da cerveja. Nippers e eu almoçamos juntos hoje. O senhor pode ver como eu estou gentil, senhor.

- Posso ir deixá-lo de olho roxo?

- Refere-se a Bartleby, suponho. Não, hoje, não, Turkey - respondi. - Por favor, abaixe os punhos.

Fechei as portas e voltei a me aproximar de Bartleby. Senti mais incentivos incitando-me a seguir meu destino. Eu ardia por ser contrariado novamente. Lembrei-me de que Bartleby nunca saía do escritório.

- Bartleby - falei-, Ginger Nut não está aqui; preciso que você vá até os Correios, está bem? - (Era uma caminhada de menos de três minutos.) - Veja se chegou algo para mim.

- Prefiro não ir. - Você não vai? - Prefiro não.

Cambaleei até a minha mesa e sentei-me pensando seriamente. Minha cega determinação retornara. Haveria alguma outra coisa que pudesse provocar uma nova rejeição por parte desse infeliz e miserável indivíduo - meu funcionário? O que mais há, de perfeitamente razoável, que ele certamente se recusará a realizar?

- Bartleby! Sem resposta. - Bartleby! - chamei num tom mais alto. Sem resposta. - Bartleby! - urrei.

Como um fantasma, submetido às leis da invocação mágica, ao terceiro chamado ele apareceu à entrada de seu eremitério.

- Vá à sala ao lado e peça a Nippers para vir falar comigo.

- Prefiro não ir - disse de modo respeitoso e lento, desaparecendo calmamente.

- Muito bem, Bartleby - falei em voz baixa, num tom calmo e serenamente

grave, declarando o propósito inalterável de alguma retribuição terrível muito perto de ocorrer. Naquele momento, eu, de certa maneira, pretendia algo do gênero. Mas, como se aproximava de meu horário de almoço, achei melhor vestir meu chapéu e voltar para casa, naquele dia, sofrendo de muita perplexidade e angústia.

Deveria eu admitir? A conclusão era que tudo aquilo havia em pouco tempo se tornado um fato cotidiano em meu escritório, que um jovem escriturário pálido, que atendia pelo nome de Bartleby, tinha uma mesa lá; que ele fazia cópias para mim pelo valor normal de quatro centavos por página (cem palavras); mas que ele estava permanentemente isento de conferir o trabalho feito por ele, sendo essa tarefa transferida para Turkey e Nippers, em consideração, sem dúvida, à agudeza superior dos dois; além disso, o dito Bartleby em hipótese alguma era enviado em qualquer tipo de serviço trivial fora do escritório; e que mesmo que lhe fosse solicitado fazer algo do gênero, normalmente ficava claro que ele preferia não fazer - em outras palavras, que ele simplesmente se recusava a fazer.

Conforme os dias se passavam, fui ficando consideravelmente mais tranqüilo em relação a Bartleby. Sua constância, seu comedimento, sua produtividade incessante (exceto quando ele optava por sonhar acordado atrás de seu biombo), seu absoluto silêncio e seu comportamento inalterável sob qualquer circunstância faziam dele uma aquisição valiosa. O mais importante de tudo era o seguinte: ele estava sempre lá. Era o primeiro a chegar pela manhã, permanecia durante o dia e, à noite, era o último a sair. Eu tinha uma confiança singular em sua honestidade. Acreditava que meus documentos mais preciosos estavam perfeitamente a salvo em suas mãos. Algumas vezes, no entanto, eu não podia evitar, nem mesmo pela salvação de minha alma, repentinas crises espasmódicas de raiva contra ele. Porque era extremamente difícil levar em consideração todo o tempo aquelas estranhas peculiaridades, os privilégios e as concessões sem precedentes que formavam as condições tácitas sob as quais Bartleby continuava em meu escritório. Vez ou outra, na ânsia de apressar o trabalho, eu inadvertidamente

pedia a Bartleby, num tom breve e seco, que ele, digamos, colocasse o dedo no nó de um pedaço de fita vermelha com a qual eu estava amarrando alguns documentos. Evidentemente, detrás do biombo, era certo que se ouviria a resposta de sempre:

“Prefiro não fazer”. E então, como poderia uma criatura humana, com as fraquezas inerentes a nossa natureza, privar-se de exclamar amargamente diante de tamanha perversidade... tamanha irracionalidade? Entretanto, cada negativa desse tipo que eu recebia apenas tendia a diminuir a probabilidade de que eu repetisse a inadvertência.

Aqui é preciso dizer que, conforme o costume da maioria dos homens de leis que têm seus escritórios em edifícios densamente habitados, havia várias chaves para a minha porta. Uma ficava com uma mulher que vivia no sótão. Era ela quem fazia uma faxina semanal e diariamente varria e tirava o pó de minhas salas. Outra chave ficava com Turkey, por uma questão de conveniência. A terceira eu algumas vezes carregava em meu próprio bolso. A quarta eu não sabia quem possuía.

Então, numa manhã de domingo calhei de ir à igreja da Trindade para ouvir um célebre pregador. Como cheguei muito cedo ao local, pensei em ir até o meu escritório. Por sorte, tinha a chave comigo; mas, ao colocá-la na fechadura, notei que do outro lado algo impedia sua entrada. Bastante surpreso, chamei em voz alta; foi quando, para minha consternação, uma chave virou lá dentro; e, avançando seu rosto magro em minha direção e segurando a porta entreaberta, surgiu a imagem de Bartleby, em mangas de camisa e estranhamente desanimado, dizendo em voz baixa que sentia muito, mas que estava profundamente ocupado naquele momento e que preferia não permitir a minha entrada. Em mais uma ou duas palavras, ele ainda acrescentou que talvez fosse melhor que eu desse duas ou três voltas no quarteirão, depois do que ele provavelmente teria concluído o que estava fazendo.

Agora, a aparência totalmente inesperada de Bartleby, assombrando meu escritório numa manhã de domingo com seu cortês desleixo cadavérico, ainda que firme e calmo, teve um efeito tão estranho sobre mim, que eu imediatamente afastei-me de minha própria porta e fiz como ele desejava. Mas não sem uma forte revolta impotente contra a educada arrogância desse escriturário incompreensível. Na verdade, foi principalmente sua incrível delicadeza que não apenas me desarmou como, aparentemente, castrou-me. Porque eu considero castrado um homem que permite tranqüilamente que seu funcionário lhe dê ordens e diga-lhe para retirar-se de seu próprio imóvel. Além do mais, fui invadido por um enorme desconforto ao pensar no que Bartleby poderia estar fazendo em meu escritório em mangas de camisa e também em total desalinho numa manhã de domingo. Estaria acontecendo algo errado? Negativo, isso estava fora de questão. Não se podia pensar por um segundo sequer que Bartleby fosse uma pessoa imoral. Mas o que poderia ele estar fazendo ali? Copiando? Negativo novamente: quaisquer que pudessem ser suas excentricidades, Bartleby era eminentemente uma pessoa do maior decoro. Ele seria o último homem a sentar-se a sua mesa em qualquer estado minimamente próximo da nudez. Além disso, era domingo, e havia algo em Bartleby que impedia a suposição de que ele violaria as propriedades do dia com qualquer ocupação profana.

Entretanto, eu não tinha conseguido me tranqüilizar e, cheio de uma curiosidade incansável, ao menos retomei até a porta. Rapidamente, enfiei minha chave, abri a fechadura e entrei no escritório. Bartleby não estava à vista. Olhei ansiosamente ao redor, espiei atrás de seu biombo, mas era claro que ele não estava mais ali. Examinando o local mais cuidadosamente, supus que, por um período de tempo indefinido, Bartleby provavelmente comera, vestira-se e dormira em meu escritório, e tudo isso sem prato, espelho ou cama. O assento estofado de um velho sofá desconjuntado num canto dava a leve impressão de que um corpo magro havia se deitado ali. Enrolado embaixo de sua mesa, encontrei um cobertor; sobre a grelha da lareira vazia, uma lata de graxa e uma escova; numa cadeira, uma bacia, com sabão e uma toalha áspera; num jornal, migalhas de bolo de gengibre e

um pedaço de queijo. Sim, pensei, é bastante evidente que Bartleby vinha fazendo dali o seu lar, seu quarto celibatário. Então, um pensamento tomou imediatamente o meu pensamento: que miseráveis falta de amigos e solidão se revelaram naquele instante! Sua pobreza é imensa; mas sua solidão, que terrível! Pense nisso. Num domingo, Wall Street é tão deserto como Petra* (*Petra: cidade da Antiguidade, entre o mar Vermelho e o mar Morto (atualmente na Jordânia), famosa por sua localização, em meio a falésias onde foram esculpidos numerosos túmulos e templos. N. do E.), e todas as noites de todos os dias são um imenso vazio. E até este prédio, que nos dias de semana reverbera vida e produtividade, à noite ecoa de tão absolutamente vazio e fica abandonado durante todo o dia de domingo. E é daqui que Bartleby faz seu lar; único espectador de uma solidão que ele já viu populosa

- uma espécie de Mário* (*Mário: general e político romano (157 a.C. - 86 a.C.), que participou da terceira Guerra Púnica (149 a.C - 146 a.C), quando a cidade de Cartago, ao norte da África, foi totalmente arrasada pelos exércitos romanos. N. do E.) inocente e transformado, meditando sobre as ruínas de Cartago!

Pela primeira vez em minha vida, fui tomado por um sentimento de opressiva e doída melancolia. Antes, eu jamais havia sentido qualquer coisa além de uma tristeza meio desagradável, O laço comum da humanidade fez com que eu fosse atingido por um irresistível desalento. Uma melancolia fraternal! Pois tanto eu quanto Bartleby éramos filhos de Adão. Lembrei-me das sedas cintilantes e dos rostos luminosos que eu havia visto naquele dia, em roupas de gala, deslizando como cisnes pelo Mississippi da Broadway; comparei-os com o pálido escriturário e pensei comigo mesmo: ah, a felicidade corteja a luz, então acreditamos que o mundo é alegre; o sofrimento esconde-se a distância, então supomos que não haja sofrimento. Esses tristes pensamentos - quimeras, sem dúvida, de uma mente doente e tola - levaram a outras reflexões especiais, essas a respeito das excentricidades de Bartleby. Pairavam sobre mim pressentimentos de estranhas descobertas. A

silhueta pálida do escriturário surgia estendida, entre estranhos que não se importavam com ele, envolvida em um sudário gelado. Repentinamente, senti-me atraído até a escrivaninha fechada de Bartleby, com a chave em evidência, à esquerda da fechadura.

Não era a minha intenção prejudicá-lo, nem buscar saciar uma curiosidade desalmada, pensei; além disso, a escrivaninha é minha, assim como o que ela contém. Logo, posso atrever-me a revistá-la. Tudo estava arrumado metodicamente, com os papéis guardados à mão. Os escaninhos eram fundos e, ao remover os arquivos de documentos, tateei em todos os compartimentos. Então senti algo ali e tirei-o para fora. Era um velho lenço colorido, pesado e amarrado em forma de trouxinha. Abri-o, e vi que eram suas economias.

Então relembrei todos os mistérios silenciosos que eu havia notado no homem. Recordei que ele apenas falava para dar respostas: que embora nos intervalos ele tivesse um bom tempo para si mesmo, eu nunca o vira lendo - não, nem sequer um jornal; que ele ficava longos períodos de pé, olhando para fora de sua pálida janela atrás do biombo, com vista para a parede de tijolos sem vida; eu tinha certeza de que ele jamais ia a qualquer refeitório ou restaurante, enquanto que seu rosto pálido indicava claramente que ele nunca bebia cerveja como Turkey, ou mesmo chá ou café, como outros homens; que ele nunca ia a qualquer lugar em especial que eu soubesse, jamais saía para uma caminhada, exceto, é verdade, no caso em questão; que declinara dizer quem era ou de onde vinha, ou mesmo se tinha algum parente no mundo; que apesar de ser tão magro e pálido, nunca reclamava de doença. E acima de tudo, lembrei-me de uma certa expressão inconsciente de - como definir? - combalida altivez, pode-se dizer, ou uma certa reserva austera de sua parte que me influenciara positivamente quanto a aceitar suas excentricidades, quando temi pedir-lhe para fazer a menor das tarefas para mim, ainda que por sua longa e contínua imobilidade atrás do biombo eu pudesse dizer que ele devia estar parado de pé numa daquelas suas sessões de contemplação da parede sem vida.

Ao lembrar todas essas coisas e compará-las com o fato recém-descoberto de que ele fizera de meu escritório sua residência fixa e lar, e sem esquecer de seus caprichos mórbidos; ao lembrar isso tudo, um sentimento de prudência começou a tomar conta de mim. Minhas primeiras reações haviam sido de pura melancolia e sincera piedade, mas na proporção em que a situação miserável de Bartleby crescia em minha imaginação, aquela mesma melancolia transformava-se em medo, e a piedade, em repulsa. É tão verdadeiro como terrível que, até certo ponto, a idéia ou a visão do sofrimento traz à tona nossos melhores sentimentos, mas, em alguns casos especiais, isso pára de ocorrer quando esse ponto é ultrapassado. Engana-se quem diz que isso se deve invariavelmente ao egoísmo inerente ao coração humano. Provém, antes, de uma certa desesperança de curar uma doença orgânica e grave. Para um ser sensível, a piedade não raramente se converte em dor. E quando se percebe finalmente que tal piedade não leva a um auxílio eficaz, o bom senso obriga a alma a livrar-se dela. O que eu vi naquela manhã convenceu-me de que o escriturário era vítima de uma doença mental inata e incurável. Eu poderia oferecer compaixão a seu corpo, mas não era seu corpo que lhe doía; era sua alma que sofria, e a sua alma eu não conseguia alcançar.

Não consegui cumprir meu objetivo de ir à igreja da Trindade naquela manhã. De algum modo, tudo o que eu havia visto me incapacitara momentaneamente de ir a uma igreja. Caminhei em direção à minha casa, pensando no que eu faria com Bartleby. Finalmente, decidi-me: faria calmamente algumas perguntas na manhã seguinte, a respeito de sua história etc., e se ele então se recusasse a respondê-las aberta e reservadamente (e eu supus que ele preferiria não respondê-las), eu lhe daria uma nota de vinte dólares além de qualquer quantia que pudesse dever a ele e diria que seus serviços não eram mais necessários; mas que se eu pudesse ajudá-lo de qualquer outra maneira, ficaria feliz em fazê-lo; especialmente se ele desejasse retornar para sua terra de origem, qualquer que fosse, eu ajudaria de bom grado com o pagamento das despesas. Além

disso, se, depois de voltar para casa, ele algum dia precisasse de ajuda, uma carta de sua parte certamente receberia resposta.

Chegou a manhã seguinte.

- Bartleby - falei, chamando-o gentilmente por trás de seu biombo.

Sem resposta.

- Bartleby - falei de modo ainda mais gentil -, venha aqui. Não vou pedir-lhe que faça qualquer coisa que você prefira não fazer. Apenas desejo falar-lhe.

Com isso, ele surgiu silenciosamente diante de mim.

- Você pode dizer-me, Bartleby, onde nasceu'?

- Prefiro não dizer.

- Você me contaria alguma coisa sobre a sua vida?

- Prefiro não contar.

- Mas qual objeção razoável você pode ter quanto a falar comigo? Bartleby, eu me considero seu amigo.

Não olhou para mim enquanto eu falava, mas manteve o olhar fixo no busto de Cícero, que, do modo como me encontrava sentado, estava exatamente atrás de mim, cerca de quinze centímetros acima de minha cabeça.

- Qual é a sua resposta, Bartleby? - perguntei, depois de esperar um tempo considerável por uma manifestação de sua parte, durante o qual sua fisionomia manteve-se imóvel, a não ser por um levíssimo tremor de sua boca pálida.

- No momento, prefiro não responder - falou, retirando-se em seguida para seu canto.

Admito que foi uma fraqueza de minha parte, mas seu comportamento nessa ocasião irritou-me. Ele não apenas parecia esconder um certo desdém, como sua perversidade de- notou certa ingratidão de sua parte, considerando a complacência que ele vinha recebendo de mim.

Mais uma vez, sentei-me ruminando sobre o que eu deveria fazer. Mortificado que estava por seu comportamento e decidido que estivera a dispensá-lo quando entrei em meu escritório, eu, entretanto, sentia uma alteração supersticiosa nos batimentos do coração que me impedia de executar meu objetivo e fazia com que me sentisse cruel caso atrevesse-me a dizer uma única palavra dura contra o mais infeliz dos seres humanos. Por fim, puxei minha cadeira amigavelmente para trás de seu biombo, sentei-me e disse:

- Bartleby, não se preocupe, então, em contar-me sua história, mas deixe-me pedir-lhe, como um amigo, a seguir tanto quanto seja possível a rotina deste escritório. Diga que você ajudará a revisar documentos amanhã e depois; em resumo, diga que, dentro de um ou dois dias, você começará a ser um pouco razoável..., diga, Bartleby.

-Presentemente, prefiro não ser um pouco razoável - foi sua suave e cadavérica resposta.

Foi quando as portas vaivém se abriram, e Nippers aproximou-se. Parecia estar sofrendo por conta de uma noite mais maldormida do que o normal em razão de uma indigestão mais severa do que o normal. Ele entreteve aquelas últimas palavras ditas por Bartleby.

- Prefere, é? - disse Nippers cerrando os dentes. - Eu sei o que preferiria para ele, se eu fosse o senhor - dirigiu-se a mim. - Eu sei o que eu prefiro para

esta mula teimosa! O que é, senhor, diga-me, que ele prefere não fazer desta vez?

Bartleby não mexeu um músculo.

- Sr. Nippers - falei -, prefiro que o senhor se retire neste momento.

De algum modo, ultimamente eu tinha me deixado utilizar involuntariamente o verbo "preferir" em todos os tipos de ocasiões não exatamente adequadas. E temi ao pensar que meu contato com o escriturário já havia afetado seriamente minhas faculdades mentais. E que outras e mais profundas aberrações a convivência ainda poderia produzir? Essa apreensão não deixou de ser eficaz na minha decisão por medidas sumárias.

Enquanto Nippers se afastava muito azedo e irritado, Turkey aproximava-se tranqüila e respeitosamente.

- Com o devido respeito, senhor - falou -, eu ontem estava pensando sobre Bartleby e acredito que se ele preferisse tomar uma boa cerveja todos os dias, ficaria em forma mais facilmente e ajudaria com a revisão dos documentos.

- Então você também pegou o verbo - falei, levemente empolgado.

- Com o devido respeito, que verbo, senhor? - perguntou Turkey, respeitosamente amontoando-se no exíguo espaço atrás do biombo e, ao fazê-lo, forçando-me a empurrar o escriturário. - Que verbo, senhor?

- Eu prefiro ficar sozinho aqui - disse Bartleby, como se estivesse ofendido por ter sua privacidade invadida.

- É este o verbo, Turkey - falei -, é este.

- Ah, preferir? Ah, sim... um verbo esquisito. Eu pessoalmente nunca o utilizo.

Mas, senhor, como eu estava dizendo, se ele preferisse...

- Turkey - interrompi -, você pode se retirar, por gentileza?

- Ah, certamente, senhor, se o senhor assim preferir.

Quando ele empurrou a porta vaivém para sair, Nippers, da sua mesa, deu uma olhada em minha direção e perguntou-me se eu preferia que um certo documento fosse copiado em papel azul ou branco. Ele sequer acentuou ironicamente o preferia. Ficou claro que simplesmente havia escapado de sua boca. Pensei comigo mesmo que eu definitivamente precisava livrar-me de um homem demente que já havia em certo grau virado as línguas e quem sabe as cabeças de meus funcionários e até mesmo a minha. Mas considerei mais prudente não fazê-lo imediatamente.

No dia seguinte, percebi que Bartleby não fizera nada além de ficar parado de pé diante de sua janela contemplando sua parede sem vida. Questionado sobre por que não estava escrevendo, respondeu que decidira não mais escrever.

- Por quê? Mas o que é isso agora? O que vem a seguir?! - exclamei - Não vai mais escrever?

- Não mais.

- E qual é a razão?

- O senhor mesmo não vê a razão? - respondeu ele com indiferença.

Encarei-o fixamente e percebi que seus olhos pareciam sombrios e vidrados. Ocorreu-me imediatamente que sua aplicação sem precedentes de copiar ao lado de sua janela pouco iluminada nas suas primeiras semanas comigo poderia ter prejudicado sua visão temporariamente.

Isso me deixou comovido. Dei-lhe minhas condolências. Disse-lhe que evidentemente ele fizera bem de se abster de escrever durante um tempo e encorajei-o a aproveitar aquela oportunidade para exercitar-se saudavelmente ao ar livre. Isso, no entanto, ele não fez. Alguns dias após o ocorrido, na ausência de meus outros funcionários e estando muito apressado para despachar algumas cartas pelo correio, pensei que, por não ter nada mais a fazer, Bartleby certamente seria menos inflexível do que o normal e levaria aquelas cartas ao correio. Mas ele simplesmente negou-se a fazê-lo. Então, inconvenientemente, fui eu mesmo postá-las.

Passaram-se dias. Eu não era capaz de dizer se os olhos de Bartleby haviam melhorado ou não. Eu achava que sim, aparentemente. Mas quando lhe perguntei, ele não concedeu qualquer resposta. De qualquer modo, ele não fazia mais cópias. Finalmente, em resposta a meus pedidos, informou-me de que desistira permanentemente de fazer cópias.

- O quê?! - exclamei. - Mesmo que seus olhos recuperem-se inteiramente, fiquem melhores do que nunca, você não vai mais fazer cópias?

- Desisti de fazer cópias - respondeu, retirando-se.

Ele permaneceu como sempre, feito um ornamento em meu escritório. Não, ele tornou-se ainda mais um ornamento do que antes - como se isso fosse possível. O que poderia ser feito? Ele não fazia nada no escritório: por que deveria permanecer lá? O fato é que ele havia, então, se tornado um peso morto para mim, não apenas tão inútil como um colar, mas também difícil de manter. Ainda assim, eu sentia por ele. Falo menos do que a verdade quando digo que seu modo de ser provocava-me desconforto. Se ele ao menos tivesse citado o nome de um amigo ou parente, eu lhes teria escrito e pedido que levassem o pobre rapaz para algum retiro conveniente. Mas ele parecia sozinho, absolutamente sozinho no universo. Um náufrago no meio do Atlântico. Por fim, necessidades ligadas ao meu negócio tiranizaram sobre

quaisquer outras considerações. Do modo mais delicado que consegui, disse a Bartleby que num prazo de seis dias ele deveria deixar o escritório incondicionalmente. Avisei-lhe que deveria providenciar, nesse intervalo, uma nova morada. Ofereci-me para ajudar-lhe nessa empreitada, se ele desse o primeiro passo em direção à mudança.

- E quando você finalmente estiver fora daqui, Bartleby - acrescentei -, cuidarei para que você não fique totalmente desamparado. Lembre-se, seis dias a contar de hoje.

Ao final do prazo determinado, espiei atrás do biombo e, que surpresa!, Bartleby estava lá.

Abotoei o casaco e empertiguei-me; caminhei lentamente em sua direção, toquei-lhe no ombro e disse:

- Chegou a hora. Você precisa deixar este escritório. Sinto muito por você. Aqui está algum dinheiro, mas você deve ir embora.

- Prefiro não ir - respondeu, ainda virado de costas para mim.

- Você deve ir.

Ele permaneceu em silêncio.

Eu tinha, então, uma confiança ilimitada na simples honestidade deste homem. Ele freqüentemente devolvia-me centavos e xelins que eu costumava deixar cair no chão, uma vez que sou bastante descuidado ao abotoar minhas camisas. A medida que se seguiu não poderá, então, ser considerada como extraordinária.

- Bartleby - disse eu -, devo-lhe doze dólares por conta de seus serviços. Aqui estão trinta e dois; os vinte excedentes são seus. Você os aceitará? - estendi as notas em sua direção.

Mas ele não se mexeu.

- Vou deixá-los aqui, então - disse, colocando as notas debaixo de um peso de papel sobre a mesa. Apanhei o meu chapéu e a minha bengala e, caminhando para a porta, virei-me tranquilamente e acrescentei: - Depois de retirar as suas coisas do escritório, Bartleby, você evidentemente trancará a porta, já que todo mundo já foi para casa, com exceção de você. E, por favor, deixe a sua chave debaixo do capacho, para que eu possa pegá-la pela manhã. Provavelmente não o verei de novo, então, adeus. Se no futuro, em sua nova morada, eu puder lhe ser útil de alguma maneira, não deixe de me avisar por carta. Adeus, Bartleby, vá em paz.

Mas ele não disse uma palavra em resposta; como a última coluna de um templo em ruínas, ele permaneceu de pé, mudo e solitário, no meio da sala deserta.

Enquanto eu caminhava pensativo de volta para casa, minha vaidade sobrepujou minha piedade. Eu não podia deixar de me orgulhar do modo magistral como conseguira livrar-me de Bartleby. Digo magistral, e é assim que deve parecer-se para qualquer pensador imparcial. A beleza do meu procedimento parecia estar em sua perfeita tranqüilidade. Não houve ameaças vulgares, bravatas de qualquer espécie, intimidações coléricas, vaivéns pelas salas ou gritos e empurrões exigindo que Bartleby pegasse sua tralha e fosse embora. Nada do gênero. Sem levantar a voz ordenando que Bartleby partisse - como poderia fazer alguém menos talentoso -, concluí que ele deveria partir e, partindo desse princípio, elaborei tudo o que precisava ser dito. Quanto mais eu pensava no meu procedimento, mais ficava encantado com ele. Entretanto, na manhã seguinte, ao despertar, tinha minhas dúvidas. De algum modo, o sono havia dissipado a vaidade. Um dos

momentos mais frescos e sábios na vida de um homem é logo depois que ele acorda pela manhã. Meu procedimento parecia-me mais perspicaz do que nunca - mas apenas na teoria. Como resultaria na prática... aí é que estava o problema. Era um pensamento verdadeiramente bonito, concluir pela partida de Bartleby; mas, afinal, aquela conclusão era apenas minha, e não de Bartleby. O ponto principal não era que eu tinha de concluir que ele devia deixar-me, mas se ele preferiria fazê-lo. Ele era mais um homem de preferências do que de conclusões.

Depois do desjejum, caminhei até o centro da cidade, pensando nos prós e contras. Ora eu pensava que teria sido um fracasso miserável, e que Bartleby estaria em meu escritório como sempre, ora parecia certo que eu veria sua cadeira vazia. Então segui andando de um lado para outro. Na esquina da Broadway com a Canal Street, vi um grupo bastante empolgado discutindo com entusiasmo.

Aposto que ele não vai - disse uma voz quando passei.

- Não vai? Apostado! - falei. - Mostre o seu dinheiro.

Eu estava colocando instintivamente a mão em meu bolso para mostrar a minha parte quando me lembrei que era dia de eleição. A conversa que eu entreouvira não tinha nada a ver com Bartleby, mas com o sucesso ou insucesso de algum candidato à prefeitura. Com o estado de espírito inquieto, eu havia, aparentemente, imaginado que toda a Broadway dividia a minha expectativa e debatia comigo a mesma pergunta. Segui adiante, bastante grato pelo fato de que o barulho da rua havia ocultado minha distração momentânea.

Como pretendia, cheguei à porta de meu escritório mais cedo do que de costume. Fiquei escutando do lado de fora por um instante. Tudo estava parado. Ele não devia estar mais ali, Tentei abrir a maçaneta. A porta estava trancada. Sim, o meu procedimento havia funcionado perfeitamente; ele

realmente deveria ter desaparecido. Ainda assim, uma certa melancolia confundiu-se com meu sentimento de vitória: quase lamentei meu sucesso estupendo. Estava tateando sob o capacho a procura da chave, que Bartleby deveria ter deixado ali para mim, quando, acidentalmente, meu joelho bateu contra a porta, produzindo um ruído. Em resposta, veio uma voz de dentro:

- Ainda não, estou ocupado.

Era Bartleby.

Fui fulminado. Por um instante, fiquei como o homem que, com o cachimbo na boca, foi morto numa tarde de céu claro há muito tempo na Virgínia, atingido por um raio de verão; ele morreu em sua própria janela aberta e permaneceu encostado diante da deliciosa tarde quente até que alguém o tocou, e ele caiu.

- Ainda aqui! - murmurei afinal.

Mas, uma vez mais, obedecendo à impressionante ascendência que o impenetrável escriturário tinha sobre mim e da qual eu não conseguia escapar completamente apesar de minha irritação, desci lentamente as escadas e saí para a rua. E enquanto caminhava em volta do quarteirão, pensei no que deveria fazer a seguir quanto a essa confusão sem precedentes. Expulsá-lo literalmente empurrando-o para fora era algo que eu não poderia fazer; afastá-lo dizendo-lhe palavras obscenas não funcionaria; chamar a polícia era uma idéia desagradável; mas permitir que ele obtivesse seu triunfo cadavérico sobre mim... isso eu também não podia sequer cogitar.

O que havia a ser feito? Ou, se nada pudesse ser feito, havia algo mais a concluir a respeito daquilo? Sim, como antes eu havia concluído prospectivamente que Bartleby deveria partir, então agora eu deveria retrospectivamente decidir que ele iria embora. Na legítima execução dessa hipótese, eu deveria entrar em meu escritório muito apressado e, fingindo

não ver Bartleby, andar diretamente contra ele como se ele fosse ar. Tal atitude definitivamente surtiria o efeito desejado. Era pouco provável que Bartleby pudesse resistir a tal aplicação da doutrina das decisões. Mas depois de pensar melhor, o sucesso do plano pareceu-me bastante duvidoso. Decidi discutir o assunto com ele novamente.

- Bartleby - falei, entrando no escritório com uma expressão severa, porém tranqüila -, estou seriamente descontente. Estou aflito, Bartleby. Eu fazia outro juízo de você. Imaginei-o como um cavalheiro de tal gentileza que em qualquer dilema delicado como este, uma simples sugestão seria suficiente - em resumo, uma indireta. Mas aparentemente estou enganado. Mas por que

- acrescentei, sem disfarçar meu espanto - você sequer tocou no dinheiro? - apontei para as notas exatamente no lugar em que eu as havia deixado na noite anterior.

Ele não respondeu.

- Você vai ou não vai me deixar? - perguntei, agora num acesso de cólera, aproximando-me

- Eu prefiro não deixá-lo - respondeu, enfatizando delicadamente a palavra não.

- Que direito você tem de ficar aqui? Você paga algum aluguel? Você paga meus impostos? Ou essa é sua propriedade?

Ele não respondeu.

- Você está pronto para voltar a escrever agora? Seus olhos se recuperaram? Você poderia copiar um pequeno documento para mim esta manhã? Ou ajudar-me a revisar algumas linhas? Ou ir até o correio? Em suma, você fará qualquer coisa que seja para justificar sua recusa em deixar este local?

Ele silenciosamente retirou-se para seu canto.

Eu agora estava num estado de ira tão grande que pensei ser prudente evitar quaisquer demonstrações de minha parte. Bartleby e eu estávamos a sós. Lembrei-me da tragédia do desafortunado Adams e do ainda mais desafortunado Colt no solitário escritório deste último; e de como o pobre Colt, sendo terrivelmente provocado por Adams e permitindo-se atingir um alto estado de nervosismo, viu-se surpreendentemente levado a cometer seu ato fatal - um ato que certamente homem algum poderia considerar mais deplorável do que seu próprio ator. Ocorreu-me muitas vezes durante minhas reflexões sobre o assunto que, se aquela discussão tivesse ocorrido em passeio público ou numa residência particular, o desfecho seria diferente. Foi a circunstância de estarem os dois a sós num escritório solitário, num andar alto de um edifício inteiramente desprovido de relações domésticas humanizadoras - um escritório sem tapetes, sem dúvida, e de aparência empoeirada e desagradável -, deve ter sido isso que ajudou a aumentar o irritável desespero do miserável Colt.

Mas quando esse velho Adão ressentido cresceu dentro de mim e tentou-me a respeito de Bartleby, eu o dominei e expulsei-o de mim. Como? Ora, simplesmente lembrando a ordem divina: "Este é meu mandamento: amai-vos uns aos outros". Sim, foi isso o que me salvou. Exceto por considerações mais altas, a caridade frequentemente opera como um princípio vastamente sábio e prudente - uma grande proteção para quem a possui. Homens já cometeram assassinatos por causa de ciúme, e raiva, e ódio, e egoísmo, e orgulho espiritual, mas nenhum homem, do qual eu jamais tenha ouvido falar, cometeu um assassinato diabólico por causa da doce caridade. Então, o mero interesse próprio, se não há melhor razão para se evocar, deveria, especialmente com homens de temperamento forte, levar todos os seres a praticarem caridade e filantropia. De qualquer modo, na ocasião a que me refiro, esforcei-me para sufocar meus sentimentos de exasperação em relação ao escriturário interpretando sua conduta com benevolência. "Pobre

rapaz, pobre rapaz!”, pensei eu, ele não é mal-intencionado. Além disso, viveu tempos difíceis, merece indulgência.

Esforcei-me também para ocupar-me imediatamente e, ao mesmo tempo, aliviar meu desânimo. Tentei acreditar que, durante a manhã, quando lhe parecesse agradável,

Bartleby, de iniciativa própria, surgiria de seu canto e marcharia decididamente em direção à porta. Mas, não. Meia hora passada do meio-dia, Turkey começou a ferver, derrubou seu tinteiro e transformou-se no turbulento de sempre; Nippers foi tomado pelo silêncio e pela cortesia; Ginger Nut devorou sua maçã do almoço; e Bartleby continuou parado diante de sua janela em uma de suas mais profundas contemplações da parede sem vida. Dava para acreditar naquilo? Deveria eu tomar conhecimento daquilo? Naquela tarde, deixei o escritório sem dirigir qualquer outra palavra a ele.

Passaram-se alguns dias, durante os quais, em intervalos de folga, eu dava uma olhada em *Sobre a Vontade*, de Edwards, e *Sobre a Necessidade*, de Priestley. Naquelas circunstâncias, esses livros estimulavam os bons sentimentos. Pouco a pouco, fui me convencendo de que meus problemas com o escriturário haviam todos sido predestinados a mim desde a eternidade e que Bartleby me havia sido designado por conta de algum propósito misterioso de uma sábia Providência, algo incompreensível para um simples mortal como eu. Sim, Bartleby, fique aí atrás de seu biombo, pensei; não vou mais persegui-lo; você é tão inofensivo e silencioso como qualquer uma dessas velhas cadeiras; em resumo, nunca me sinto to à vontade como quando sei que você está aqui. Ao menos eu vejo, eu sinto; eu compreendo o propósito predestinado da minha vida. Estou satisfeito. Outros podem ter tarefas mais relevantes a cumprir, mas a minha missão neste mundo, Bartleby, é fornecer-lhe um escritório para que você fique pelo tempo que considerar adequado.

Acredito que esse estado de espírito sábio e abençoado teria permanecido

comigo não fosse pelas observações não-solicitadas e nada generosas impostas a mim por meus amigos profissionais que visitavam meu escritório. Mas assim ocorre com freqüência: o constante atrito de mentes de pouca luz enfraquece até mesmo as melhores resoluções dos mais generosos. Entretanto, para ser sincero, quando eu refletia sobre o assunto, não me parecia estranho que as pessoas que entravam em meu escritório ficassem impressionadas pela situação peculiar do incompreensível Bartleby e então ficassem tentadas a tecer observações sinistras a respeito dele. Algumas vezes, um advogado que tivesse negócios a tratar comigo procurava-me no escritório e encontrava lá apenas o escriturário. Então, tentava obter alguma informação precisa sobre onde eu estaria; mas, sem prestar atenção à conversa despropositada, Bartleby permanecia imóvel no meio da sala. Depois de observá-lo naquela posição durante um tempo, o advogado deixava o local, sabendo tanto quanto antes.

Algumas vezes, quando havia consultas em curso, e o ambiente estava repleto de advogados e testemunhas, com o trabalho andando a todo vapor, algum homem de lei profundamente ocupado via Bartleby inteiramente desocupado e pedia-lhe que fosse até o seu escritório (do homem de lei) pegar alguns documentos. Feito o pedido, Bartleby tranqüilamente declinava e permanecia tão ocioso como antes. Nesse momento, o advogado encarava-o perplexo e virava-se para mim. O que eu podia dizer? Por fim, fiquei sabendo que por todo o meu círculo de conhecidos profissionais corriam boatos sobre o que estava acontecendo em relação à estranha criatura que eu mantinha em meu escritório. Isso me deixou deveras preocupado. E quando fui assaltado pelo pensamento de que ele poderia ter uma vida muito longa e continuar ocupando minhas salas, e negando minha autoridade, e constrangendo meus visitantes, e escandalizando minha reputação profissional, e trazendo um ar sombrio ao local, mantendo corpo e alma juntos até o final com suas economias (porque sem dúvida ele não gastava mais do que cinco centavos por dia), e no final talvez viver mais do que eu e reivindicar a posse de meu escritório por direito de ocupação perpétua; conforme essas previsões obscuras tomavam mais e mais conta do

meu pensamento, com meus amigos fazendo continuamente suas cruéis observações sobre a aparição em meu escritório, forjou-se em mim uma grande mudança. Decidi reunir todas as minhas faculdades e livrar-me para sempre daquele pesadelo intolerável.

Entretanto, antes de pensar em qualquer projeto complicado adaptado para esse fim, simplesmente sugeri a Bartleby a conveniência de sua partida definitiva. Num tom calmo e sério, recomendei que ele considerasse a idéia cuidadosamente e com maturidade. Mas depois de ter três dias para pensar no assunto, ele informou-me que sua determinação original permanecia a mesma. Em resumo, que ele ainda preferia continuar comigo.

O que farei? Perguntei a mim mesmo, abotoando meu casaco até o colarinho, O que farei? O que devo fazer? O que a consciência diz que devo fazer com esse homem, ou melhor, com esse fantasma? É imperativo que me livre dele, ele precisa ir. Mas, como? Você não pode enxotá-lo, o pobre, pálido, passivo mortal - você não enxotará uma criatura tão indefesa porta afora? Você não vai manchar sua honra com tamanha crueldade? Não, não vou, eu não posso fazer isso. É preferível deixá-lo viver e morrer aqui, e então sepultar seus restos na parede. O que você fará, então? Ele não vai ser mover nem mesmo com toda a sua argumentação. Subornos, ele os deixa debaixo de seu próprio peso de papel sobre a sua mesa. Em resumo, está bastante claro que ele prefere unir-se a você.

Então é preciso tomar uma atitude severa e eficaz. O quê? Você certamente não fará com que ele seja levado pelo colarinho por um policial e tenha sua palidez inocente condenada à prisão? E com que argumentos você poderia conseguir que isso fosse feito? Um vadio, seria ele? O quê? ele, um vadio, um errante, que se recusa a sair do lugar? É porque ele se nega a ser um errante, então, que você tenta enquadrá-lo como tal? Isso é muito absurdo. Falta de meios visíveis de subsistência: isso sim. Errado novamente: porque indubitavelmente ele sustenta a si mesmo, e essa é a única prova irrefutável que um homem pode apresentar a seu favor. Nada mais, então. Já que ele

não vai me deixar, eu devo deixá-lo. Trocarei de escritório. Vou mudar-me para outro lugar e avisá-lo de que, se vier a encontrá-lo em minha nova sala, ele será tratado como um invasor qualquer.

Agindo como o planejado, no dia seguinte enviei-lhe esta mensagem: "Considero este escritório distante demais da prefeitura; o ar não é saudável. Em poucas palavras, proponho mudar meu escritório na próxima semana e não mais necessitarei de seus serviços. Digo-lhe isto agora para que possa procurar um novo local".

Ele não respondeu, e nada mais foi dito. No dia indicado, contratei carros e homens e segui para meu escritório. Como havia poucos móveis, tudo foi retirado das salas em poucas horas.

Durante todo o tempo, o escriturário permaneceu de pé atrás do biombo, o qual dei ordens para que fosse retirado por último. Foi removido e, ao ser dobrado como um imenso fólio, deixou-o como o ocupante imóvel de um ambiente vazio. Fiquei de pé na entrada observando-o por um instante, enquanto algo dentro de mim censurava-me.

Entrei novamente, com a mão no bolso e... e... o coração na boca.

- Adeus, Bartleby, estou indo... adeus, e que Deus o abençoe de alguma maneira. E tome isso - disse, colocando algum dinheiro em sua mão. Mas as notas caíram no chão, e, então, é estranho dizer, afastei-me daquele de quem eu tanto quisera livrar-me.

Estabelecido em meu novo escritório, por um ou dois dias mantive a porta trancada, e cada ruído de passos no corredor deixava-me sobressaltado. Quando voltava lá depois de qualquer curto período de ausência, parava por um momento na soleira da porta e escutava atentamente antes de enfiar a chave na fechadura. Mas esses medos eram desnecessários. Bartleby nunca se aproximou de mim.

Pensei que tudo estava indo bem, quando fui visitado por um estranho de aparência perturbada perguntando-me se eu era a pessoa que até recentemente ocupava salas no n.º... da Wall Street.

Cheio de pressentimentos, respondi que sim.

- Então, senhor - disse o estranho, que se apresentou como advogado -, o senhor é responsável pelo homem que lá deixou. Ele se recusa a fazer qualquer cópia; recusa-se a fazer qualquer coisa; diz que prefere não fazer e recusa-se a deixar o local.

- Sinto muitíssimo, senhor - falei, fingindo tranquilidade, porém tremendo por dentro -, mas, realmente, o homem a quem o senhor faz alusão não é nada meu... não tem comigo qualquer relação nem é meu aprendiz, para que o senhor considere-me responsável por ele.

- Por piedade, quem é ele?

- Eu certamente não tenho como informá-lo. Nada sei sobre ele. Já o contratei como copista, mas há um bom tempo que ele não faz nada para mim.

- Então cuidarei dele. Bom-dia, senhor.

Passaram-se muitos dias, e não ouvi mais notícias; embora eu sentisse freqüentemente um impulso caridoso de ir até o local e ver o pobre Bartleby, uma certa relutância, não sei por que, impedia-me de fazê-lo.

Está tudo acabado, a essa altura, pensei, finalmente, após mais uma semana sem receber qualquer notícia. Mas, ao chegar a minha sala no dia seguinte, encontrei várias pessoas esperando diante de minha porta num estado de alta excitação nervosa.

- Aquele é o homem, lá vem ele - gritou um deles primeiro, a quem eu reconheci como o advogado que me havia visitado sozinho anteriormente.

- O senhor deve tirá-lo de lá imediatamente, senhor - gritou um homem corpulento entre eles, avançando em minha direção, o qual eu sabia ser o senhorio do no... da Wall Street. - Estes senhores, meus inquilinos, não suportam mais a situação. O senhor B... - disse, apontando para o advogado

- já o expulsou de sua sala, e agora ele insiste em assombrar todo o edifício, sentado nos corrimões das escadas durante o dia e dormindo na entrada à noite. Todos estão preocupados. Clientes estão abandonando os escritórios. Tememos inclusive que haja grandes confusões. O senhor deve fazer algo, e sem demora.

Recuei horrorizado com a torrente de reclamações e teria de bom grado trancado a porta atrás de mim em meu novo escritório. Em vão, insisti que Bartleby não era nada meu - não mais do que de qualquer outra pessoa. Em vão: que se soubesse, eu era a última pessoa a ter qualquer coisa a ver com ele, e eles me consideravam o responsável. Temeroso de ver-me exposto nos jornais (como um dos presentes ameaçou assustadoramente), pensei no assunto e disse, afinal, que, se o advogado me concedesse uma entrevista confidencial com o escriturário em seu próprio (do advogado) escritório, eu faria de tudo naquela tarde para livrá-los do aborrecimento de que reclamavam.

Subindo as escadas até meu antigo escritório, encontrei Bartleby sentado em silêncio no corrimão do patamar.

- O que você está fazendo aqui, Bartleby? - perguntei. - Estou sentado no corrimão - respondeu calmamente. Levei-o até a sala do advogado, que nos deixou a sós.

- Bartleby - falei -, você está ciente de que me provoca grande tormento ao insistir em ocupar a entrada do edifício depois de ter sido despedido do escritório?

Sem resposta.

- Agora, uma das duas coisas precisa ocorrer: ou você faz alguma coisa, ou algo será feito a você. Então, a que tipo de trabalho você gostaria de se dedicar? Você gostaria de voltar a fazer cópias para alguém?

- Não. Eu prefiro não fazer qualquer mudança.

- Você gostaria de um emprego num armazém?

- Fica-se muito isolado num trabalho desses. Não, eu não gostaria de um emprego desse tipo. Mas não sou exigente.

- Fica-se muito isolado! - gritei. - Mas você mantém-se isolado o tempo todo.

- Prefiro não trabalhar num armazém - respondeu, como se para deixar aquele detalhe resolvido de uma vez.
desses.

- Que tal tomar conta de um bar? Não há necessidade de forçar a vista num trabalho

- Eu não gostaria nem um pouco disso. Embora, como falei antes, eu não seja exigente.

Sua rara eloquência inspirou-me. Voltei à carga.

- Então você gostaria de viajar pelo país cobrando contas para os comerciantes? Isso faria bem à sua saúde.

- Não, eu preferiria fazer outra coisa.

- E o que lhe parece ir para a Europa como acompanhante, para entreter jovens cavalheiros com a sua conversa? Agrada-lhe a idéia?

- De modo algum. Isso me parece muito indefinido. Gosto de ser sedentário. Mas não sou exigente.

- Então você será sedentário! - gritei, perdendo completamente a paciência e, pela primeira vez em toda minha irritante ligação com ele, tendo um acesso de fúria. - Se você não deixar este local antes do anoitecer, vou me sentir realmente tentado a... a... a... deixar o local eu mesmo! - concluí, de modo bastante absurdo, sem saber que tipo de ameaça fazer para tentar transformar sua imobilidade em obediência.

Sem esperanças em quaisquer novas tentativas, decidi precipitadamente deixá-lo, quando me ocorreu uma última idéia, que eu já havia considerado anteriormente.

- Bartleby - falei, no tom mais gentil que consegui arranjar levando em conta as circunstâncias enervantes -, você vai embora para casa comigo agora. Não para o meu escritório, mas para minha casa, e permanecerá lá até que possamos decidir sobre uma solução conveniente para o seu caso com calma, sim? Venha, vamos começar a debater o assunto agora, imediatamente.

- Não. Presentemente prefiro não fazer qualquer mudança.

Nada respondi, mas consegui driblar a todos com eficácia graças à rapidez de minha fuga, saí correndo do edifício, corri pela Wall Street em direção à

Broadway e, ao pular no primeiro ônibus, logo estava fora de alcance. Assim que consegui acalmar-me, percebi claramente que agora havia feito tudo o que estava em minhas mãos, tanto em relação aos pedidos do senhorio e seus inquilinos quanto ao meu próprio desejo e a meu senso de dever, para ajudar Bartleby e protegê-lo de toda perseguição. Agora esforçava-me para ficar inteiramente despreocupado e tranqüilo, e minha consciência aprovava meu esforço, embora eu não houvesse sido realmente tão bem-sucedido em minha tentativa como poderia desejar. Eu estava tão temeroso de ser novamente perseguido pelo senhorio irado e seus inquilinos exasperados que, deixando meus negócios nas mãos de Nippers durante alguns dias, percorri a parte alta da cidade e os subúrbios, em meu cabriolé; cruzei até Jersey City e Hoboken e fiz visitas rápidas a Manhattanville e Astoria. Na verdade, praticamente vivi em meu cabriolé durante esse período.

Quando retornei ao meu escritório, que surpresa! Sobre a mesa estava um bilhete do senhorio. Abri-o com as mãos trêmulas. A nota informava que o autor havia chamado a polícia e mandado Bartleby para a Prisão Municipal como vadio. Além disso, como eu sabia mais sobre ele do que qualquer outra pessoa, gostaria que eu fosse até o local e fizesse um relato adequado dos fatos. Essas notícias provocaram um efeito conflitante em mim. Inicialmente, indignei-me. Mas, afinal, quase aprovei o que havia sido feito. A disposição enérgica e sumária do senhorio levara-o a adotar um procedimento pelo qual não sei se eu mesmo teria optado. Ainda assim, em última instância, dadas as circunstâncias peculiares, parecia ser o único plano cabível.

Como fiquei sabendo mais tarde, o pobre escriturário, quando soube que seria levado à Prisão Municipal, não ofereceu a menor resistência, mas aquiesceu silenciosamente em seu modo pálido e imóvel.

Alguns dos espectadores misericordiosos e curiosos uniram-se ao grupo. Liderada por um dos policiais, de braços dados com Bartleby, a procissão silenciosa seguiu seu caminho através de todo barulho, calor e alegria das ruas vibrantes da tarde.

No mesmo dia em que recebi o bilhete fui até a Prisão Municipal. Procurei pelo oficial responsável, disse qual era o objetivo de minha visita, e fui informado de que o indivíduo por mim descrito realmente estava lá. Então assegurei ao funcionário que Bartleby era um homem absolutamente honesto e muito generoso, embora inexplicavelmente excêntrico. Conte-i-lhe tudo o que sabia e encerrei sugerindo a idéia de deixá-lo permanecer confinado do modo mais indulgente possível até que algo menos cruel pudesse ser feito - embora na realidade eu mal soubesse dizer o quê. Em todo caso, se nada mais pudesse ser decidido a respeito, o asilo dos pobres deveria recebê-lo. Então pedi para ter uma entrevista com ele.

Por não estar preso sob qualquer acusação grave e mostrar-se completamente tranqüilo e inofensivo, Bartleby tinha permissão para andar livremente pela prisão e especialmente nos pátios fechados com grama. Foi onde o encontrei, sozinho no mais silencioso dos pátios, o rosto voltado para um grande muro, enquanto ao redor, das estreitas brechas das janelas da prisão, pensei ter visto observarem-no os olhos de assassinos e ladrões.

- Bartleby!

- Eu conheço você - disse ele, sem virar-se para olhar - e não quero lhe dizer nada.

- Não fui eu quem o trouxe para cá, Bartleby - falei, profundamente ferido por sua suspeita implícita. - E, para você, este não deve ser um lugar tão vil. Ficar aqui não é vergonhoso para você. Veja, não é um lugar tão triste como se pode imaginar. Olhe, ali está o céu, e aqui, o gramado.

- Eu sei onde estou - ele respondeu. Mas nada mais disse, então o deixei. Quando voltei ao corredor, um homem gordo e forte, de avental, veio até mim e, apontando com o dedão sobre o ombro, perguntou-me:

- Ele é seu amigo? -Sim. - Ele quer morrer de fome? Se quiser, deixe-o viver

com a comida da prisão, é o que basta.

- Quem é o senhor? - perguntei, sem saber o que pensar de alguém que falava de modo tão pouco oficial num lugar daqueles.

- Sou o homem-da-bóia. Alguns cavalheiros que têm amigos aqui me contratam para fornecer-lhes algo melhor para comer.

- Isso é verdade? - questionei, virando-me para o carcereiro.

Ele disse que era.

- Então - falei, colocando algumas pratas na mão do homem-da-bóia (porque era assim que o chamavam) -, quero que você dê uma atenção especial ao meu amigo. Dê-lhe a melhor comida que conseguir. E seja muito educado com ele.

- O senhor pode me apresentar a ele? - perguntou o homem-da-bóia, olhando para mim com uma expressão que parecia dizer que ele estava impaciente por uma oportunidade de me dar uma demonstração de sua civilidade.

Pensando que seria bom para o escriturário, acquiesci. Perguntei o nome do homem-da-bóia e fui com ele até onde estava Bartleby.

- Bartleby, este é o Sr. Cutlets* (* Cutlets, em inglês, significa "costeletas". N. do T.); ele vai lhe ser muito útil.

- Seu criado, senhor, seu criado - disse o homem-da-bóia, fazendo uma profunda reverência com o seu avental. - Espero que o senhor considere o local agradável, senhor. Ambientes espaçosos, apartamentos frescos, senhor. Espero que o senhor permaneça conosco durante um tempo. Tente tomar sua estada agradável. Eu e a sra. Cutlets podemos ter o prazer de sua companhia para o jantar, senhor, na sala particular da sra. Cutlets?

- Prefiro não jantar hoje - disse Bartleby, virando-se -, não me cairia bem. Não estou habituado a jantares - assim dizendo, caminhou lentamente para o lado oposto do pátio fechado e ficou parado encarando o muro.

- Como assim? - perguntou o homem-da-bóia, dirigindo-se a mim com um olhar de espanto. - Ele é estranho, não é?

- Acho que ele é um pouco perturbado - falei, tristemente.

- Perturbado? Perturbado, é? Bem, palavra de honra, pensei que aquele seu amigo era um cavalheiro falsário. Eles são sempre pálidos e educados, os falsários. Não consigo deixar de ter pena deles... não consigo, senhor. O senhor conheceu Monroe Edwards? - acrescentou comovido, fazendo uma pausa.

Então, pousou a mão piedosamente em meu ombro e suspirou:

- Ele morreu de tuberculose, em Sing Sing

- Então o senhor não era conhecido de Monroe?

- Não, nunca me relacionei socialmente com qualquer falsário. Mas não posso mais permanecer aqui. Cuide do meu amigo ali. Você não perderá por fazê-lo. Voltaremos a nos ver.

Alguns dias depois disso, voltei a obter autorização para entrar na prisão e andei pelos corredores em busca de Bartleby, mas não o encontrei.

- Vi-o saindo de sua cela não faz muito tempo - disse-me um carcereiro. - Talvez ele tenha ido matar tempo no pátio.

Então fui naquela direção.

- O senhor está procurando pelo mudinho? - perguntou um outro carcereiro que passou por mim. - Ele está lá, dormindo naquele pátio. Não faz vinte minutos desde que o vi deitar-se.

O pátio estava completamente silencioso. Não era acessível aos prisioneiros comuns. Os muros ao redor, de espessura impressionante, isolavam todos os sons atrás deles. O estilo egípcio da alvenaria pesava sobre mim de modo lúgubre, mas um suave gramado encarcerado brotava sob os pés. Era como se o coração das eternas pirâmides, por alguma estranha magia, fizesse brotar, através das fendas, sementes de grama largadas ali por pássaros.

Estranhamente enroscado ao pé do muro, com as pernas encolhidas e deitado de lado, a cabeça tocando as pedras frias, avistei o enfraquecido Bartleby. Não havia qualquer movimento. Parei um pouco e então me aproximei. Inclinei-me e vi que seus olhos turvos estavam abertos. Apesar disso, ele parecia profundamente adormecido. Algo me levou a tocá-lo. Peguei a sua mão, e um arrepio subiu pelo meu braço e desceu pela minha espinha até os meus pés.

O rosto redondo do homem-da-bóia estava me olhando agora. - A comida dele está pronta. Ele não vai comer hoje também? Ou ele vive sem comer? - Vive sem comer - falei, fechando os olhos.

- Ei! Ele está dormindo, não é? - Com reis e conselheiros - murmurei.

Parece desnecessário dar prosseguimento a essa história. A imaginação fornece prontamente a imagem miserável do enterro de Bartleby. Mas antes de me despedir do leitor, deixe-me dizer que, se esta pequena narrativa interessou-o suficientemente para despertar curiosidade sobre quem era Bartleby e que tipo de vida ele levava antes de o presente narrador conhecê-lo, posso apenas responder que partilho completamente dessa curiosidade, mas sou totalmente incapaz de satisfazê-la. Embora quanto a isso eu não

saiba ao certo se devo divulgar um pequeno boato que chegou aos meus ouvidos alguns meses depois do falecimento do escriturário. Nunca pude verificar as fontes da história, portanto não posso dizer quão verdadeira ela é. Mas considerando que este relato vago não deixou de ter um estranho e sugestivo interesse para mim, embora triste, pode funcionar da mesma maneira com outras pessoas. Então vou mencioná-lo brevemente. O relato foi o seguinte: Bartleby havia sido um funcionário na Seção de Cartas Extraviadas em Washington, da qual fora afastado repentinamente por conta de uma mudança na administração.

Quando penso sobre esse boato, não posso expressar adequadamente as emoções que tomam conta de mim. Cartas extraviadas! Isso não se parece com homens extraviados? Pense num homem cuja natureza e má-sorte fizeram tender a uma pálida desesperança - pode qualquer trabalho parecer mais adequado para aumentar essa desesperança do que lidar continuamente com essas cartas extraviadas e classificá-las para as chamas? Pois elas são incineradas anualmente em abundância. Algumas vezes, o pálido funcionário encontra um anel dentro do papel dobrado - o dedo a que se destinava, talvez, esteja apodrecendo debaixo da terra; uma nota bancária enviada em rápida caridade - aquele a quem iria aliviar já não come nem passa fome; perdão para aqueles que morreram em desespero; boas novas para os que morreram sem assistência em calamidades. Com mensagens de vida, essas cartas corriam para a morte.

Ah, Bartleby! Ah, humanidade!

FIM