

1. *Interview. A fugue for eight actors* (1965)

2. *TV* (1965)

3. *Motel. A masque for three dolls* (1962) (1965)

(1962, data em que foi escrita a peça;

1965, data em que estreou como a terceira parte da trilogia)

Parte três

AMERICA HURRAH,
DE JEAN-CLAUDE VAN ITALLIE
UMA TRILOGIA RADICAL DOS ANOS 60

*America Hurrah*³⁸⁴ do dramaturgo Jean-Claude van Itallie (1936-), nascido na Bélgica e radicado nos Estados Unidos, é composta pelas peças *Interview. A fugue for eight actors*, *TV e Motel. A masque for three dolls*. A encenação da trilogia completa estreou em 07 de novembro de 1966 no Open Theater em Nova Iorque. A edição da peça, publicada em 1968, traz uma nota informando que ela deve sua forma final a Joseph Chaikin, fundador do Open Theater, e aos atores do grupo.

A trilogia teve 640 apresentações em sua temporada em Nova Iorque, e representou um papel de marco divisor da dramaturgia estadunidense dos anos 60, tanto pelo experimentalismo de sua concepção dramaturgic e cênica como pelo sentido político de sua crítica contundente à ideologia dominante dos Estados Unidos. A produção nova-iorquina fez uma *tournee* internacional com o elenco do Open Theater. Ao apresentar-se no Royal Court Theatre em Londres em 1967, o espetáculo teve que enfrentar uma tentativa de veto da censura, e em Sidney, na Austrália, o público precisou formar uma barricada para impedir que os atores fossem presos.

No Brasil a primeira peça, *Interview. A fugue for eight actors*, foi encenada na Escola de Arte Dramática de São Paulo em 1969 sob a direção de Ademar Guerra com o título de *Exercícios Americanos*³⁸⁵. Nesse mesmo ano, no Rio de Janeiro, essa mesma peça foi encenada, com o título de *A entrevista* pelos alunos do segundo ano do Curso de Interpretação do Conservatório Nacional de Teatro, sob a orientação de Roberto de Cleto³⁸⁶.

³⁸⁴VAN ITALLIE, Jean-Claude. *America Hurrah*. New York: Dramatists Play Service Inc., 1966-67.

³⁸⁵O elenco foi composto pelos seguintes atores: Adilson Barros, Anamaria Barreto, Carlos Alberto Riccelli, Carlos Alberto Soffredini, Cléo Ventura, Eliana Rocha, Esther Góes, Jandira Martini, Ney Latorraca, Vicente Tuttoimondo.

³⁸⁶Veja-se, nas páginas 356 a 358, as imagens cedidas pela atriz Thaia Perez, que participou dessa encenação, e seus comentários em mensagem de e-mail a respeito.

Interview. A fugue for eight actors

Interview. A fugue for eight actors realiza, de forma radicalmente experimental e antidramática, a representação de uma das questões mais desafiadoras para a criação dramaturgic no século XX: a alienação e o automatismo envolvidos nos métodos gerenciais que regem o mundo do trabalho, abordado a partir de entrevistas de seleção para funções profissionais diversas. Na peça, que transcorre em uma agência de empregos na Nova Iorque dos anos 1960, quatro trabalhadores, não identificados por nomes ou singularizados por características individuais, candidatam-se a diferentes empregos e são interpelados por quatro entrevistadores.

No contexto estadunidense, não só nesse período, mas também em grande parte do século XX, as formas dominantes no campo da dramaturgia tendiam a consagrar a representação do indivíduo e de sua assim chamada “profundidade psicológica” como forma central de figuração artística. Esse dado evidencia o caráter incomum da escolha realizada em *Interview*, pois o assunto da alienação e do automatismo no mundo do trabalho repele, por sua própria natureza, as formas psicologizantes e individualizantes de expressão, e pressupõe o emprego de expedientes dotados, principalmente, de grande capacidade de condensação figurativa e de análise crítica.

Também *Death of a salesman* (1949) de Arthur Miller, que abria uma nova fase na modernização dramaturgic estadunidense, havia tratado da alienação no mundo do trabalho, representando-a, porém, por meio do processo de exaustão e declínio de um homem de vendas. O vendedor, figura exponencial no processo histórico e econômico do país, era ali apresentado à luz da desintegração de todos os referenciais éticos e sociais pelos quais pautara sua vida inteira, o que caracterizava uma condição ao mesmo tempo irônica e trágica. O mesmo sistema de pensamento que havia fundamentado suas mais caras expectativas no passado colocava-o, no presente, na condição inelutável de sucata humana, da qual ele apenas tardiamente se dava conta.

O mundo figurado em *Interview* não é menos impassível e implacável. Os Estados Unidos dos pequenos empreendedores capitalistas do início do século XIX haviam se transformado, já nas primeiras décadas do século XX, numa nação em que predominavam os funcionários contratados. Nesse novo contexto era a venda de serviços no mercado (e não mais o gerenciamento da propriedade produtiva) a atividade apresentada como determinante das oportunidades³⁸⁷. O trabalho passara a ter o *status* de meio por excelência para a realização das expectativas do cidadão comum, pertencente aos extratos médios da população³⁸⁸. Tratava-se, porém, do trabalho alienado de suas bases materiais, o que significa que sua representação dramática passaria, a partir desse momento, a envolver considerável tensão formal, pois requeria que se desse substância à representação de relações pautadas por elementos tão insubstanciais como o valor de troca e o dinheiro³⁸⁹.

³⁸⁷É oportuno lembrarmos a esse respeito as observações feitas por Wright Mills: "Over the last hundred years, the United States has been transformed from a nation of small capitalists into a nation of hired employees; but the ideology suitable for the nation of small capitalists persists, as if that small-property world were still a going concern. [...] In the early nineteenth century, although there are no exact figures, probably four-fifths of the occupied population were self-employed enterprisers; by 1870, only about one-third, and in 1940, only about one-fifth, were still in this old middle class. Many of the remaining four-fifths of the people who now earn a living do so by working for the 2 or 3 per cent of the population who now own 40 or 50 per cent of the private property in the United States. Among these workers are the members of the new middle class, white-collar people on salary. For them, as for wage-workers, America has become a nation of employees for whom independent property is out of range. Labor markets, not control of property, determine their chances to receive income, exercise power, enjoy prestige, learn and use skills." MILLS, C. Wright. *White collar. The American middle classes*. New York: Oxford University Press, 1956, p. 34 e 63.

³⁸⁸"Today, occupation rather than property is the source of income for most of those who receive any direct income: the possibilities of selling their services in the labor market, rather than of profitably buying and selling their property and its yields, now determine the life-chances of most of the middle class. All things money can buy and many that men dream about are theirs by virtue of occupational income." Ibid., p. 71.

³⁸⁹Nas palavras de Robert Kurz: Ao transformar a abstração social do dinheiro, antes um meio marginal, num fim em si mesmo de caráter tautológico, a economia autônoma inverteu também a relação entre o abstrato e o concreto: a abstração deixa de ser a

Interview enfrenta esse desafio com opções estruturais e estilísticas que poderiam fazer lembrar, indiretamente e em diferentes medidas, duas peças pioneiras do expressionismo no teatro estadunidense: *The hairy ape* (1922), de Eugene O'Neill, e *The adding machine* (1923), de Elmer Rice. Ambas colocavam em cena fantasmagorias do trabalho alienado e ressaltavam o automatismo como um dos pivôs principais da exploração. Mesmo sem tratar diretamente do contexto industrial de produção, essas peças punham em cena formas de trabalho inerentes ao contexto econômico de 1919-1924, quando o fordismo elevava a produtividade e o poder de controle ao máximo por meio da decomposição sistemática das habilidades técnicas e da serialização da força de trabalho³⁹⁰.

A peça de Van Itallie, por sua vez, remonta a um período iniciado no segundo pós-guerra e marcado por um capitalismo corporativo organizado e pautado pela cartilha do liberalismo econômico da Guerra Fria³⁹¹. O automatismo na peça é flagrante não no exercício do trabalho propriamente dito, mas na esfera gerencial que o administra e no processo de seleção de candidatos para o preenchimento de diferentes funções (pintor de paredes, faxineira, bancário e empregada doméstica).

Do ponto de vista técnico, o conjunto de entrevistas abordadas na peça são tecnicamente classificadas como de tipo "estruturado" (ou seja, baseadas em perguntas padronizadas e predefinidas), e realizadas por uma equipe, o que permite classificá-las como *board*

expressão de um mundo concreto e sensível, e todos os nexos concretos e os objetos sensíveis contam apenas como expressão de uma abstração social que domina a sociedade sob a figura reificada do dinheiro. KURZ, Robert. *A expropriação do tempo*. Falta de tempo e a aceleração do tempo na cultura non stop. Disponível em: <<http://obeco.planetaclix.pt/rkurz29.htm>>. Acesso em: 13 out. 2017.

³⁹⁰DAVIS, Mike. *Prisoners of the American dream: Politics and economy in the history of the US working class*. London: Verso, 1986, p. 51.

³⁹¹DAVIS, loc. cit.

*interviews*³⁹². O uso de entrevistas desta modalidade voltaria, às vésperas da década de 1990, a ser preconizado em nome de uma maior confiabilidade de resultados³⁹³, após ter tido sua validade questionada durante algum tempo por psicólogos na área de recursos humanos.

Do ponto de vista formal a dramaturgia utilizada na peça para representar essa modalidade de entrevistas é totalmente alheia aos princípios da forma dramática: não há personagens individualizadas ou agentes e nem uma ação em progresso na direção de um clímax.

A peça, que associa um padrão de expressão marcadamente verbal a uma concepção cênica acentuadamente coreográfica e musical, parte de uma sequência inicial de perguntas e respostas dentro do contexto das entrevistas mencionadas. Por meio de sucessivas variações que lhes são aplicadas, o texto explora possibilidades combinatórias que se sucedem com um ritmo crescente e uma movimentação cênica despojada de todo e qualquer resquício de realismo ou de naturalidade.

Uma nova função expressiva é atribuída, assim, à forma musical da fuga, caracterizada pela aplicação de variações a um motivo ou tema previamente exposto. No caso da fuga barroca, contrapontística e polifônica em sua estrutura, a engenhosidade técnica com que as variações reorganizam o tema serve à representação de um mundo supostamente presidido por um poder ordenador elevado, racional e louvável. Já em *Interview* o contraponto das variações combinatórias, cuja simetria torna os diálogos artificiais e incongruentes, parece sugerir a expressão perturbadora da própria normatividade burocrática sufocante que rege a sociedade ali representada. Os princípios com-

³⁹²BAKER, Herbert George & SPEIR, Morris S. The employment interview: Guaranteed improvement in reliability. In *Public Personnel Management*. Volume: 19, Issue: 1, Spring 1990, p. 85-90.

³⁹³WIESNERF, Willi H. & CRONSHAW, Steven F. A meta-analytic investigation of the impact of interview format and degree of structure on the validity of the employment interview. In *Journal of Occupational Psychology*. Great Britain. The British Psychological Society, 1988, 61, p. 275-290.

positivos da fuga prestam-se na peça, pela inversão paródica de sua função original, tanto à alegorização dessa normatividade como à representação crítica de seus efeitos.

O caminho que levou Van Itallie a escolher a fuga como arcabouço formal de sua peça resultou de um processo experimental desenvolvido dentro do Open Theater, de Nova Iorque, onde ele participou ativamente de oficinas internas com os atores sob a direção do criador do Open Theater, Joseph Chaikin.

Duas questões técnicas levantadas nessas oficinas teriam sido norteadoras da criação do texto: Chaikin desejava apurar a percepção dos atores com relação ao problema da simultaneidade de vozes e dos momentos em que deviam falar ao mesmo tempo em resposta a uma pergunta não verbalizada. Com essa finalidade ele desenvolveu um exercício a que deu o nome de *Breathing and Talking Together* que teria inspirado a Van Itallie um primeiro esboço combinando situações de impessoalidade com diversos padrões rítmicos de fala.

Peter Feldman, que dirigiria a montagem em 1965; interessou-se pelas possibilidades de expressão contidas no esboço experimental de Van Itallie, e passou a explorá-las através de improvisos e exercícios experimentais representativos da pesquisa de Joe Chaikin e do Open Theater³⁹⁴. O jogo combinatório alternando vozes/silêncios e perguntas/respostas teria suscitado a associação com entrevistas de seleção de trabalhadores, e o formalismo dessas entrevistas, por sua vez, teria trazido a ideia da movimentação coreográfica como perspectiva a ser trabalhada na composição cênica³⁹⁵. Tanto a natureza antirrealista e antipsicologizante como o aspecto coreográfico do trabalho corporal teriam surgido a partir desses exercícios.

³⁹⁴PLUNKA, Gene A. *Jean-Claude van Itallie and the off-Broadway theater*. Newark, DE: University of Delaware Press, 1999, p. 85.

³⁹⁵PLUNKA, loc. cit.

A primeira versão da peça recebeu de Van Itallie o título de *Pavane*³⁹⁶, designação que dava ênfase, precisamente, ao elemento musical e coreográfico: a pavana, dança cortesã do século XVI, tinha ritmo binário ou quaternário, e costumava ser coreografada sob a forma de um cortejo processional de caráter cerimonioso³⁹⁷. Prestava-se assim, pela via da paródia, à figuração de imagens associadas aos quatro candidatos e quatro entrevistadores, permitindo a exploração de diferentes formas de emparelhamento e desemparelhamento das oito personagens.

Segundo o pesquisador estadunidense Gene Plunka, teria sido Marianne de Pury, compositora e administradora do Open Theater, a quem Van Itallie mostrou a versão inicial, quem teria constatado na estrutura do texto a presença de elementos contrapontísticos que o ligavam à fuga mais do que à pavana. Embora não tivesse formação musical em sentido estrito, Van Itallie tinha grande familiaridade com o repertório musical erudito, e sua sensibilidade de ouvinte, ainda que leigo, convenceu-o da pertinência dos comentários de Marianne de Pury³⁹⁸. Mesmo tendo a fuga um caráter estritamente instrumental e sem qualquer elemento coreográfico, a alteração do título para *Interview. A fugue for eight actors* não representou restrição aos elementos coreográficos fundamentais para a composição cênica da peça, que foram integralmente preservados.

Como estrutura musical, a fuga caracteriza-se pela exposição inicial de um tema a ser retomado com alterações sucessivas por di-

ferentes vozes e em diferentes tons organizando-se de modo acumulativo e com uma retomada ao final³⁹⁹.

Em termos práticos, as partes que constituem a fuga apresentam a seguinte configuração compositiva: um tema é apresentado em uma voz e logo em seguida outras vozes vão, uma a uma, passando a desenvolver imitações melódicas dele. Depois de todas as vozes terem entrado e de o processo imitativo ter atingido uma simultaneidade, encerra-se a exposição. O tema passa, então, a reaparecer várias vezes em destaque em cada uma das vozes separadamente e com variações de tom. Na parte final, o tema do início é reapresentado pelo menos uma vez no mesmo tom original, podendo, alternativamente, ser seguido por uma *coda*⁴⁰⁰.

Interview organiza-se de forma análoga: apresenta uma parte inicial na qual as oito vozes são sucessivamente expostas através de perguntas e respostas, e executam variações contrapontísticas e polifônicas organizadas primeiramente de forma sequencial e a seguir de forma simultânea, com a sobreposição e simultaneidade das vozes. Nesta parte da estrutura são explorados os desencontros semânticos e as ambiguidades de sentido estabelecidos entre perguntas e respostas.

A essa parte, que transcorre no espaço de uma agência genérica de empregos em Nova Iorque, segue-se um segmento situado em alguns

³⁹⁹“Vaughan Williams, in Grove’s Dictionary, had this to say: ‘A fugue is a musical movement in which a definite number of parts or voices combine in stating and developing a single theme, the interest being cumulative.’” GROOCOCK, Joseph. TOMITA, Yo T., ed., *Fugal composition: A guide to the study of Bach’s 48*. Westport, CT: Greenwood Press, 2003, p. 1.

⁴⁰⁰ “1. Each fugue starts with its subject in a single voice.
2. Other voices then enter in turn in imitation of the first voice, at dominant or tonic pitch. When all the voices have entered (four in the first fugue, three in the second), the expositions complete.
3. After the exposition the subject reappears several times in one or another voice, at different pitch and at least once in a key other than tonic or dominant.
4. Toward the end of each fugue the subject reappears at least once in the tonic key.
5. Each fugue ends with a coda on a tonic pedal.” Ibid., p. 2.

³⁹⁶“One of the group of ancient dance forms now called pre-classic. Originally a Spanish folk dance, it entered church ritual and was performed at the Spanish Inquisition Court. The name derives from Latin PAVO (peacock) and suggests the arrogant dignity and pomposity of the dance. Was the opening piece in instrumental suites until the suite lost its association with the dance. The meter was usually 2/4 or 4/4, played very slowly with wind instruments accompanied by a repeating drum figure. In movement it was simple, using variations of a slow, gliding walk while circling the room. Solos by men were often added. See allemande and suite.” WOLF, Martin L. *Dictionary of the Arts*. New York: Philosophical Library, 1951, p. 506-507.

³⁹⁷PLUNKA, op. cit., p. 85.

³⁹⁸Loc. cit.

outros locais do espaço urbano. Os elementos anteriores são retomados e expandidos com a introdução de uma sequência de “solos narrativos” de várias personagens. Os entrevistadores e entrevistados assumem, a partir desta parte da peça, facetas características de diferentes tipos sociais do contexto nova-iorquino e da sociedade estadunidense.

A parte final da peça caracteriza-se pela convergência e culminação dos aspectos coreográficos e contrapontísticos, marcados pela transformação de duas das personagens em duas emblemáticas figuras: um Mestre de Cerimônias de quadrilha estadunidense (*Square Dance Caller*) e um Político.

A estrutura musical e a movimentação coreográfica são explicitadas desde a rubrica inicial. Há acompanhamento contínuo executado ao cravo, e durante parte do tempo alguns dos atores cantam, assobiam ou murmuram uma não especificada canção estadunidense familiar à plateia⁴⁰¹, apresentada em arranjos sugestivos de três diferentes gêneros musicais e épocas: o minueto⁴⁰², cuja origem remonta ao reinado de Luiz XIV na França, a *Virginia reel*⁴⁰³ e o *twist*⁴⁰⁴.

⁴⁰¹ VAN ITALLIE, Jean-Claude. *America Hurrah*. New York: Dramatists Play Service Inc., 1966-67, p. 11.

⁴⁰² “French dance, originally from Poitou, introduced at the court of Louis XIV in 1650. It became popular during the 17th and 18th cent. In 3–4 meter and moderate tempo, the minuet was performed by open couples who made graceful and precise glides and steps. The minuet left a refined but definite imprint on music; it is found in the operatic symphonies of Alessandro Scarlatti and appears frequently as a movement in the symphonies and sonatas of Haydn and Mozart.” *The Columbia Encyclopedia*, 6th ed. New York: The Columbia University Press. Disponível em: <<https://www.questia.com/read/1E1-minuet/minuet>>. Acesso em: 13 out. 2017.

⁴⁰³ A *Virginia Reel* é uma dança folclórica tradicional da modalidade das *barn dances*, originária da Europa e difundida na América a partir do século XVII: “The United States initiated the barn dance, Virginia reel, clog dance, cakewalk, and Paul Jones in the 19th cent., the two-step c.1890, the turkey trot (one-step) c.1900, and the fox-trot c.1912. [...] American barn dances, such as the Virginia reel, are largely derived from European sources.” *The Columbia Encyclopedia*, 6th ed. *The Columbia Electronic Encyclopedia*, Columbia University Press, 2012. Disponível em: <<https://www.questia.com/read/1E1-dance-ent/dance>>. Acesso em: 13 out. 2017.

⁴⁰⁴ “The twist was essentially an individual, noncontact dance without any real steps. Although it was generally done by a boy-and-girl couple facing one another, there was no inherent reason why it had to be restricted to this format; it could at least hypo-

O espaço sugerido em cena é despojado e concentra apenas os elementos funcionais essenciais: duas escadas do metrô nova-iorquino ao fundo e oito blocos cinzentos de madeira colocados no centro do palco são os únicos elementos cenográficos utilizados. Todos os atores representam mais de um papel e alternam atuações de caráter solista e de caráter coral. As personagens são designadas por suas funções e despojadas de quaisquer traços individualizantes. Todas trajam roupas urbanas brancas e pretas, e os Entrevistadores usam máscaras transparentes de plástico. A peça não apresenta qualquer esboço, ainda que germinal, de narrativa ou fábula, e seu texto não se subdivide em atos, cenas ou quadros.

A complexidade formal que caracteriza *Interview* tem raízes tanto no campo conceitual da dramaturgia como na esfera técnica da encenação: por um lado, há um desafiador despojamento cenográfico e uma simplicidade perturbadora na construção das falas; por outro, há um processo de composição cênica apoiado exclusivamente no jogo corporal dos atores e na interatividade gestual e visual do conjunto. Ao mesmo tempo, como fio condutor, há a presença intermitente da música que, longe de constituir-se em referência de fundo, interage em igual escala de importância com os outros elementos para a configuração do sentido coreográfico, fundamental dentro da estrutura formal da peça.

Do ponto de vista da construção dramática o texto explora, com resultados críticos significativos, deslocamentos semânticos de vários tipos, e interfere drasticamente nos padrões sequenciais típicos das situações representadas no segmento inicial dentro das entrevistas de seleção.

thetically be performed by any number of people, including one, in any dance floor pattern, in any gender combination. The twist was not the first noncontact, free-form dance to emerge in the history of American social dancing, but its enormous popularity signaled a sea change in the entire culture of popular dance. In 1961 everybody did the twist”. WATERMAN, Christopher; STARR, Larry. *American Popular Music: The Rock years*. New York: Oxford University Press, 2006, p. 94-95.

A esfera coreográfica é responsável pela visualização cênica de diversas formas de simetria na ordenação de movimentos e na expressão interativa dos personagens, o que em princípio não deixa de ser um elemento comum aos musicais da Broadway e de Hollywood. O que se tem em *Interview*, porém, é uma simetria que funciona de forma paródica, já que as coreografias apresentadas evocam relações e imagens de um mundo propositalmente despido de qualquer resquício da *glamourização* dos grandes musicais da Broadway ou da indústria cinematográfica.

Um mapeamento analítico dos recursos formais utilizados na peça mostra como determinante para a sua constituição formal a combinação de dois elementos centrais: no que diz respeito aos diálogos, a incorporação de características formais extraídas da estrutura contrapontística da fuga, e no que se refere ao jogo cênico, o uso das estruturas coreográficas da pavana e da quadrilha estadunidense.

Nos diálogos é importante ressaltar, em primeiro lugar, o caráter pontual e sincopado com que perguntas e respostas se alternam, e a tipicidade extrema de suas enunciações, evocando o caráter escorrido das construções que, nas décadas de 1950 e 60, eram utilizadas nos métodos de ensino de inglês como língua estrangeira.

A incorporação da técnica contrapontística de repetição com introdução de alterações pontuais também poderia fazer lembrar os *drills* (exercícios baseados na repetição oral com substituições de palavras em funções-chave para a fixação de estruturas) que constituíram “a” técnica por excelência utilizada no ensino audiolingual do inglês, formulado e difundido internacionalmente no segundo pós-guerra.

Um aprofundamento histórico-crítico desse aspecto dá margem a algumas interessantes observações de análise: o método audiolingual de ensino do inglês como língua estrangeira, introduzido como etapa integrante do Programa de Treinamento Especializado do Exército Estadunidense em 1943, foi desenvolvido a partir da necessidade de comunicação das forças armadas estadunidenses

com os aliados, e por isso passou a ser conhecido como Método do Exército Estadunidense.

Ao longo dos anos 1950, os eficientes resultados atingidos por meio dele levaram a uma série de modificações no próprio sistema educacional dos Estados Unidos. Estava-se então em pleno contexto da Guerra Fria, e o temor generalizado da chamada “ameaça vermelha” (*red scare*)⁴⁰⁵, que culminou por ocasião do lançamento do satélite soviético Sputnik, em 1957, levou à formulação do Ato Nacional de Defesa da Educação (*National Defense Education Act*), concedendo papel de grande importância ao Programa de Desenvolvimento da Língua.

O Método do Exército passou, nesse contexto, a servir de modelo de várias formas: na ênfase à língua falada, na difusão do uso de recursos mecânicos (gravadores de voz e laboratórios de áudio), na utilização da análise estruturalista da língua e na referência à psicologia behaviorista como fundamento da aprendizagem do inglês, baseando-se na ideia de que a língua era essencialmente comportamento, que aprender uma língua consistia em aprender como comportar-se através dela, e que o comportamento era assimilado com mais eficiência através da formação de hábitos que pudessem ser automatizados por meio da imitação repetitiva de estruturas com base na utilização de diálogos ou de sentenças-chave⁴⁰⁶.

⁴⁰⁵ Segundo o historiador Regin Schmidt, há fortes indícios de que a *red scare* foi na verdade uma campanha orquestrada pelos setores conservadores com apoio da classe patronal, das associações cívicas e das legislações estaduais: “There are strong indications that what might be termed the public Red Scare, that is, the anti-radical campaign outside the federal government, was not an expression of a broad-based public hysteria caused by post-World War I dislocations, unrest and fear of Bolshevism. Instead, it was an integrated part of a reactionary political campaign, instigated by employers and their conservative allies in the employers’ associations, patriotic societies, state legislatures and the press.” SCHMIDT, Regin. *Red Scare: FBI and the origins of anticommunism in the United States, 1919-1943*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2000, p. 40.

⁴⁰⁶ “Interest in changing language teaching in the general education system began to develop in the early 1950s (Rivers, 1964:3) but was given a major boost by the general response to the launching of the satellite Sputnik by the Soviet Union. This created

Em alguma medida o material que veio à tona nos improvisos e experimentos dialógicos do Open Theater permitiu a Van Itallie, ainda que sem intencionalidade ou mesmo plena consciência, naquele momento, representar e criticar em *Interview* vários dos expedientes de pensamento ligados a essas estratégias ideológicas envolvidas na difusão da língua inglesa nesse contexto e período.

Não casualmente a peça remete ao apogeu da hegemonia econômica, política e ideológica dos Estados Unidos no século XX, quando o controle exercido internacionalmente fazia-se sentir de modo avassalador em praticamente todas as esferas de produção, trabalho e cultura.

Alguns dados adicionais sobre os *drills* audiolinguais reforçam ainda mais o paralelismo inusitado que toda a sequência inicial de *Interview* apresenta: na abordagem audiolingual trabalhava-se, durante boa parte do tempo, com a ideia da fixação de estruturas previamente dadas e desligadas de contextualização situacional. Os enunciados a serem repetidos para a fixação das estruturas não envolviam nenhuma forma de apresentação contextualizadora prévia, e bastavam para a finalidade a que eram destinados: a de assegurar, pela repetição exaustiva, que cada estrutura padrão em foco fosse devidamente in-

a fear that the US education system was inadequate with respect to science and language teaching, and led to the National Defense Education Act which included the Language Development Program. The Army Method' served as a model with respect to the emphasis on the spoken language, the use of mechanical aids, the analysis of language in structuralist terms, and the reference to behaviourist psychology for a theory of language learning. Language teaching theorists, such as Brooks (1960 and 1964), promoted what became known as the A-L method, arguing that language is behaviour, that learning a language is learning how to behave rather than learning how to explain its grammar, that behaviour is best learned through the formation of appropriate habits which can be 'overlearned' to the point of becoming automatic by frequent imitation of the teacher or a recorded voice and memorisation of dialogues or key sentences. This was called the 'mimmem' method. The language laboratory, being developed in the early 1960s, offered a useful means of providing 'mimmem' exercises. [OBS: exercícios originariamente criados para reabilitação vocal]. Dialogues and key sentences were chosen to represent significant syntactic structures of the language, and to anticipate the structures which Contrastive Analysis of the foreign language and the learner's own had shown to be difficult because different." BYRAM, Michael, ed., *Routledge Encyclopedia of Language teaching and learning*. Routledge. London. 2001, p. 59.

ternalizada. Por isso eram tecnicamente designados como *mechanical drills*, ou seja, exercícios de repetição sem significado ligado a um enquadramento situacional ou narrativo⁴⁰⁷.

Não é diferente o efeito que se apresenta nos diálogos entre candidatos à procura de emprego e entrevistadores em *Interview*. Não temos, como espectadores ou leitores da peça, quaisquer dados informativos sobre eles, exceto os que podem ser depreendidos da própria situação da seleção profissional. Nada os distingue entre si, exceto o sexo (na encenação) e as funções que pleiteiam. Vestem-se com trajes iguais e alinham-se aos seus pares, candidatos ou entrevistadores. Os diálogos que produzem apresentam um caráter falsamente dialógico, já que se desenvolvem a partir da hierarquização rigorosa entre as respectivas funções: aos candidatos só é permitido responder o que lhes é perguntado; os entrevistadores, por outro lado, conduzem as entrevistas mediante a aplicação de perguntas padronizadas, formuladas mesmo quando se revelam desnecessárias ou redundantes.

É digno de nota também que, paralelamente à seleção de candidatos para funções como as de Telefonista ou de Professor de Educação Física, se realize uma seleção para Garota na Festa e para Político. O que fica flagrante nesses dois casos é o fato de as entrevistas não se caracterizarem como um procedimento de seleção baseado em qualificações ou méritos direcionados a funções reais, e sim como

⁴⁰⁷Um exemplo desse tipo de *drill* mecânico, com substituição de palavras em funções sintáticas chave para a fixação da estrutura, seria o seguinte:

He	wanted	me	to open the window.
They	asked	him	to write a letter.
She	told	them	to go home.
We		us	to shut the door.
I		her	to return the book.

A mechanical drill is one where there is complete control over the student's response, and where comprehension is not required in order to produce a correct response.

Disponível em: <<http://www.auburn.edu/~nunnath/eng16240/alm.html>>. Acesso em: 13 out. 2017.

procedimento aplicado em um mundo à parte regido pelas formas mais convencionais e institucionalizadas de expressão do sistema.

Com esse recurso evidencia-se o modo mecanizado e desprovido de consciência crítica com que as personagens envolvidas, sejam elas entrevistadores ou entrevistados, exercem o papel que lhes cabe.

À medida em que se sucedem, as perguntas e respostas deixam gradativamente de ser sequenciais para se tornarem simultâneas, culminando numa caótica e incongruente polifonia. A fria impessoalidade gerencial da situação desmantela-se num frenesi vocal já a essa altura abertamente desprovido de qualquer racionalidade ordenadora.

Como se sabe, a erosão dos princípios racionais que supostamente fundamentariam a linguagem em geral e a comunicação em sociedade foi matéria de interesse central das formas de teatro dito *do absurdo* e de autores como Beckett, Ionesco e Edward Albee, entre outros.

Não casualmente trabalhos desses autores tiveram papel importante na formação de toda a geração de dramaturgos estadunidenses surgidos a partir da segunda metade dos anos 1960, muitos deles revelados pela Albee-Barr-Wilder Inc.'s Playwrights Unit, a unidade experimental de oficinas e fomento a uma nova dramaturgia fundada em Nova Iorque em 1963 por Edward Albee, Richard Barr e Clinton Wilder⁴⁰⁸. Foi justamente através da Playwrights Unit que o próprio Van Itallie, em 1963, havia tido um texto seu, *War*, encenado no Vandam Theatre de Nova Iorque, o que evidencia a sua afinidade com a linha de dramaturgia ali representada⁴⁰⁹.

Pelo tratamento que dá aos diálogos, *Interview* mostra afinidade com os expedientes formais de textos como *Waiting for Godot*, de Beckett, que estreara nos Estados Unidos em 1956, *The lesson*, de

⁴⁰⁸MANN, Bruce J., ed., *Edward Albee: A casebook*. New York: Routledge, 2003, p. xi.

⁴⁰⁹*War* premiered at the Barr-Albee-Wilder playwrights Unit of Off Broadway's Vandam Theatre in New York, 22 December 1963, the birthday of van Itallie's mother." PLUNKA, op. cit., p. 40.

Ionesco, apresentada pela primeira vez juntamente com *The chairs* em programa duplo, em 1958, e *The American dream*, de Albee, de 1961.

Do ponto de vista de sua execução dramaturgica, a peça de Van Itallie produz, em seu uso da linguagem, uma incongruência que aumenta à medida que as entrevistas se sucedem. As perguntas, repetidas pelos sucessivos entrevistadores, e as respostas dadas pelos candidatos vão gradativamente deixando de produzir um conjunto claro ou significativo de informações, apesar de não existir em nenhum momento qualquer quebra da organização sintática ou léxica.

Ainda assim as inadequações de sentido repetem-se cumulativamente: a Primeira Entrevistadora pede ao Primeiro Candidato que se sente, mas ele na verdade já se sentou logo após ter entrado e antes mesmo que a entrevistadora lhe dirigisse a palavra. Isso o leva a se levantar imediatamente desculpando-se, o que constitui não só uma reação corporal contrária à pergunta (*Won't you sit down?*)⁴¹⁰, mas também uma resposta descabida, já que na sequência o candidato pede desculpas como se houvesse incorrido em algum ato impróprio para a situação.

Esse expediente de inadequação entre pergunta e resposta repete-se com diversas variações combinatórias à medida que a Segunda e o Terceiro Candidatos entram para suas entrevistas. O ritmo das falas acelera-se progressivamente a cada novo entrevistador que entra em cena: com a entrada do Segundo, já não há tempo para que a pergunta feita pelo Primeiro seja respondida. Em sua aceleração, as perguntas tomam a forma sonora de "rajadas" verbais:

FIRST INTERVIEWER. (*Going to First Applicant and inspecting under his arms.*) When did you last have a job house painting?

⁴¹⁰VAN ITALLIE, Jean-Claude. *America Hurrah*. New York: Dramatists Play Service Inc., 1966-67, p. 11.

SECOND INTERVIEWER. (*Going to Second Applicant and inspecting her teeth.*) Where was the last place you worked?

THIRD INTERVIEWER. (*Going to Third Applicant and inspecting him.*) What was your last position in a bank?

FOURTH INTERVIEWER. (*Going to Fourth applicant and inspecting her.*) Have you got your references with you?⁴¹¹

As respostas, também enunciadas de forma sequencial, ainda soam como um conjunto de enunciações que se precipitam na incongruência. À medida que começam a ser respondidas umas em seguida às outras, a construção dos diálogos evoca em sua composição formal o aspecto polifônico do contraponto paralelo de melodias independentes executadas em simultaneidade:

(*Applicants do the following four speeches simultaneously, with music under.*)

FIRST APPLICANT. I've already told you I worked right along 'til I quit.

SECOND APPLICANT. Howard Johnson's on Fifty-First Street all last month.

THIRD APPLICANT. First Greenfield International and Franklyn Banking Corporation Banking and Stone Incorporated.

FOURTH APPLICANT. I've got a letter right here in my bag. Mrs. Mugginwat only let me go because she died.⁴¹²

A intermitência e a repetição padronizada das falas é a expressão vocal e cênica de uma sociedade marcada pelo automatismo da produção e pela padronização das formas de convivência e de trabalho.

⁴¹¹ VAN ITALLIE, Jean-Claude. Interview. In _____. *America Hurrah*, ibid., p. 17.

⁴¹² VAN ITALLIE, loc. cit.

Não importa que os quatro diferentes candidatos aspirem a diferentes funções de trabalho: os princípios aplicados para selecioná-los são os mesmos e resultam de métodos que partem de pressupostos comuns.

Todos os candidatos respondem aos seus interlocutores em terceira pessoa como se estivessem fazendo uma narrativa, e não uma fala em discurso direto: *Thank you, I said not knowing what*⁴¹³. Esse recurso, que os transforma simultaneamente em sujeitos e em “narradores” daquilo que dizem, reforça drasticamente o aspecto da desnaturalização dos diálogos e evita qualquer possível efeito, ainda que remoto, de psicologização das falas.

Mas é quando a estrutura sequencial das perguntas e respostas começa a se desagregar que o efeito resultante, ou seja, o de desnaturalização, se torna mais radical e intenso: há perguntas “em cascata”, dirigidas em forma de ciranda pelos entrevistadores aos candidatos; há, também, “rajadas de perguntas” feitas simultaneamente de modo a transformar o grupo de entrevistadores numa espécie de “pelotão de fuzilamento verbal”. As respostas organizam-se de diferentes formas combinatórias: quando análogas e produzidas “sequencialmente” pelos quatro diferentes candidatos, resultam em efeito semelhante ao do “eco”; quando fragmentadas e complementares entre si, lembram o efeito de um “jogral”. Todos os candidatos compartilham o mesmo sobrenome (*Smith*)⁴¹⁴, e esse detalhe constitui uma estratégia expressiva que desindividualiza e tipifica.

À medida que o ritmo das perguntas vai se acelerando, um sentido de crescente incongruência vai impregnando o jogo contrapon-tístico das respostas: a partir de um determinado momento, a pergunta é formulada sem que haja tempo necessário para a resposta correspondente. Essa aceleração vai progressivamente impedindo a correspondência entre o que se pergunta e o que se responde, produzindo desencontros verbais e semânticos cada vez mais marcantes:

⁴¹³Ibid., p. 16.

⁴¹⁴Ibid., p. 12-14.

Como vai?, pergunta a entrevistadora à Segunda Candidata, ao que ela responde: *sou boa nisso*⁴¹⁵. Interrogada sobre o emprego que estava pleiteando, a candidata responde, com um resultado inusitadamente significativo: *eu preciso de dinheiro*⁴¹⁶.

Não é apenas a incongruência dos diálogos que as inúmeras torções de sentido enfatizam nesses momentos: certos aspectos que o formalismo gerencial mascara ou suprime tornam-se flagrantes e ganham evidência. A pergunta da entrevistadora (*como vai?*), por exemplo, é estritamente protocolar; a resposta (*sou boa nisso*), porém, antecipa-se a algo que ainda não foi perguntado, e com isso ressalta a sofreguidão da candidata em se dizer competente (*boa*), mesmo que se trate de uma competência relativa a algo não especificado, e que nesse momento é referido meramente como (*n*)*isso*. A ausência de especificação é, aí, o elemento que assinala a alienação já incorporada à própria forma como o trabalhador alude à sua própria competência.

A peça faz uso funcional e sugestivo da movimentação cênica e dos recursos vocais dos atores para representar ou sugerir sensorialmente elementos do contexto urbano de Nova Iorque: a porta giratória à saída da agência de empregos, a sirene de uma ambulância, a massa de sons urbanos e de vozes das pessoas junto à entrada do Metrô, o som de circuitos de ligações telefônicas etc. A certa altura, todas as personagens deixam o palco, mas o som da multidão continua a ser ouvido e cresce progressivamente, superpondo-se poderosamente a tudo. O resultado é provocativo e opera pelo contraste: o vazio que se vê e a massa urbana indistinta que se ouve são duas faces de uma mesma moeda: o espaço urbano em que a dimensão efetivamente humana é “invisível” e inconsistente.

A estrutura formal da peça entra, a partir deste ponto, na parte correspondente ao seu segundo “movimento”. Alternam-se agora falas de caráter coral com outras de caráter solista: nestas, particu-

⁴¹⁵Ibid., p. 13.

⁴¹⁶Loc. cit.

larmente, tipos urbanos específicos ganham momentâneo destaque dentro de sua própria tipicidade, dissolvendo-se logo a seguir em meio à massa urbana. Cada um desses “solos” realiza um recorte situacional composto a partir de sugestões gestuais, coreográficas e sonoras produzidas coletivamente pelos atores: o espaço urbano de Manhattan, uma academia de ginástica, uma cena de atropelamento, um coquetel, uma dança de quadrilha americana (*square dance*) etc.

Embora sejam efetivamente pequenas narrativas dotadas de uma articulação interna de ideias, as falas de caráter solista não introduzem referências ou conteúdos que possam, em alguma medida, conter o germe de uma eventual progressão narrativa. Não é possível, a partir delas, capturar nas entrelinhas o fio da meada de um histórico situacional das personagens que as enunciam. Tudo o que precede a situação da fala surge sob a forma de um *flash* de caráter fragmentário e incompleto, sem qualquer tipo explícito de determinação anterior ou de desdobramento posterior. Não há, como na forma dramática, uma linha ascendente que conduza uma ação em progresso rumo a um clímax. As falas solistas, ainda que em alguma medida dotadas de coesão e sentido, são narrativas que se esgarçam e que funcionam como pequenos *clips* inseridos numa sequência de descontinuidades.

Em todas as falas desta natureza a personagem “solista” contrasta com uma multidão de outras que formam um “coro” com variados tipos urbanos de Manhattan: um homem-sanduíche portando mensagens cristãs, um casal de namorados suspirando de amor, um conquistador barato, um altivo casal de alemães e outros.

A primeira dessas falas “solos”, se assim podemos chamá-las, coloca em foco a Quarta Candidata, transformada agora em alguém que precisa, com ansiedade histórica, que a ajudem a encontrar a Rua 14, onde pretende comprar algo que viu anunciado no jornal como grande pechincha. A aquisição planejada e o fato de ter economizado para fazê-la lhe dão a sensação objetiva de ter uma meta, ainda que ela não se lembre exatamente do item que quer comprar. O endereço

anotado está na carteira que ela procura em vão na bolsa recém-entrebata após a colisão com um transeunte.

Apesar da ansiedade e da determinação, sua procura se inviabiliza por uma série de motivos interligados: a indiferença dos demais transeuntes, a ausência de resposta a seu pedido de informação, o ritmo frenético das multidões por toda a parte e a confusão dos nomes de ruas e avenidas de Manhattan designadas por números.

Ignorada até mesmo pelo homem de aparência mais respeitável dentre os transeuntes, a Quarta Candidata avista um homem-sanduíche portando um cartaz com os dizeres *Jesus salva e Venha e seja salvo*⁴¹⁷, e dirige-se a ele sofregamente. A esta altura o objetivo da compra encontra-se totalmente obscurecido pelo desejo de atendimento imediato e literal do pedido (*Can you direct me to Fourteenth Street, PLEASE!*)⁴¹⁸. Este solo, assim como os seguintes, dilui-se na incompletude, e a Quarta Candidata é encoberta pelos passantes e engolfada na multidão.

O segundo solo põe em foco o Segundo Entrevistador, agora na pele de um Instrutor de Ginástica. Sua função é treinar pessoas comuns para que se assemelhem ao máximo às imagens dos astros de cinema: quando conta até quatro, os alunos inspiram profundamente e adotam posturas corporais que os fazem parecer eretos e esbeltos; quando conta novamente, eles expiram e readquirem as aparências relaxadas e “*desglamourizadas*” de antes. Esse mundo de disciplina e adestramento revela-se tão impregnado de angústia e ansiedade quanto o da agência de empregos do primeiro segmento da peça: o próprio Instrutor, por uma grande ironia, é um fumante inveterado que não oculta o quanto anseia por um cigarro mesmo quando está diante dos alunos, e que antes de entrar na sala de treino aproveita para dar uma última tragada.

⁴¹⁷Ibid., p. 26.

⁴¹⁸Ibid., p. 25

Como Instrutor, o objetivo para o qual espera orientar os alunos é o mesmo visado pela publicidade: vender, já que ali todos também são, de certa forma, “produtos” à venda (*You're selling, selling all the time, that right, miss?*)⁴¹⁹. Vender requer encanto pessoal e autoconfiança, e estas qualidades devem ser perceptíveis a partir da imagem que cada um projeta de si. Sintomaticamente o nome do indivíduo que deve servir de paradigma para o desempenho dos alunos escapa-lhe à memória: *And one and two and three and four and ever see that guy on TV, I said. What's his name, I asked them. What's his name? Aw, you know his name, I said, forgetting his name. Never mind, it'll come to you, I said. He comes in here too*⁴²⁰.

Nesse pequeno universo de simulação e técnicas, nada escapa à indistinção do mundo do consumo, e mesmo os elementos temporariamente considerados modelares não subsistem por muito tempo dentro do fluxo avassalador da mídia e do fomento contínuo de desejos.

Cada mínimo gesto ou expressão é objeto de treinamento visando um efeito desejado: o ato de sorrir, por exemplo, deve sugerir, por trás da expressão aparente, a existência de algo significativo e não revelado. Esse é o elemento-chave ressaltado pelo Instrutor (*Smile like you're holding back something big, I said, a secret, I said. That's the ticket*)⁴²¹.

A aceleração do ritmo dos treinos pelos alunos coincide com culminação da ansiedade do Instrutor por um cigarro: a compulsão, que o leva a descontrolar-se e a pedir abertamente (*Anybody got a cigarette, I said suddenly, without thinking*)⁴²², é impossível de disfarçar. O mesmo sistema que impõe o culto à beleza atlética e saudável

⁴¹⁹Ibid., p. 26.

⁴²⁰VAN ITALLIE, *ibid.* With an Introduction by Robert Brustein. New York: Coward - McCann, Inc., 1967, p. 41-42.

⁴²¹VAN ITALLIE, *op. cit.*, p. 27.

⁴²²VAN ITALLIE, *loc. cit.*

fomenta a compulsão pelo cigarro como ansiolítico. O ritmo acelerado dos movimentos da ginástica funde-se cenicamente com o do metrô em movimento. Dois dos atores, de pé sobre cubos de madeira, sorriem como imagens publicitárias e imitam com seus próprios recursos de voz o ruído do metrô, uma espécie de suave silvo rítmico. O sorriso que ostentam contrasta com a expressão facial dos passageiros que, como estipula a rubrica, trazem congeladas em seus rostos expressões de indiferença⁴²³.

No terceiro solo, Van Itallie brinca com o que poderia parecer uma espécie de fluxo de consciência da personagem em foco (a Segunda Candidata das entrevistas). Trata-se, no entanto, de uma impressão rapidamente desfeita: esforçando-se por passar no meio dos passantes e acomodando-se desconfortavelmente na parte frontal, a personagem responsável por este solo, uma Passageira do Metrô, faz uso das mesmas estruturas narrativas que a tornam simultaneamente interlocutora e narradora em suas próprias falas, recurso que dilui consideravelmente a inteireza da representação de sua subjetividade. Movida pela memória, ela alterna momentos em que se dirige imaginariamente ao próprio marido, já morto, e outros em que se refere à sua própria situação presente.

Por um breve instante afloram em sua fala lembranças ternas da juventude: a roda gigante do parque de diversões em Coney Island e as carícias trocadas na época do namoro, por exemplo. As sensações do presente predominam, porém, com a amargura culposa que sente diante das dificuldades que atravessa. A expressão *God forgive*⁴²⁴ é repetida inúmeras vezes com implicações ambíguas: ela a usa para referir-se tanto a si própria, por estar vivendo mais que o marido, como a ele, a quem já não amava e que morreu deixando-a sem nada. A ironia aflora do subtexto deste breve solo: a expressão ganha ênfase pelo número de vezes que é repetida, mas despe-se de qualquer

⁴²³ Loc. cit.

⁴²⁴ Ibid., p. 27.

possível carga de religiosidade. O pedido de “perdão” por ter sobrevivido ao homem que deixou de amar evidencia nas entrelinhas o ressentimento pela situação de penúria em que se vê, e que funciona como acusação tácita ao morto. A escritura dramaturgica opera pela ironia e pela concisão, além de manter a estrutura narrativa que evita eficazmente quaisquer traços que resultem em sugestão de uma interioridade psicológica ou psicologizante para a personagem.

A passagem deste solo para o seguinte é produzida através de uma transição espacial sugerida por meio de movimentação cênica: conforme indica a rubrica, a Terceira Entrevistadora desce do metrô *como se fosse seu ponto*⁴²⁵ e senta-se em um guichê, à direita do palco, já transformada na Telefonista de uma empresa, a personagem responsável por este novo solo. De mãos dadas, os demais atores formam dois círculos concêntricos ao redor das caixas à esquerda emitindo sons sugestivos de relés telefônicos.

A Telefonista alterna dois registros vocais diversos: o formal, com que atende ligações de clientes, e o coloquial, com que dialoga com Roberta, uma amiga. Os braços dos atores nos dois círculos mudam de posição conforme a natureza da ligação realizada ou recebida. A passagem de um registro a outro é rápida e o efeito é o de um contraponto entre duas linhas entrecruzadas de falas: em uma delas a Telefonista atende as ligações e eventualmente redireciona-as; na outra, em conversa com a amiga, cogita se as dores que a acometem nesse momento não seriam indicativas de um câncer. Em ambas as linhas, constantemente interrompidas entre si, uma série de tensões de sentido compõe a sugestão irônica e paródica da vida urbana representada: a frieza do atendimento telefônico profissional contrasta com o tom apreensivo dos comentários da Telefonista sobre seus sintomas, e a preocupação que revela com a própria saúde contrasta com a exorbitância calórica da refeição que relata ter feito.

⁴²⁵ “The actress who played the Third Interviewer slips out of the subway as though it were her stop and sits on a box, R., as a Telephone Operator”. Loc. cit.

A certa altura, quando as dores se tornam insuportáveis, a Telefonista cai ao chão e é atendida por uma equipe médica de emergência. Os demais atores passam a simular com a voz a sirene de uma ambulância, e as caixas de madeira transformam-se em mesa cirúrgica de hospital. Uma possível substituição da telefonista doente fica insinuada, ainda que não chegue a realizar-se, reiterando o aspecto do automatismo e da alienação do trabalho.

Os atores em cena dividem-se imediatamente em dois grupos e mimetizam simultaneamente a movimentação da equipe médica e os sons dos aparelhos na sala de cirurgia. A respiração da Telefonista acelera-se até parar abruptamente por completo. Trata-se do momento de cessação da vida, mas nenhum elemento cênico é mobilizado no sentido de enfatizá-lo de alguma forma. Não há momentânea desaceleração do ritmo da peça ou intensificação impactante através de elementos gestuais ou sonoros. Trata-se da morte, mas esta, assim como a vida aí representada, é fluida e banal.

Um dos aspectos formais importantes de *Interview* é o modo como qualquer possível (ainda que tênue) fio de progressão dramática que se apresente nesses solos é interrompido na passagem ao solo seguinte. A estrutura contrapontística é fundamental para que isto ocorra, pois permite que um elemento anterior seja retomado e rerepresentado com variações sem conduzir a uma resolução ou desfecho dramático.

Este aspecto é posto em prática na passagem deste solo da Telefonista para o seguinte, em que a Primeira Entrevistadora aparece na pele da Garota na Festa. O efeito inicial produzido é o de contraste: rapidamente os sons e a movimentação da sala de cirurgia transmudam-se nos ruídos e movimentos de pessoas em um coquetel onde há música, risos e bebida. Apesar do contraste entre os dois ambientes, o relato da Garota, que a caminho da festa presenciou um acidente com vítima, é ignorado pelos presentes, e ela passa entre eles como

se fossem *estátuas vivas num jardim*⁴²⁶. Retoma-se assim, com novos elementos, o aspecto da banalidade da morte contido no solo anterior. A Garota faz sucessivas tentativas de contar o que presenciou, e a cada vez que repete o relato, aumentam a intensidade trágica e seu próprio envolvimento emocional com o episódio. Na primeira vez a ênfase recai sobre os detalhes objetivos do ocorrido (o homem atropelado usava paletó marrom, tinha cabelo castanho e caminhava a poucos passos adiante dela); na segunda ela ressalta o fato de o homem ter tido o braço arrancado da articulação e de ter caído arfante com o rosto de encontro ao pavimento. Na terceira, ao atrair alguns minutos de atenção de um convidado, ela responde afirmativamente quando ele lhe pergunta se ela conhecia o atropelado e se estavam vindo juntos ao coquetel. A quarta tentativa se dá quando a Garota, propositalmente, colide com outro conviva que lhe conta que alguém não pudera vir à festa por causa de um acidente: nesse momento a Garota apresenta-se na posição do próprio morto, fazendo assim culminar a série de tentativas frustradas de obter a atenção de algum dos convivas da festa para seu relato (*I'm dead, I said to several people, and started to push them over, I'm dead, thank you, please, I said, I'm dead... etc.*)⁴²⁷.

A intensidade das tentativas aumenta com a constatação repetitiva da indiferença com que seus relatos são recebidos. A sugestão do *jardim de estátuas vivas*, expressa na rubrica, indica a natureza do jogo cênico e da movimentação dos demais atores.

Um elo associativo liga este solo (o quinto da sequência) ao seguinte: a tentativa final de relato da Garota culmina com um quadro de instabilidade psíquica extrema. Cria-se assim um elo de ligação para a entrada do Quarto Entrevistador, transmutado na

⁴²⁶"They completely ignore the First Interviewer who, as a Girl at the Party, goes from person to person as if she were in a garden of living statues." Ibid., p. 29.

⁴²⁷Loc. cit.

figura do Psiquiatra, e do Terceiro Candidato, que agora assume o papel de Analisando.

Apesar da existência de dois personagens em cena neste caso, ambos atuam como “solistas”: o Analisando ao descrever suas sensações conflituosas, e o Psiquiatra ao enunciar o diagnóstico em várias sequências de *blah, blah, blahs*, cada uma das quais arrematadas por uma palavra-chave estereotípica para o processo analítico em questão⁴²⁸.

A natureza paródica deste segmento decorre do fato de o sintoma supostamente neurótico se mostrar intelectualmente menos “patológico” do que o comportamento considerado normotípico: o Analisando relata as sensações contraditórias que passou a experimentar ao desfrutar do lazer doméstico padrão da grande massa de estadunidenses médios, ou seja, prostrar-se durante horas diante da TV com uma lata de cerveja na mão e os pés estendidos sobre a mesinha de centro. Uma profunda sensação de enfado passou sistematicamente a levá-lo à náusea sempre que exposto a essa situação, e o antigo prazer que tinha em assistir anúncios de cerveja enquanto consumia a bebida passou a ser substituído por uma insuportável repulsa intercalada com momentos de pânico.

Ao asco seguiu-se a sensação de perda de referenciais⁴²⁹: mediante um esforço de autocontrole, o Analisando conseguiu recompor as condições que anteriormente julgava associadas a seu equilíbrio e bem-estar, mas foi tomado por uma apatia tão profunda que acabou por perder o emprego⁴³⁰.

⁴²⁸“Blah, blah, blah, blah, blah, blah, hostile. Blah, blah, blah, blah, blah, blah, penis. Blah, blah, blah, blah, blah, blah, mother. Blah, blah, blah, blah, blah, blah, blah, money.” Ibid., p. 30-31.

⁴²⁹“I tried to get hold of myself. I tried to stare straight ahead above the television set, at a little spot on the wall I know. I’ve had little moments like that before, Doctor, I said, panicky little moments like that when the earth seems to slip out from under, and everything whirls around and you try to hold onto something, some object, some thought, But I couldn’t think of anything.” Ibid., p. 30.

⁴³⁰“Later the panic went away, I told him, it went away, and I’m much better now. But I don’t feel like doing anything anymore, except sit and stare at the wall. I’ve lost my job.”. Loc. cit.

Ao examinarmos o relato do Analisando sobre a situação em que acredita residir seu próprio nó conflitual, constatamos a existência de um elo importantíssimo na corrente de elementos que a constituem: o hábito de assistir comerciais de cerveja tendo na mão uma lata da bebida não se liga ao prazer que ela lhe proporciona, mas ao condicionamento desencadeado pela representação contemplada nos comerciais. A sensação de desnorsteio que experimenta e que toma por sintoma neurótico resulta de sua exposição súbita à percepção, costumeiramente camuflada no fluxo televisivo, da mercadoria como “a” perspectiva por excelência de representação do mundo à sua volta: ao subitamente enxergar a TV e a si próprio como instâncias separadas⁴³¹, o Analisando enxerga, com inesperada clareza, o caráter precário e ilusório da representação mediada, o que lhe causa o desconforto do estranhamento. O processo de fetichização é, nesse relato, apresentado de forma flagrante a partir dos efeitos que acarreta, deixando subitamente vazio o lugar da mercadoria e trazendo a sensação de desconforto e de estranhamento em seu lugar⁴³².

A partir de certo momento do desenvolvimento das forças produtivas a mercadoria constituiu-se em elemento dominante e impregnou por completo a vida da sociedade. O momento em que isso ocorreu assinalou o início da chamada “sociedade do espetáculo”, conceito estudado por Guy Debord, filósofo, agitador social e fundador da Internacional Situacionista.

⁴³¹“The television was one thing and I was a person, and I was going to be sick.” Loc. cit.

⁴³²“I like to have a can of beer in my hand when I watch the beer ads. But now for no reason I can think of, the ad was making me sick. So I used the remote control to get to another channel, but each channel made me just as sick. The television was one thing and I was a person, and I was going to be sick. So I turned it off and had a panicky moment. I smelled the beer in my hand and as I vomited I looked around the living room looking for something to grab on to, something to look at, but there was just our new furniture.” Loc. cit.

Debord examinou a forma como a mercadoria assumiu o domínio total da economia, ocupando todas as dimensões da vida social⁴³³ e constituindo a instância denominada por ele de “espetáculo”. Em obra dada a público em 1967, Debord analisa os passos que constituíram esse processo e que são resumidamente os seguintes: a divisão fabril do trabalho e a produção em massa para o mercado mundial, a certa altura da história do capitalismo, fizeram que a produção de mercadorias⁴³⁴ crescesse a ponto de exigir que os próprios operários fossem disfarçados em consumidores. A mercadoria passou, então, a se encarregar dos lazes e da “humanidade” dos trabalhadores em geral⁴³⁵, já que o domínio e o controle da sociedade haviam passado a ser exercidos pela economia política. Quando isso ocorreu, a mercadoria passou a constituir a instância através da qual o próprio mundo passou a ser visto⁴³⁶, caracterizando assim o “espetáculo”⁴³⁷. A abundância econômica tornou-se aparente e submeteu toda a realidade à aparência, e esta se tornou seu produto. O capital deixou de ser o centro invisível que dirigia o modo de produção. O “espetáculo” tornou-se o equivalente geral abstrato de todas as mercadorias e ao mesmo tempo o complemento moderno do dinheiro, no qual a totalidade do mundo mercantil passou a figurar como equivalência àquilo que o conjunto da sociedade pode ser e fazer.

O espetáculo é o dinheiro no qual a totalidade do uso é trocada pela totalidade da representação abstrata. Ele institui, assim, o que

⁴³³“Le spectacle est le moment où la marchandise est parvenue à l’occupation totale de la vie sociale. Non seulement le rapport à la marchandise est visible, mais on ne voit plus que lui: le monde que l’on voit est son monde.” DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução em português Ilhadomel/1540, p. 32, # 42 e *La société du spectacle*, 3e édition (1992), édition électronique. Les Éditions Gallimard, Paris, 1992, 3e édition, collection Folio, 224 pages, publication originale: Les Éditions Buchet Chastel, Paris, 1967.

⁴³⁴DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*, p. 31-32, # 41 e *La société du spectacle*, p. 25.

⁴³⁵DEBORD, loc. cit.

⁴³⁶Ibid., p. 30 # 42 e p. 26 # 42.

⁴³⁷Loc. cit.

Debord denomina “o pseudo-uso da vida”⁴³⁸: com a separação entre o trabalhador e aquilo que ele produz, perde-se o ponto de vista unitário tanto sobre a atividade realizada como sobre a comunicação pessoal direta entre os que a produzem. Produzir a unidade e a comunicação deixa de ser atributo dos produtores e passa a ser atributo exclusivo do sistema⁴³⁹. *O homem separado de seu produto produz, cada vez mais e com mais força, todos os detalhes de seu mundo. Assim, vê-se cada vez mais separado de seu mundo. Quanto mais sua vida se torna seu produto, tanto mais ele se separa da vida*⁴⁴⁰.

O espetáculo é fruto da avassaladora perda da unidade do mundo. Seu modo de ser concreto é a abstração: uma parte do mundo se representa diante do mundo restante e lhe é superior. Os espectadores que a contemplam estão ligados entre si apenas através do próprio centro que, na verdade, os mantém separados. O espetáculo é a linguagem dessa separação: ele reúne os separados, mas os reúne como separados⁴⁴¹.

Quanto mais o espectador contempla o objeto representado, menos vive, e quanto mais aceita se reconhecer nas imagens dominantes que representam sua necessidade, menos consegue compreender sua própria existência e seu próprio desejo. O espetáculo é exterior em relação ao espectador que o contempla e essa exterioridade aparece no fato de seus gestos já não serem seus, mas de outro que os representa por ele⁴⁴².

No espetáculo realiza-se integralmente o princípio do fetichismo da mercadoria, que Debord descreve como sendo a dominação da sociedade por “coisas suprassensíveis embora sensíveis”⁴⁴³. O mundo

⁴³⁸Ibid., p. 36-37, # 49, 50, 51 e p. 29-30.

⁴³⁹Ibid., p. 23 # 26 e p. 19 # 22.

⁴⁴⁰Ibid., p. 27 # 33 e p. 21 # 33.

⁴⁴¹Ibid., p. 28, # 27 e p. 19 # 27.

⁴⁴²Ibid., p. 25-26, # 30 e p. 20-21 # 30.

⁴⁴³Ibid., p. 27 # 36 e p. 23 # 36.

sensível é substituído por uma seleção de imagens que existe acima dele, mas que se faz reconhecer como o sensível por excelência⁴⁴⁴.

Em *Interview* o Analisando descreve seu próprio conflito como decorrente do fato de ter passado a sentir ojeriza diante dos comerciais de cerveja que costumava ver tendo na mão uma lata da bebida. Ter flagrado o caráter ilusório da unidade entre a imagem e o ato e entre a TV e ele próprio não lhe parece constituir uma percepção objetiva e real, mas um sintoma patológico a ser tratado com o auxílio do Psiquiatra. Não ocorre ao Analisando que a persistência do asco sentido, que não é atenuado pelas sucessivas mudanças de canal, possa por ventura resultar da sua própria exposição continuada à TV ou ao próprio hábito de expor-se repetitivamente a ela, ou mesmo, numa outra hipótese, a um possível *insight* revelador. Parece-lhe perturbador e angustiante não compartilhar sensações que se padronizaram e que se tornaram não só amplamente aceitas como também passaram a ser representativas daquilo que a sociedade à sua volta reconhecia como normal e saudável. O efeito crítico resultante desta sequência se configura, assim, pelo funcionamento “invertido” daquilo que está sendo enunciado em cena pelo Analisando. O que se apresenta no epicentro da matéria crítica trabalhada nesta sequência é precisamente o fato de a sensação de desnordeio e de perda de referenciais experimentada por ele apontar, na verdade, não para uma patologia de sua psiquê de indivíduo, mas para a patologia dominante de uma sociedade organizada de tal forma que, fora dos fluxos midiáticos do consumo e da competição pelo “sucesso”, nada resta ao indivíduo massificado e alienado: nada a não ser o pânico que depois dá lugar à apatia.

Ao contrário das sequências que envolvem Candidatos e Entrevistadores, o teor crítico não se constrói aqui pelo aspecto situacional, pois o que temos em cena é o relato e não a vivência das sensações relatadas. Ao descrever o que acredita ser a sua patologia psicológi-

⁴⁴⁴Loc. cit.

ca, o Analisando dá detalhes objetivos de percepção que ilustram de uma forma quase didática os processos pelos quais opera a fetichização das imagens e do consumo. Seu relato, assim, torna-se eficaz do ponto de vista crítico justamente pela fidedignidade com que ele descreve as sensações vivenciadas que resultam de sua própria indesejada percepção crítica.

O segmento final de *Interview* leva às últimas consequências o uso estrutural de expedientes da fuga e do contraponto para a culminação do efeito paródico e crítico da peça. Ao final do “solo” verbal dos *blah, blah, blahs*, um elo coreográfico é criado por meio do movimento do Analisando: este, dando a mão ao Psiquiatra, levanta-se e inicia um processo coreográfico que envolverá todos os demais atores numa movimentação dançante típica da quadrilha estadunidense denominada *grand right and left*, a ser executada simultaneamente à repetição, por todos os atores em cena, da fala dos *blah, blah, blahs*, agora apresentada em forma coral:

ALL. (*Chanting as they do the grand right and left.*)
 Blah, blah, blah, blah, blah, blah, hostile.
 Blah, blah, blah, blah, blah, blah, penis.
 Blah, blah, blah, blah, blah, blah, mother.
 Blah, blah, blah, blah, blah, blah, money.⁴⁴⁵

Não existe termo correlato em português para *grand right and left*, mas trata-se de uma das mais típicas sequências coreográficas da quadrilha estadunidense, e consiste num movimento em que oito dançarinos, dispostos em círculo, executam uma série de sequências que podem ser descritas da seguinte forma: cada um do(a)s oito dançarino(a)s disposto(a)s no círculo segura com sua mão direita a mão direita do(a) parceiro(a) de sexo oposto a seu lado e, puxando esse(a) parceiro(a) para a sua direita, troca de posição com ele(a) no círculo e solta sua mão logo em seguida. Depois, cada dançarino(a) segura

⁴⁴⁵VAN ITALLIE, op. cit., p. 31.

com sua mão esquerda a mão esquerda do(a) parceiro(a) seguinte, dá um passo no círculo, puxa esse(a) parceiro(a) para a sua esquerda, troca de posição com ele(a) no círculo e solta sua mão:



The Grand Right and Left

446

Após uma primeira repetição coral da fala dos *blab, blab, blabs*, nova formação coreográfica se organiza para uma segunda repetição coral dessa mesma fala, agora porém com os atores dispostos em formação circular menor, pares tendo os braços entrecruzados. A sequência *blab, blab, blabs* é repetida e ao final dela uma desaceleração drástica dá ao conjunto a configuração coreográfica e rítmica de uma procissão religiosa (*church procession*). As mulheres abaixam as cabeças e deixam que os cabelos cubram as faces. Os *blab, blab, blabs* prosseguem em repetição coral enquanto uma das mulheres acompanha entoando o *Kyrie Eleison*⁴⁴⁷, parte da liturgia católica da missa que se segue ao introito e cujo significado literal é *Senhor, tende piedade de nós*.

⁴⁴⁶Disponível em:

<<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/14/7a/c9/147ac9bcb8bf5a5aadffe98d9433b3d4.jpg>>. Acesso em: 13 out. 2017.

⁴⁴⁷"Kyrie eleison in the Roman Catholic Church, prayer of the Mass coming after the introit, the only ordinary part of the traditional liturgy said not in Latin but in Greek. It has nine lines: 'Lord have mercy (thrice), Christ have mercy (thrice), Lord have mercy (thrice).' As the first invariable hymn, the Kyrie is often the first piece in a musical Mass. An English version is used in the Anglican liturgy and in the reformed Roman Catholic vernacular liturgy." *The Columbia Encyclopedia*, 6th ed. New York: The Columbia University Press, 2016. Disponível em: <<https://www.questia.com/read/1E1-Kyrie-eleison>>. Acesso em: 13 out. 2017.

Após ter se completado essa segunda repetição coral dos *blab, blab, blabs*, e o círculo ter dado uma volta inteira, o ator que desempenhava o papel do Quarto Entrevistador senta-se com as costas para a plateia, em postura sacerdotal, e o Primeiro Candidato ajoelha-se diante dele em posição frontal como se estivesse em um confessional. Ao fundo do palco os outros seis atores, fazendo um leve movimento de balanço corporal, formam duas fileiras tendo as mulheres à frente com os cabelos encobrindo as faces.

Deste ponto em diante, a estrutura compositiva da fuga utilizada na forma dramatúrgica de *Interview* chega ao seu segmento de finalização. O Primeiro Candidato, de joelhos, dirige-se a essa figura sacerdotal a quem chama de Pai, e a quem clama por ajuda apresentando pedidos. Tal como em todas as demais falas dos candidatos, o uso da terceira pessoa como recurso de desnaturalização se mantém, combinado ao uso integrado de narração, ou seja, o Primeiro Candidato também narra aquilo que pede diante do sacerdote.

Uma fala solista se inicia, e a rubrica que a precede indica que apelar a essa figura sacerdotal e paternal é algo que o Primeiro Candidato faz com frequência, porém sem resultado. Como se trata da fala do candidato que pleiteava o emprego de pintor, uma importante alusão é feita, nesse solo, ao simbolismo político da cor vermelha:

*FIRST APPLICANT. (Crossing himself perfunctorily and starting to speak, his manner is not impassioned. it is clear that he comes regularly to repeat his always fruitless ritual.) Can you help me, Father, I said, as I usually do, and he said, as usual, nothing. I'm your friend, the housepainter, I said, the good housepainter. Remember me, Father? He continued as usual to say nothing. Almost the only colour you get to paint these days, Father, I said, is white. Only white, Father, I said not expecting any more from him than usual, but going on anyway. The colour I really like to paint, Father, is red, I said.*⁴⁴⁸

⁴⁴⁸VAN ITALLIE, op. cit., p. 31-32.

Todos os quatro pedidos que se seguem nesse solo do Primeiro Candidato são ouvidos em silêncio e sem esboço de resposta: os dois iniciais são prosaicos e relacionam-se com o exercício da profissão do candidato: viajar para o campo e pintar de vermelho a porta de um celeiro; pegar uma broxa larga de pintura e aplicar uma leve demão de tinta vermelha na porta de um celeiro. Sem receber qualquer resposta do sacerdote, o candidato formula os dois pedidos seguintes em direção contrária, visando não o plano da existência material e da sobrevivência profissional, mas um possível ingresso na vida monástica. Nenhuma resposta é dada a estes tampouco, mas o Quarto Entrevistador, que não havia esboçado qualquer movimento durante toda essa fala solo do Primeiro Candidato, agora junta-se a ele e ambos se unem aos outros numa formação coreográfica em “U”, enquanto uma altíssima pulsação rítmica de *rock* se inicia e os atores apresentam, ao som de uma versão em *rock n’ roll* da *Virginia reel* do início. Duas frases padronizadas de cortesia, desmembradas em oito falas organizadas em forma de jogral, passam a ser enunciadas em alto tom de voz, entremeadas com outra movimentação coreográfica da *square dance*, o *dos-a-dos*⁴⁴⁹:

SECOND INTERVIEWER. (*Loudly.*) My
(*All bow to partners.*)
FOURTH APPLICANT. (*loudly.*) fault.
(*All dos-a-dos.*)
SECOND APPLICANT. (*Loudly.*) Excuse me. (*All
circle around.*)
FOURTH INTERVIEWER. (*Loudly.*) me. (*All peel off.*)
FIRST INTERVIEWER. (*Loudly.*) Can you
SECOND APPLICANT. (*Loudly.*) help
FIRST APPLICANT. (*Loudly.*) me?
FOURTH INTERVIEWER. (*Loudly.*) Next.⁴⁵⁰

⁴⁴⁹Cada dançarino passa à direita de seu par de modo a ficar ombro a ombro com ele(a), e em seguida dá a volta de modo que ambos fiquem de costas um(a) para o(a) outro(a). Cf. *Merriam Webster Dictionary*.

⁴⁵⁰VAN ITALLIE, op. cit., p. 32.

Enquanto essa sequência é repetida mais uma vez, todos os atores, de mãos dadas e concentrados na área central do palco, posicionam-se em formação sugestiva de uma porta giratória (*revolving door*). O Segundo Entrevistador assume o papel de Mestre de Cerimônias da *square dance* que assim se configura e, no ritmo acelerado e vibrante que caracteriza as falas típicas dessa função, apresenta a todos a figura do Político.

A partir deste momento inicia-se o segmento de finalização da peça. Na estrutura formal da fuga apropriada em *Interview*, a parte final consiste de uma reexposição geralmente apoteótica do tema central realizada por uma ou mais vozes⁴⁵¹. Essas características também se apresentam na peça como apontaremos a seguir.

Como vimos, a apropriação dramaturgica da fuga teve, desde o início, uma destinação crítica, e esta se efetivou por meio de vários recursos de estranhamento, dentre os quais a utilização coreográfica de sequências dançantes da quadrilha estadunidense. Duas características importantes assinalarão a reexposição e a culminação estrutural na peça: o Político, apresentado e efusivamente saudado pelo Mestre de Cerimônias como *o próximo governador do estado*⁴⁵², é uma transmutação cênica do Quarto Entrevistador, e as pessoas a quem o Mestre de Cerimônias se dirige, instando-as a expor ao Político suas necessidades, serão, na maioria dos casos, reparações pantomímicas de personagens de sequências anteriores da peça, agora identificadas cenicamente por gestos, movimentos corporais, ou, indiretamente, pelo teor daquilo que lhes responde o Político. Sucedem-se assim a Garota na Festa (encarnada pela Primeira Entrevistadora), a Telefo-

⁴⁵¹“The final section is often climactic, containing rising lines, *stretto*, faster harmonic rhythm, and/or greater harmonic tension. The final section often includes a clear return of the theme in tonic in one or both voices.” BENJAMIN, Thomas. *The craft of tonal counterpoint*. Edition: 2nd. Routledge. New York, 2003, p. 136.

Disponível em: <<http://www.appstate.edu/~fankhauserg/fugue.html>>. Acesso em: 13 out. 2017.

⁴⁵²VAN ITALLIE, op. cit., p. 33.

nista (encarnada pela Terceira Entrevistadora), uma Idosa (encarnada pela Quarta Candidata), e o Casal de Apaixonados Suspirando de Amor, que aparecera antes na cena da procura da Rua 14 (encarnados pela Primeira e pelo Segundo Entrevistadores), entre outros não especificados.

A fala do Político ao longo de toda esta sequência é um solo crivado de lugares comuns e de frases-chavão, e como todas as demais falas da peça utiliza a terceira pessoa para referir-se à primeira como recurso de estranhamento. A tipicidade e a representatividade da figura do Político se configuram pela apresentação de traços exacerbados e estereotípicos, associados ou “associáveis” a políticos demagogos e oportunistas: as respostas dadas por ele a demandas objetivas e urgentes são evasivas e lacônicas, a solidariedade e a compreensão que consegue manifestar não vão além de vagos votos de “boa sorte”, sua resposta a propósito da política externa estadunidense restringe-se a afirmar que é assunto da presidência e não do governo do Estado, e quando um questionamento mais sério lhe parece ter sido feito sobre a legitimidade do Estado, ele sumariamente pede que todos apoiem o presidente. Sintomaticamente esta afirmação desencadeia uma vigorosa manifestação de protesto de toda a massa humana concentrada ao redor dele, que logo em seguida silencia e congela-se:

POLITICIAN. Of course, I said frowning, one thing is certain, we must all support the President, I said as I turned concernedly to the next one. (*The crowd makes a very angry sound, then freezes.*)⁴⁵³

Ainda que de forma indireta e sem menção a nomes, a crítica aqui realizada em *Interview* é inequívoca, já que o contexto de *America Hurrah* era o da operação *Rolling Thunder*⁴⁵⁴, o do desembarque

⁴⁵³Ibid., p. 35.

⁴⁵⁴On August 7, 1964, Congress passed the Gulf of Tonkin Resolution,* giving President Lyndon Johnson power to do whatever was necessary to protect U.S. forces and to assist South Vietnam in preserving its national security. Johnson then

de um contingente gigantesco de tropas de combate no Vietnã⁴⁵⁵, o da organização de *teach ins*⁴⁵⁶ em centenas de universidades do país, e da articulação do movimento de resistência e luta contra o recrutamento militar⁴⁵⁷. Assim, o conteúdo dramaturgico e cênico apresentado não poderia ser mais claro a respeito:

POLITICIAN. I'm sorry about the war, I said. Nobody could be sorrier than I am, I said sorrowfully. But I'm afraid, I said gravely, that there are no easy answers. (*Smiles, pleased with himself.*) Good luck to you too, I said cheerfully, and turned my smile to the next one.⁴⁵⁸

A reexposição do tema central anterior empreendida nesse segmento final da fuga consistirá precisamente na criação de um elo

unleashed a bombing campaign against North Vietnam. Most of the attacks were confined below the twentieth parallel and targeted bridges and radar installations. The Pentagon dubbed the bombing campaign 'Operation Rolling Thunder', and that code name continued to be used until November 1968." FREEMAN, Samuel, associate ed., OLSON, James S., ed., *Historical Dictionary of the 1960s*. Westport, CT: Greenwood Press, 1999, p. 66.

⁴⁵⁵"Johnson initially hoped that after a taste of U.S. military might North Vietnamese leaders would back away from the war and negotiate a settlement. But the bombing only stiffened North Vietnamese resolve. Concluding that he had not used enough force, Johnson expanded the bombing to several metropolitan areas of Vietnam. On May 22, 1965, U.S. aircraft bombed a North Vietnamese army barracks at Quang Soui. Still, North Vietnam did not show any inclination to negotiate, and the president ordered B-52 strikes on North Vietnam." Ibid., p. 66-67.

⁴⁵⁶"The heart of the antiwar movement existed on university campuses. At the University of Michigan in Ann Arbor, several faculty members organized a 'teach-in' — modeled after the famous 1960 civil rights 'sit-ins' — on March 24, 1965. More than 3,500 students attended the teach-in, where faculty members lectured about the war. Similar teach-ins occurred at many other colleges and universities that spring. The teach-ins culminated on May 15, 1965, in the 'National Teach-In', which took place at 122 colleges and universities." Ibid., p. 26.

⁴⁵⁷"Over 2 million men were inducted into military service during the Vietnam War period in accordance with the Selective Service Act of 1948 and its ensuing extensions. The draft law provided for the registration of all males upon their eighteenth birthday. The president delegated authority in draft matters to the director of the selective service system." Ibid., p. 142.

⁴⁵⁸VAN ITALLIE, op. cit., p. 35.

contraponto cênico entre a temática da alienação e esvaziamento no mundo do trabalho e a figura grotesca do Político, cujo solo verbal voltará a ser repetido, agora em simultaneidade com a retomada das falas “em jogral” das personagens ligadas às classes trabalhadoras: a Pessoa que fazia compras na Rua 14, o Instrutor de Ginástica, a Passageira do Metrô, a Telefonista, a Garota na Festa, o Analisando e o Pintor de Paredes.

O Segundo Entrevistador, atuando como um policial, alinha essas pessoas em uma fileira diagonal como se fossem *marching dolls*, termo difícil de traduzir e que poderíamos descrever, na tentativa de uma paráfrase, como passistas que marcham em uma parada cívica. Tão logo alinhadas nessa formação, essas personagens começarão a repetir, com movimentos labiais sem som *como peixes em um tanque d'água*⁴⁵⁹, as palavras das frases padronizadas de antes, rerepresentadas e repetidas agora sem voz na mesma estrutura anterior de jogral, enquanto a música é interrompida e a luz vai lentamente se apagando:

SECOND INTERVIEWER. My
FOURTH APPLICANT. fault.
SECOND APPLICANT. (*Loudly.*) Excuse me.
FIRST INTERVIEWER. Can you
SECOND APPLICANT. help
FIRST APPLICANT. me?
FOURTH INTERVIEWER. Next.⁴⁶⁰

A ideia das *marching dolls*, aludindo implicitamente à indiscutível tipicidade que a parada cívica tem dentro da cultura estadunidense, constrói concretamente em cena o aspecto estrutural e alegórico da reexposição como parte final da fuga.

Interview é uma peça processual tanto em sua estrutura como nos processos de figuração crítica de que se utiliza: tanto a matéria

⁴⁵⁹ VAN ITALLIE, loc. cit.

⁴⁶⁰ Ibid., p. 32.

representada como sua forma de engendramento compositivo são, nela, responsáveis por ativar percepções críticas relacionadas aos valores e ideias associados à sociedade e ao Estado estadunidenses.

Kerstin Schmidt, estudiosa das transformações formais e estéticas da dramaturgia estadunidense do final do século XX, considera a concepção desta e das duas outras pequenas peças da trilogia de Van Itallie representativas de uma perspectiva “pós-moderna” de criação⁴⁶¹; já Gene Plunka, em seu já citado estudo pioneiro sobre o trabalho do autor⁴⁶², ressalta no trabalho aspectos originários do contato do dramaturgo com os processos de criação de Antonin Artaud e que se associam fortemente à estreita colaboração que se estabeleceu entre ele e Joseph Chaikin, figura norteadora do Open Theatre e ao mesmo tempo elo de conexão deste com as estéticas cênicas e as pautas políticas do Bread and Puppet, em sua fase nova-iorquina, e do Living Theatre.

O que se pode dizer objetivamente e no interesse de um aprofundamento do estudo da trilogia, é que esta e as demais peças que a integram estão entre as mais radicais, ousadas e significativas incursões de criação e de reflexão sobre a ideologia dominante e os processos de alienação das relações de trabalho e convívio dentro da sociedade capitalista do século XX.

⁴⁶¹ SCHMIDT, Kerstin. *The theater of transformation: postmodernism in American drama*. Amsterdam: Rodopi, 2005, p. 109.

⁴⁶² PLUNKA, Gene A. *Jean-Claude van Itallie and the off-Broadway theater*. Newark, DE: University of Delaware Press, 1999.

Maria Sílvia Betti

DRAMATURGIA COMPARADA
Estados Unidos / Brasil: Três estudos

Companhia Cultural Fagulha



São Bernardo do Campo - SP