

★ A ORIGEM DO PROJETO

Gigi Dall' Aglio

Tradução de Maria Lúcia Cumo

Diretor e ator. Foi o fundador, em 1971, da cooperativa teatral La Compagnia del Collettivo/Teatro DUE, de Parma, um dos primeiros coletivos de teatro na Itália a ocupar um espaço público para desenvolver e investigar novas estruturas de criação e produção. Buscava, então, a democratização do teatro e a formação de público nas pequenas cidades. Foi, também, um dos primeiros a teorizar sobre a descentralização das funções no processo criador, priorizando o trabalho do ator como elemento central para a construção da dramaturgia e da encenação. Até hoje desenvolve essa investigação, em contato com coletivos de diversas partes do mundo. *Olhares* apresenta, aqui, seu relato sobre a encenação que realizou com atores iranianos em Teerã, em 2004, de *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago.

Em dezembro de 2005, eu estava no Teatro Nacional de Teerã para dar um curso sobre algumas técnicas particulares de representação. Cheguei lá por uma série de circunstâncias ligadas a uma proposta de colaboração cultural da embaixada da Itália, atualizações profissionais para atores do Teatro nacional, e ao fortuito lançamento de uma publicação em idioma *farsi*, sobre o teatro europeu, com um capítulo dedicado ao Teatro Due, de Parma.

O ambiente me pareceu muito acolhedor e alegre, repleto de jovens interessados, curiosos e preparados. Começamos com *Édipo em Colono*, estudando as sensações do velho Édipo quando, já cego, é levado aos lugares da sua infância pelo velho Sófocles. Falava-se de cegueira e isso nos levou ao *Ensaio sobre a cegueira*, de Saramago, e, com espanto, descobri que o romance, no Irã, já havia tido 12 edições e sido traduzido diversas vezes.

Logo, por iniciativa do embaixador da Itália no Irã me vi a fazer o planejamento para uma co-produção italo-iraniana de uma versão teatral de *Ensaio sobre a cegueira* no soberbo palácio da “residência”, construído na metade do século XVIII e adquirido pela Itália em 1934. Era um antigo harém e foi um dos poucos prédios do tipo que restaram na desordenada metrópole de Teerã. Isso é mais o menos o que havia na origem do projeto.

No correr daquele ano, o adido cultural, Felicetta Ferraro, acompanhou a relação entre as duas partes, relação que correu sem empecilhos particulares, até um mês antes do início dos trabalhos.

Foi definido que o dia da estreia seria durante o festival internacional, de modo a inaugurar uma seção nova, de co-produção com outros países. Nós entraríamos com projeto e direção, eles com atores e técnicos, o resto seria acordado item por item. A proposta das datas partiu deles e eu ainda não sabia o quanto teria sido importante guardar esses detalhes na memória. Mas, um mês antes: “É realmente necessário vocês manterem o contato através do diretor”, não vou dizer o nome, “que conheceram? Existem tantas outras pessoas capazes. Nós vamos trazer o colaborador adequado”.

Enquanto isso, a responsabilidade principal passava do Teatro da cidade, que não se subtraía completamente das suas tarefas, restringindo-se ao trabalho de consultoria e de apoio, para o Centro Dramático Nacional que, em Teerã, representa a passagem obrigatória para o profissionalismo teatral.

Pedimos o nome do novo adido, mas não nos foi dado, não por motivo de confidencialidade, mas por não ter ainda sido designado. Talvez a coisa mais importante para eles, mas essa é uma dedução

minha, fosse a de tirar de cena o diretor que havia sido escolhido para colaborar com a operação (ele segue um estilo de teatro diferente, não dá para entender nem o tipo de ajuda que poderia ter dado). Esse papel acaba sendo dividido entre um jovem responsável pela produção e um antigo e estimado cenógrafo de experiência comprovada, Khosrow Khorshid, que, quando jovem, trabalhou como assistente de Zeffirelli e, portanto, falava muito bem italiano. Essa escolha foi feita com a concordância do adido cultural.

A “comissão”

Minha adaptação do romance de Saramago devia ser aprovada antes de os ensaios começarem. Em razão das experiências precedentes de relações entre o teatro iraniano e o Festival de Parma, e ao conhecimento que havia acumulado durante uma oficina lá, eu sabia quais poderiam ser os termos de tal aprovação. Uma comissão que não quis ouvir mencionada a palavra “censura”, reapresenta-se para examinar tanto os textos quanto a consequente realização cênica, com o escopo de “salvaguardar a sensibilidade e os costumes ligados à tradição religiosa do povo iraniano”. A essa altura, os casos são dois: ou você não aceita essas limitações e renuncia ou, por curiosidade intelectual, imerge na matéria para examinar os confins e perceber os aspectos mais singulares.

O romance de Saramago havia passado por pouquíssimas (para eles!) intervenções de censura, centradas, sobretudo, na descrição do estupro de um grupo de mulheres, e aqui e ali, no resto da obra, foram suavizadas as expressões e palavras mais cruas. Decidi me limitar, por enquanto, a essas normas genéricas. O que saltou aos olhos imediatamente foi que essa comissão deve se movimentar em uma contradição interna à doutrina islâmica. Na área sunita (países árabes), o Teatro não tem tradição, pelo contrário, a tradição iconoclasta é, por definição, contrária a qualquer tipo de personificação e o teatro é realizado somente devido à separação laica de algumas instituições (principalmente nos

países árabes do Magreb). Intervenções ocasionais da censura ocorrem mais por razões políticas. Na área xiita (Pérsia), porém, o problema fica mais complicado. Aqui existe a tradição. Nas origens, têm o *tazieh* (o Shabeh, que quer dizer exatamente “imitação”), uma forma de teatro com raízes nas celebrações rituais pré-islâmicas de sacrifício, de muitas maneiras semelhantes àsquelas de primavera, da tradição ibérica e das regiões italianas Toscana e Emilia. A passagem à dramatização, que houve no século XVIII, por acaso, deriva do martírio de Hussein, razão pela qual o teatro é unido à história do islã persa. Mas dessa raiz não mais saiu. No período das celebrações do Muharram (primeiro mês do calendário islâmico, mês de coragem e de sacrifício) representam-se os *tazieh* quase em todos os lugares. Foram feitas outras dramatizações, sobre o martírio de outros personagens, mas sempre usando a estrutura dessa de Hussein. O teatro de tipo ocidental com o conceito de tragédia, drama e comédia entrou na cultura iraniana no século passado, junto a algumas tentativas de Shabeh cômico e encontrou tal recepção do público, sobretudo depois da revolução de Khomeini, e tal participação, que se tornou um momento fundamental da cultura do país. Mas a tradição do *tazieh*, mesmo sendo espetacular, está essencialmente ligada a aquele tipo de epopeia que Brecht chamava de “caráter épico natural”. A música acompanha tudo, os personagens do lado bom cantam e, no palco, por fim,

Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago.
Direção e adaptação: Gigi Dall'Aglio.
Montagem realizada com os atores do Teatro Nacional de Teerã, 2006.
Fotos deste artigo: arquivo Gigi Dall'Aglio



não pode haver mulheres. Para os papéis femininos temos homens de rosto coberto e entrevêem-se, sob o véu, barbas e bigodes. Agora, vocês entendem que fazer *Um panorama visto da ponte* desse modo comporta alguns problemas. Mas o teatro não pode ser negado, porque pertence à tradição religiosa e a república do Irã é uma república islâmica, portanto, para eles, tornam-se necessárias regras que possam afinar o nosso teatro, muito desejado e não mais vivido como um legado colonial, com uma tradição litúrgica ainda não liberta de uma participação mais estreitamente religiosa. Disso emerge uma série de regras que, de algum modo, vão tocar também e, sobretudo, como veremos, a esfera estética.

As regras

Na primeira reunião com os atores, esclareci os princípios que iriam guiar o meu trabalho e que, no fundo, constituíam as fundações da minha curiosidade teatral. Partindo do pressuposto que a grande eficácia da provocação, no romance de Saramago, adquire mais força quando cai no interno da dimensão quotidiana, a pesquisa dos gestos, do figu-

rino, do léxico e da expressão oral deve perseguir traços de um realismo (no sentido mais elementar do termo) analítico e obstinado. Imediatamente, expliquei que essa escolha corria o risco de ir contra aquelas que a prática teatral deles dispunha como convenções absolutas da atividade cênica, mas que o interesse verdadeiro de tudo consistia em ver como nós conseguiríamos conciliá-las com um estilo que, por definição, recusa as convenções. O meu era um verdadeiro interesse em descobrir aquelas que, falando com eles, chamei de “as regras”. Os atores mais antigos estavam satisfeitos de ouvir que não as chamei de imposições nem de censuras e apreciavam o fato de que levasse tudo como um jogo que, justamente, tinha as próprias regras. Imaginei que, partindo das regras, fosse possível chegar às razões profundas do comportamento social e compreender assim também os hábitos mais enraizados.

Começo com as regras mais simples, aquelas que são a base de quase todas as formas de censura. Usar somente palavras suaves, que não provoquem traumas. Só representar situações que nunca saiam dos cânones de um comportamento ideal. E para os homens: não beber, não ofender as mulheres,



não se exprimir de maneira inconveniente, nem aludir a comportamentos inconvenientes. Para as mulheres: não usar maquiagem, não fumar, não ter atitudes provocantes. Aqui ainda estamos, querendo, no âmbito, mais ou menos conhecido, da matéria que pode ofender “o senso comum de pudor” ou aquilo que é chamado de “bom gosto”. Depois, existem regras que, sobretudo para as mulheres, derivam da mesma raiz, mas são mais específicas da sociedade persa atual e para nós mais insólitas: As mulheres só podem mostrar as mãos e o rosto (as orelhas, o pescoço, os cabelos e o corpo devem permanecer cobertos). As roupas não podem mostrar as formas do corpo e a parte superior deve chegar até a metade da coxa, pelo menos. Quanto aos pés, a questão é controversa, mas a tendência é cobrir. As mulheres não podem dançar. As mulheres não podem cantar sozinhas no palco. Só podem cantar em coro ou com um homem, porém sem superar a voz dele com o próprio volume de voz, ou para um público exclusivamente feminino. Mesmo tendo sempre sabido, eu jamais havia refletido sobre o fato de que o canto feminino pudesse resultar tão provocante e sedutor a ponto de ser inibido para a tranquilidade dos homens e para proteger (são eles que dizem!) as próprias mulheres.

Mas os homens também não podem mostrar o torso nu. Nem camiseta sem mangas é permitida. A camiseta de manga curta é permitida. E jamais pernas desnudas, só bermudas na altura do joelho. Homens e mulheres jamais podem se tocar. Nem para se apoiar, nem para se cumprimentar. É claro que, em um mundo de cegos, como aquele que eu me dispunha contar, não poder encostar a mão um no outro se torna ainda mais problemático.

Enfim, existem regras que dizem respeito a Deus. D’Ele não se pode mesmo falar, a não ser para tecer louvores. Mas sobre esse ponto não tive a oportunidade de me aprofundar, só assisti a algumas manifestações públicas, sempre precedidas de uma oração e da leitura de textos poéticos, onde se fala do ser supremo e de outras entidades que, nomeadas, dispararam uma resposta imediata dos presentes em coro. Um pouco como o nosso “Amém”,

mas precedido de um lamento meio lúgubre e perturbador, em memória do martírio de Hussein.

As “regras” a seguir revelaram-se mais complexas, porque tocam outras teclas que, na realidade, dizem respeito a questões de conveniência e de relações públicas, políticas e, como já pude mencionar, estéticas.

A primeira intervenção da comissão

Comecei os ensaios por volta de 10 de dezembro, e o espetáculo deveria estar pronto para a inauguração do festival, no dia 8 de janeiro. Ou para o fim do festival (como eu havia pedido), ou seja, para o dia 17. Ou para o dia 13 ou para o 14. A data mudava a cada dia, conforme o humor do momento. Ou, talvez, conforme as respostas dos outros grupos de teatro convidados, que, como pudemos entender,



deviam resolver uma série de problemas, antes de poder garantir uma adesão definitiva ao Festival.

Fosse como fosse, no fim do ano, a comissão iria se apresentar para avaliar o trabalho feito até aquele momento.

Seguro da aprovação do texto trabalhei com tranquilidade. A data da primeira visita foi 30 de dezembro, o espetáculo estava quase completo, apesar de ainda ser um esboço.

Quando a comissão chegou, tive de me apresentar, e isso já me pareceu esquisito, por causa da extrema formalidade e gentileza deles, com relação a qualquer tipo de encontro. Ou melhor,

nem consegui entender exatamente quem eram os membros da comissão. Eu sabia que todos eram diretores ou de cena ou de estruturas teatrais, mas isso ficou claro somente para duas pessoas. Outros dois, entre eles o responsável pela produção, sumiram no início do ensaio. Convidei os dois que eu

que me traduziram como um agradecimento geral. Pensei que tivessem percebido como havia me adequado às duras regras deles e, também, a colaboração dos atores mais experientes. Puro engano. A intérprete voltou com uma folhinha de papel onde o responsável pelas produções havia anota-



havia identificado a subir ao palco, porque, naquele dia, estávamos ensaiando no palco gigantesco do Teatro Shahr. Eu havia escolhido, para os dias do espetáculo, uma sala que permitisse ao público ficar quase em cima dos atores, de qualquer modo, muito perto deles. Os dois preferiram achar um lugar naquela plateia de dimensões monumentais. Toda a eficácia de uma representação analítica e realista morria ali, mas talvez fosse melhor assim. Um dos dois dormiu na hora, o outro se afundou na gola do casaco, de onde só se viam olhos, para lutar contra o frio enorme que fazia naquela sala, sem a menor preocupação com o desconforto dos que estavam ensaiando há horas, naquelas condições. No final, foram embora, depois de resmungar alguma coisa

do algumas anotações deixadas, pensei, por aquele que ficou acordado, duro de frio.

A maior parte das anotações eram sobre o texto, palavras e frases que deviam ser retiradas ou revistas. Exemplo: “Xixi”, substituir pelo equivalente a “necessidade”; “vou mijar”, dito por um ladrãozinho de rua, substituir pelo equivalente a “preciso sair”. Nos dois casos, preferi substituir por uma palavra só, “toalete”, dita de maneira bem educada, no primeiro caso, irônica e pesada, no segundo. Para o ouvido, o conserto estava pior do que o original, mas não ousaram dizer mais nada depois disso. Era mais ou menos assim que eu esperava resolver os casos, quando falava em “realismo no respeito às regras”.

Relato só esse exemplo, mas é fácil imaginar como possam ser frequentes as intervenções desse gênero, em uma situação cênica de degradação social e relacional. A minha primeira objeção, dirigida a ninguém, considerando que eu estava falando com uma folhinha de papel escrita em *farsi* que estava entre os meus dedos: “... mas o texto já não havia sido aprovado?”

Fora essas intervenções pequenas que consegui resolver sempre de modo favorável, houve outras três grandes no texto, sobre o que vou falar quando descreve os sucessivos encontros com a comissão. Por outro lado, fiquei particularmente impressionado com uma proibição que me fez refletir sobre o relacionamento ambíguo que, naquele país, era possível estabelecer com o romance de Saramago.

Em certo ponto da história, em um manicômio, onde eram amontoados todos os que perderam a visão, durante uma epidemia de cegueira que atingia progressivamente a população do mundo inteiro, entra um personagem com um radinho com as pilhas fracas. Decidem ouvir música, no lugar de notícias, e a canção que ouvem inunda todos de uma nostalgia lancinante e muda. Na versão que fiz na Itália, o rádio transmitia *La vie en rose*, cantada pela voz antiga de Édith Piaf. Porém ali, depois de uma longa conversa com os atores, escolhemos uma canção muito conhecida que tinha, para todos eles, dos mais jovens aos mais velhos, um grande valor histórico e sentimental. “Beija-me, beija-me”, dizia o refrão.

Em outro ponto da história, uma voz fora de cena descreve de modo sucinto quadros que o falante havia visto antes de ficar cego. Pela descrição, os presentes adivinham a origem do quadro. Eu, com a única intenção de homenagear a cultura *farsi*, acrescentei a descrição de uma pintura do palácio de Esfahan e os presentes adivinhavam o período safávida (século XVII).

Na folhinha de papel estava escrito que era para tirar sem discutir a canção e a referência ao afresco safávida e que, no espetáculo, por nenhum motivo, fossem feitas referências ao Irã.

“Bem”, falei para as atrizes, “podem descobrir a cabeça”. “Não, isso não”, disse o responsável pela produção, que não gostou da minha resposta, “aquilo não é uma referência ao Irã, é praticamente uma convenção aceita que o público nem vê mais”. “Nem o público estrangeiro?”. Mas, deixando de lado as ironias fáceis (as mulheres vão para a cama totalmente vestidas, em um mundo onde, além de tudo, todos são cegos), ficavam esclarecidas duas coisas: primeiro, a epidemia de cegueira deveria permanecer uma metáfora referida só ao mundo ocidental. A revolução deles é uma proteção contra epidemias desse gênero. É uma pena para eles, mas exatamente por causa dessas “regras” em cena, o jogo é descoberto e, assim, para o público, a história evidentemente se transforma em uma metáfora no mínimo universal; segundo, não podia haver nenhuma referência a alguma coisa que pudesse suscitar sentimentos de nostalgia pelo passado, sobretudo se, nesse passado representado pela pintura safávida, os homens tocassem instrumentos e as mulheres dançassem e cantassem sozinhas.

A segunda intervenção

Todo dia, uma hora de carro para cobrir uns 15 km e chegar ao teatro. É verdade, Teerã é uma cidade enorme. Treze milhões de habitantes durante a noite, mais de vinte milhões durante o dia, quando centenas de milhares de automóveis inundam as grandes artérias das estradas e prosseguem desordenadamente, distribuídos em 12 faixas, onde existe espaço para oito, na velocidade de uma bicicleta. Assim, todas as manhãs, tenho tempo livre para observar a exibição colossal de especulação imobiliária e de pensar nos meus próprios problemas, sob os enormes rostos dos “mártires” da guerra contra o Iraque olhando lá de cima das paredes dos edifícios, com o olhar sereno e uma rosa na mão, sob os gigantescos retratos de mães com o filho em um braço e o Kalashnikov no outro, da mãe com o rosto coberto de branco, enquanto segura o corpo de algum herói caído (na verdade, eu soube, não se tratava de mãe, mas do 12º Imã. Ah, aquele véu en-

ganador!), sob os rostos dos aiatolás representados ora com a expressão enfurecida, inspirando temor reverente, ora com aquele sutil sorriso benévolo que só os persas sabem fazer para convencer você da amizade autêntica, ou para exercitar de modo invencível a arte da *taqiyya* (dissimulação). Esse termo define a autorização para simular sentimentos e pensamentos não sinceros, na busca por objetivos considerados mais altos. Na prática, o contrário do “martírio”. O mesmo sorriso que eu havia pegado no rosto de Khatami, quando me foi apresentado, e pela franqueza do aperto de mão, as suas palavras, pelo fato de ser da oposição, pelo seu respeito pelos intelectuais estrangeiros, escolhi interpretar em favor da amizade. Na verdade, eu não podia me esquecer que, durante o seu mandato, em 2001, o Teatro de Parma foi convidado com *O interrogatório*, de Peter Weiss, que fala do holocausto. Não fomos, porque, entre o convite e o festival, tivemos o 11 de setembro e houve explícitos convites oficiais à prudência. Ao contrário, neste ano, eu estava presente por ocasião da assembleia dos negociantistas, organizada e introduzida por Ahmadinejad, o qual concluiu a manifestação rapidamente, devido a manifesta falta de credibilidade. De cerca de oitenta convidados, apresentaram-se uns 15, entre eles rabinos integralistas, nazistas velhos e novos, membros da KKK. Ninguém comentava, em Teerã. Eu estava pensando exatamente naquele tipo de sorriso, naquele do cardeal Ruini, para usar um exemplo mais próximo, quando me apresentaram o terceiro homem da comissão. Na primeira vez, eu não o havia visto, porque sentou ainda mais longe, no escuro do fundo da plateia, na realidade, foi ele o verdadeiro responsável pelas primeiras anotações de censura. Agora, uma semana depois do primeiro encontro, estava ali com os outros, olhar penetrante e sorriso benévolo, em uma sala de ensaio menor, inadequada, mas quentinha pelo menos. Era o segundo encontro, justificado pelo fato de que, no primeiro, faltava ainda uma parte do espetáculo. Esperei que tomassem os seus lugares e, desta vez, sentei atrás deles. O terceiro homem anotava tudo, seguindo o ensaio com o texto aberto na frente. No

final, pediram imediatamente as luzes. E começou uma ladainha de correções e um pedido triplo de cortes ou de transformações grandes. “Kurnistam”, ou seja: eu não sou cego, falei. “Mam khub mibinam”, enxergo bem. Tudo o que eu sabia em *farsi* eram frases relacionadas à visão, porque as ouvia sendo repetidas no texto centenas de vezes. Em outras palavras, a minha intenção era avisar que, naqueles dias e no ano anterior, eu havia assistido a diversos espetáculos iranianos e havia visto, com os meus olhos, e ouvido, com os ouvidos da intérprete, palavras, frases, gestos e ações cênicas que agora me eram reprimidas.

“Sim, muitas vezes”, foi a resposta que resumo, “são permitidos excessos, mas sempre se trata de espetáculo experimental, ou de produção local de importância menor”. Talvez quisesse dizer: “onde é previsto um público limitado”. “Este caso é diferente. Aqui se trata de uma co-produção, onde se expõe o próprio Irã diretamente, produção ítalo-iraniana, e, em um teatro, pode sempre haver alguém que venha de propósito para denunciar alguma falha nossa nesse sentido.”

Então, fiquei pensando, não se trata de princípio ético, mas de cautela política. Não existe o temor de ofender tradições religiosas do povo iraniano, mas o temor de perder o cargo. Expus a questão de um modo mais diplomático: “Também tenho a defender tradições culturais que, em um projeto de co-produção, devem, no mínimo, confrontar as suas. Nas origens do nosso Teatro, o mito é celebrado, mas depois de ter sido longamente interrogado, discutido, criticado, condenado; de modo que o nosso rito não é mais só um rito de certezas religiosas, mas um rito de dúvidas laicas, de provocação, de pesquisa. Se alguém apontar o dedo para qualquer detalhe do espetáculo, que aponte. É da natureza do Teatro que o público, unido na compreensão, divide-se na opinião. É assim que se provoca uma nova vida. Se os senhores acreditam na necessidade de criar o diálogo entre culturas e confiam na minha prudência, devem ter a coragem de apoiar algo diferente, sem se preocupar se alguém vá objetar algum detalhe. A tarefa dos in-

telectuais não se mede no temor de alguma crítica, mas na coragem de enfrentar as consequências.”

O discurso dá coragem para os atores, que conhecem bem os hábitos do próprio Teatro. Por educação, dão apoio com grande respeito para os papéis e para a autoridade, mas consideram um pouco restritivas as instruções da comissão. Alguém tenta recordar outros espetáculos. O sorriso do comissário se desfaz um pouco e ele conclui: “é melhor nos encontrarmos para discutir em uma situação mais discreta e tranquila.” Eu deveria ter dito: “não, vamos conversar aqui, na frente de todo mundo”, mas, na realidade, só teria criado desconforto para os atores e nem tenho mais vinte anos.

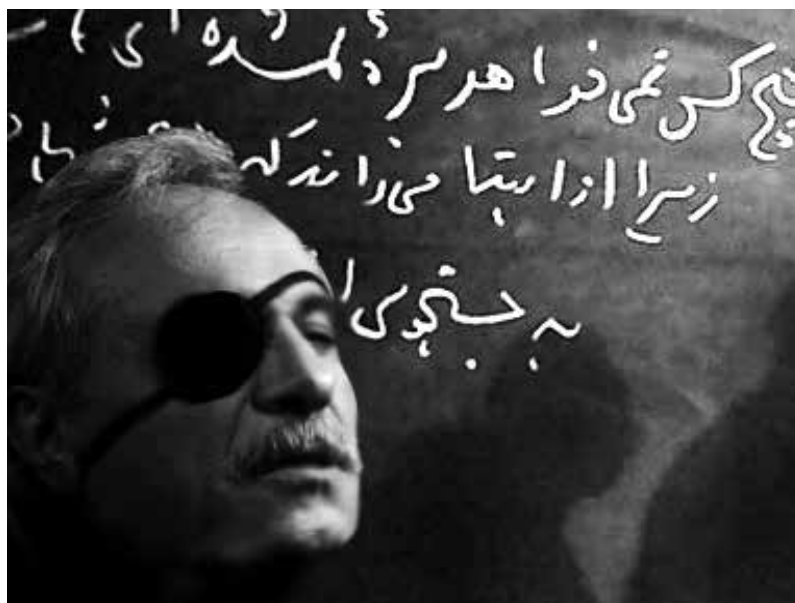
Reunião separada

É necessária uma breve premissa técnica.

Dirigi a representação em três registros. O primeiro é do tipo hiper-realístico. Os diálogos vão indo diretos e rápidos. Pretende-se não dar um peso excessivo para as palavras, mas a buscada credibilidade, quase embaraçosa pela sensação de voyeurismo que gera, é alcançada pelo ato pessoal de assumir o léxico escrito que o ator deve consumir como próprio. O segundo é do tipo épico. Esse se desenvolve no interior dos diálogos, onde uma dramaturgia coerente também consente ao personagem contar a si próprio e ao contexto que o determina. Ajuda a abrir a história, conservando o sabor da sua origem literária, e “distraindo” o ator de uma forma de identificação totalizante para ele e redutiva para a respiração do texto. O terceiro nasce do uso de uma particular disposição cênica que pode levar o ator individual para perto e de cara para o público. Ali, o personagem se confessa e o ator administra, disparando para os espectadores, reflexões íntimas, histórias inquietantes, verdades cruéis. O ator e o personagem vão se alternando e um vai desaparecendo no outro, dando credibilidade e agressividade para os textos. Esse preâmbulo era necessário para compreender melhor os termos do confronto.

Apresentaram-se os três de costume, mas falou quase exclusivamente o terceiro homem. Eu me apresentei com as minhas duas assistentes. Rita, por sua vez diretora e atriz, fez a versão italiana de *Ensaio sobre a cegueira*. Quis dividir a aventura comigo e é muito ousada e determinada. A outra é Parvin, a intérprete quase bilíngue que estudou cenografia em Veneza e, portanto, une conhecimento do idioma e competência teatral. Ela me segue como um gêmeo siamês. Naturalmente, nunca tem contato físico comigo. De fato, não se tocar é um costume que não vale só para o palco. Está um pouco intimidada pelas autoridades, mas, se insisto, traduz o que digo sem fazer mediação. A convite meu, está presente também o ator mais ancião da companhia: Iraj. Trata-se de um ator de feições elegantes e aristocráticas, muito estimado, que goza de certa respeitabilidade. É profundamente religioso. Ele e outro ator, de vez em quando, pedem pausas pequenas, e sei que vão rezar. Não o dizem apenas por discrição: sabem que sou ateu, um dia conversamos sobre isso. Aliou-se à causa do espetáculo e ajuda muito com relação aos atores mais jovens. A sua presença é importante.

Começa-se a examinar uma ação que eu, à diferença da minha versão italiana, já reduzi a somente um fato alusivo. No manicômio onde todos são cegos, o médico cego, por sua vez marido da única





personagem que ainda enxerga, em um momento de desespero e desorientação, busca conforto deitando na cama de uma personagem feminina (a moça de óculos escuros) e consuma com ela uma relação sexual entre milhões de sentimentos de culpa, até ser descoberto pela mulher, que tem um impulso de piedade pelos dois.

Fazemos assim: ele, o médico, está na frente da cama da moça. Ela sente a sua presença, Excitado, aproxima-se lentamente já murmurando desculpas pelo que vai fazer e a moça sussurra: “doutor, por mim, está bem”. A mulher dele vê e fala antes do contato entre os dois, que ficam petrificados. É o suficiente para criar certa atmosfera erótica, mas nada acontece, nada é dito, não existe contato.

“Para começar, a moça não pode dizer: ‘está bem’. É uma declaração explícita demais.” Se a moça não diz nada, não vamos saber se existe consenso de sua parte.” “Não seria possível tirar a cena inteira? Depois, na segunda parte, marido e mulher comentam.” Se não me tivessem já feito tirar, na segunda parte, justo a frase com que o marido aludia diretamente ao fato. Mas sou flexível e resolvo o problema em chave épica. Recuperando o texto direto do romance, o personagem daquela que enxerga conta exatamente o que acontece sob

o seu olhar, sem necessidade de que suceda alguma coisa de fato em cena. Ele caminha lentamente na direção da cama da moça, mas, ao chegar lá, a história já passou para o “depois” e a moça só diz: “... doutor...”. Mas diz isso de uma maneira! Por sorte, a comissão que aprovou essa solução não ouviu a cena.

A segunda questão diz respeito exatamente ao personagem da moça. Uma figura feminina, jovem e bela, que se apresenta como uma mulher que faz sexo por dinheiro, mas só com quem ela quer.

Corta aqui, corta ali, de qualquer modo dá para entender do mesmo jeito. Depois, ela não deve se maquiar em cena. Não deve fumar. Não deve cantarolar. “Mas não canta”, digo, “cantarola”. “Está bem, isso pode ficar.” Mas e o resto? “Nas cenas seguintes não deve fazer alusões às atividades, nem deve dizer:... ‘aquela que eu era.’” Resumindo, acaba de sair do internato! Aqui, Iraj interveio. No final, a moça faz uma declaração de amor, que parece será massacrada pela comissão, mas ele intervém. “É importante”, ele defende, “apanhar a mudança da moça que, através da experiência da cegueira, aporta em uma forma de amor mais sublime”. Isso os leva à reflexão. Concentram-se em outros pontos. Quanto ao resto, deixo que façam como queiram



e entrego nas mãos da atriz que, se até aquele momento havia representado um pouco presa, agora se solta e entende que deve exprimir tudo o que não é dito. Não vai se maquiar, entrará já maquiada. Em vez de acender um cigarro, começará a mascar um chiclete. Ao falar com o público, aumentará a impertinência. Sobre esse último ponto, levanta-se outra questão que será ainda mais palpável no terceiro caso.

O terceiro caso

No romance, alguns cegos que têm uma pistola chantageiam os outros e obrigam que lhes entreguem as mulheres em troca da comida que haviam requisitado. O trecho do estupro das mulheres é uma das páginas mais violentas e trágicas. Na minha redução do texto, substituí um menino deficiente por uma moça autista. Assim, durante a cena da violência carnal, consumada fora de cena, esse personagem autista, praticamente muda, até aquele momento, coloca-se de frente para o público e, com um grande esforço e muita dificuldade, conta, de modo diacrônico, a cena do estupro e do assassinato do chefe dos malfeitores, por parte “daquela que enxerga” armada com uma tesoura. Por minha

conta, eu já havia tirado as referências mais explícitas a sexo. Não o fiz por falso recato, mas por “oportunidades iguais”. Explico. Goli, a atriz principal, por exemplo, uma mulher de grande temperamento dramático, cheia de energia, culta e ativa, teve uma experiência de um ano, durante a juventude, na academia de arte dramática Silvio D’Amico e se lembra até hoje, com certa perturbação, como os rapazes e as moças na Itália ficavam se tocando e se beijando a toda hora.

Portanto, em Teerã, um efeito em cena que crie desconforto exige um nível de provocação muito menor do que para nós.

Nas primeiras instruções da comissão, havia uma anotação que tomei como elogio. Cito pelo teor: “o texto da cena do estupro, oportunamente enxuto, também poderia ser dito, mas não assim, daquele jeito, jogado em cima do público. Deveria ser reescrito em forma de diálogo e direcionado a outro personagem. É preciso dizer que os atores estão representando também os diálogos de maneira muito ativa e direta, portanto, seria necessário dizer que usem um pouco mais de discrição”. Eu não podia mais protestar, dizendo que o roteiro já havia sido aprovado por eles. Responderiam, como realmente me responderam, que efetivamente “o texto dito não é mais igual ao texto escrito, mesmo que as palavras sejam as mesmas”. Infelizmente, eu também concordava com isso. Ficou claro que, da esfera ética, estávamos entrando inexoravelmente na estética, envolvendo problemas de dramaturgia e de técnicas de representação. “Esse monólogo deve ser tirado.” Ao saber dessa primeira decisão, a atriz, de resto uma ótima atriz, entregou-se a um choro discreto. À noite, Rita e eu contamos para o embaixador o que aconteceu no ensaio e ele, desde o início um apaixonado pela aventura dessa montagem, também defendeu a necessidade de se reconhecer que esse monólogo é fundamental para a história, para a mulher, pela força da metáfora, pelo equilíbrio e pelo sentido do espetáculo. “Esse é o Piave.” Dizemos (rindo). Então, na comissão, lanço-me de novo em defesa das origens do Teatro e relembro a eles como, na tragédia grega, a função do

Mensageiro é a de aparecer para contar o que não se pode mostrar. Sinto segurança, porque nós não estudamos o *tazieh*, mas eles estudam e conhecem a tragédia grega. Vejo que concordam. Mas nunca se sabe. Cito passagens de Ésquilo e de Sófocles. Volta a conversa sobre o confronto entre as culturas e o que estou pedindo fica muito evidente também para eles. O amigo Iraj declara, aludindo a mim: “no fundo não está pedindo uma coisa insensata”. Obrigado! Percebem que aqui será necessário chegar a conceder alguma coisa. Chegamos ao seguinte: “está bem o início da cena com a preparação das mulheres, depois, é necessário cortar a parte do estupro mesmo, no fim. Quanto à conclusão e à descrição em detalhes do homicídio com a tesoura enfiada na garganta, veremos”. Não é muito, mas é alguma coisa. Também aqui confio na energia reprimida da atriz e inventamos que, chegando ao ponto mais problemático do assunto, ela não consegue mais falar, só lágrimas saem do seu rosto e ela engole um lenço com todas as letras do alfabeto *farsi*, que lhe havia servido no início da cena, como fazem muitas vezes os autistas para se comunicar. Quando fica livre do lenço, vomita um rio de palavras que a levam imediatamente à descrição viva da tesoura enfiada no pescoço do estuprador. A impotência da atriz e a do personagem se fundem em uma ação única e muito forte. O personagem é impedido de falar pela brutalidade de um mundo que já a havia levado a se fechar em si mesma e a atriz é impedida de falar por uma vontade que quer inibi-la. Ao público, nada passa despercebido. Saímos daquele encontro com fortes apertos de mão e sorrisos. “Não é necessário continuar discutindo todos esses detalhes. Não somos censores. Somos homens de teatro e temos a capacidade de ver as coisas do seu ponto de vista.” Resolvido. Talvez. “De qualquer modo, deixamos com vocês o roteiro com todas as correções que ainda devem ser feitas. Mas não haverá problemas. A estreia será no dia 14, às 15h ... e vocês terão de apresentá-lo pela última vez para nós às 11h do mesmo dia e, ali, tomaremos as decisões definitivas. Mas não haverá problemas.” Sorriso. Não estava resolvido. No dia 14, havia mi-

lhares de problemas técnicos. Às 11h, apresenta-se o terceiro homem da comissão. “Não falo com o homem da comissão”, eu disse, “mas com o colega. Se quiserem a estreia, terão de confiar em mim e desistir da apresentação preliminar particular.” Recebe bem, fica pensativo e olha para mim curvando um pouco a cabeça em modo timidamente afirmativo. Sorriso. No final do espetáculo, ao terminar a estreia, aparece de novo na minha frente, estende a mão: “O espetáculo foi muito bem. Até aquilo ... que não estava bom.” Sorriso. Não apareceram mais, nas apresentações seguintes.

O início do trabalho

No Bazar, um tipo de grande cidade coberta, caótica e deteriorada, havia naqueles dias grupos de crianças com tambores, recolhendo fundos para as celebrações do Muharram. Se você se perder no labirinto das ruazinhas, vai descobrir, além das fachadas para o comércio de armazéns, oficinas e depósitos, um frenético vem e vai de carrinhos de mão transportando mercadorias embaladas, montanhas de tapetes, caixas de quinquilharias, tecidos empacotados, pilhas gigantescas de embalagens de alimentos. Nesse país que tem um subsolo riquíssimo, 30% da economia são regulados pelo Bazar de Teerã. Fora gás e petróleo, os principais produtos de exportação são: pistache, açafraão e tapetes. Nada de produtos manufaturados e só aqueles já produzidos milhares de anos atrás. A gasolina é importada, porque é um país moderno. Naqueles dias, eu estava lendo *Gomorra*, de Saviano, e, talvez por isso, tinha a impressão de também estar ali, no coração do mundo, ligado a uma economia conservadora, mas extremamente controlada e poderosa. Não é por acaso que toda a zona sul da cidade, que gravita em torno ao Bazar, tenha sempre constituído o reservatório de votos para Ahmadinejad, o qual, hoje, encontra-se em uma posição menos segura e deve restituir favores e promover novos funcionários. “As coisas não funcionam mais como antes”, é o eterno refrão, mas o “antes” não está se referindo aos tempos do Xá, que ninguém mais leva em

consideração (passaram oito anos em guerra, com mais de um milhão de mortos, para defender sua república de uma agressão externa), mas é provável que, somente, antes de Ahmadinejad demitir de repente algo em torno de sete mil funcionários. E nada mais funciona, claro. Nem no Teatro. Dizem que um novo diretor de Teatro – e a confissão vem de uma pessoa insuspeita – apenas tomou posse no cargo, já declarou: “entregaram-me uma instituição repleta de prostitutas, mas se vir uma atriz andar por aí com lábios pintados, mando cortar”. Um diretor de Teatro. Não o diretor de um campo de punição feminino em um filme pornô. Mas talvez toda metrópole tenha as suas lendas metropolitanas.

As crianças tocavam tambor e, na rua de frente ao Bazar, só se viam bandeiras verdes e pretas (islã e luto) para pôr na janela no primeiro mês do ano deles. Todas as lojas expunham quadros de Hussein, lindíssimo, com o olhar límpido e perturbador, depois, tambores e correntes para a autoflagelação. Muitos homens saem pelas ruas em procissão e, em um paroxismo de tensão, procuram se ferir fustigando-se com um feixe de correntes. No teatro, eu perguntei aos rapazes se eles se flagelariam pelas ruas e, para meu grande espanto, a maioria respondeu que sim. “Fazem isso”, disse com malícia uma atriz, “porque as moças na calçada acompanham a procissão com os olhos escancarados.” Um ato de exibicionismo, quem sabe, não muito diferente do que se observa, no nosso país, nas cidadezinhas, durante as festas populares. Que não fosse por integralismo, ficou evidente para mim, devido ao humor negro e sarcástico, que alguns desses jovens eram mesmo praticantes. “Está cada vez mais difícil encontrar um daqueles lugares que assam o pão sobre pedras incandescentes, porque o nosso governo manda todas as pedras para a Palestina como apoio para a Intifada...” E assim por diante.

Esses jovens atores saíram de 48 horas de testes entre os melhores do centro dramático que outorga o grau de ator bacharel. No início do trabalho, apresentei uma lista de 12 atores compilada com base no meu trabalho precedente, em indicações de colegas locais e em espetáculos vistos. “Desses

12, pode escolher só três, disseram, os outros deverão ser selecionados pelo Centro Nacional, porque queremos fazer certa promoção do Centro, com essa co-produção.” Os testes necessários adiaram por alguns dias o início dos ensaios e puseram em perigo a minha programação.

Mas para entender melhor o calvário da programação, é necessário retomar a história no momento em que se começou a entender que o funcionário “responsável” não havia providenciado nem uma sala para os ensaios, nem assegurado um tempo adequado para o uso do palco escolhido para a estreia. Em uma cidade como Teerã, repleta de teatros, não seria difícil se resolver a situação. Esses problemas começaram a surgir a partir do primeiro dia, quando nos encontramos no escritório da universidade e, pela primeira vez, eu me reuni ao redor de uma mesa com todos os componentes da co-produção. Estávamos a minha assistente e eu (que representava toda a produção do lado italiano) a assistente intérprete, o adido cultural da embaixada, o responsável pela produção que falava italiano (pessoa doce demais para enfrentar com decisão os problemas que estavam por se apresentar), o jovem responsável pelo centro dramático nacional (inexperiente demais para poder assumir qualquer responsabilidade), o diretor do CDN, o diretor do Festival, um diretor do Teatro Shahr, um funcionário da Universidade,



o diretor do teatro Molavi (onde faríamos os espetáculos), o diretor de um órgão do Estado que supervisiona todas as atividades teatrais e outros que não entendi bem as funções. Alguns deles eu encontrei depois, na “comissão”, da qual já falamos. Naquele primeiro encontro, todos nos despedimos entre sorrisos e apertos de mão, depois de assinar um contrato, feito por eles, que teria traumatizado um tabelião normal pela vida inteira. De fato, o contrato previa a presença deles em tudo, participação em tudo, mas com total isenção de responsabilidade. Também entrava no trato que assumiriam todas as próprias despesas, mas “nos limites de uma gestão responsável”. Aos primeiros protestos, reagiam dizendo que não era um verdadeiro contrato, somente um acordo preliminar para dar início ao trabalho. Não houve outro.

O tarof e o chá

“Oitenta por cento da população está descontente com o governo, mas 100% é contra os EUA. Assim, com a sua política, os EUA mantêm Ahmadinejad em pé.” Este é o lamento que ouvi por todo lado. As coisas vão mal, e ele é despejado sobre tudo, porque também as pequenas coisas estão envolvidas em um clima de desconfiança. Efetivamente, também a minha esperança parece tomada por esse clima. De fato, após três dias de ensaios com horários reduzidos, instáveis e inseguros, sempre em lugares diferentes, improvisados, frios, desordenados e sem equipamento, peço, em primeira instância, uma sala de ensaio e, em segunda, ao menos um calendário dos espaços propostos, de modo a arrumá-los e poder trabalhar com estruturas. Passam-se os dias e nada acontece, não se consegue encontrar ninguém, e, quem se consegue encontrar, no momento, não sabe. É sempre preciso pedir a outra pessoa. Passados alguns dias, enviam um jovem para ser o intermediário entre os responsáveis e eu. Devo perguntar para ele. Pergunto para ele. Some. Volta dizendo que tem dificuldades de comunicação com os seus superiores. Nega coisas para mim que consigo obter, usando outras vias. Some. Não

volta e manda um substituto por alguns dias. Fico bravo. Chega a notícia de que, ao saberem das minhas dificuldades, foi disposto um encontro para remediar todos os problemas. Acontece o encontro. Responsáveis, diretores, assistentes etc., todos estão presentes. Aqui, acontece um fato que me deixa perplexo, naquele momento. Quando, no dia da minha chegada, no início desta história, houve o primeiro encontro, fui coberto de elogios e de declarações de estima tais a ponto de me criar a ilusão de uma embaraçosa devoção a mim. Agora, tudo está se repetindo de maneira idêntica. A situação é diferente, mas, talvez, o sentido seja o seguinte: “se nós estamos assim prontos a lhe oferecer consideração e lisonjas, como você pode pensar que vimos aqui sem estarmos totalmente disponíveis e com verdadeira intenção de ajudá-lo?”.

Eu me sinto lisonjeado como um tolo e, mesmo perplexo, deixo-me comover. A reunião termina com tapas nas costas e o compromisso de que, a partir de amanhã ... Amanhã é igual a ontem. Com confiança, vamos para o depois de amanhã, que é igual ao anteontem. Procuro o jovem “interface”, que me traz outras promessas vagas e mal-formuladas. Por telefone, não encontro mais ninguém. Fico me debatendo nas mesmas condições por alguns dias. Faço o meu desapontamento chegar até eles por outras vias. Vem me procurar o responsável que admite, as coisas não podem continuar assim e que é necessária uma reunião com todos os coordenadores. Eu me apresento com os mesmos pedidos: sala de ensaio, calendário dos ensaios, encontro com os técnicos, calendário de trabalho com os técnicos, o orçamento disponível para cenografia e figurino e outros problemas relacionados com a administração dos atores. Eles começam com uma série de elogios à minha pessoa e de declarações de participação sem reservas ao meu trabalho. Cumprimentos, lisonjas e despedida cheia de apertos de mão, pactos e promessas. A partir de amanhã ...

Amanhã ainda é igual a ontem. Depois de amanhã é igual ao anteontem e assim por diante. Nova reunião. Eu me apresento com os mesmos

pedidos. Recomeçam com uma série de elogios à minha pessoa e de declarações de participação sem reservas ao meu trabalho. Começo a me sentir um pouco menos lisonjeado e como o Charlie Brown, quando é convidado a dar um chute na bola, com a promessa, nunca cumprida, de que não vão tirar a bola no último segundo. A partir de amanhã ... Deixo o resto à sua imaginação. É um pesadelo feito de sorrisos e de impotência. Não sou uma pessoa despreparada, estudo os acontecimentos. Descubro que aquela sequência de elogios e de frases de apoio: “estamos profundamente honrados ...”, “que as suas mãos não carreguem peso ...”, “que não caíam aflições sobre nós ...”, “que os nossos atos possam estar sempre ao seu serviço ...” etc. Chama-se *tarof*, ou melhor, faz parte do *tarof*. É um tipo de etiqueta, de boas maneiras, que é sempre posto como filtro nas relações entre as pessoas, de modo que o confronto nunca seja direto demais e não crie embaraços nem situações conflitantes demais. Um dia, explodi dizendo: “na *tarof*!”. Eles me olharam meio atônitos e, com embaraçada aflição, perguntaram se eu queria um chá.

A história do chá é um capítulo à parte. Os atores mais antigos, vivendo com muito embaraço os constrangimentos administrativos, manifestavam a própria divergência declarando que não havia sido sempre assim, mas, sobretudo, que não aceitavam a falta de um bom serviço de chá. Farhad, o ator que

interpreta o papel do médico, está sempre atento a esses particulares e, com frequência, toma as dores da situação de constrangimento da companhia e toma uma atitude oficial. A partir daquele momento, tudo em volta continua a não funcionar, mas, pontualmente, a cada duas horas, chega alguém com litros de chá e biscoitinhos. Ah, a força dos nervos relaxados.

A tentação de identificar esse costume do sorriso, da gentileza, da disponibilidade verbal com a imagem coberta de preconceitos da duplicidade oriental, cria uma brecha na nossa consciência até ser desmentida pelos fatos. Por iniciativa de Iraj, sou apresentado ao sr. Gharibpour, diretor de uma estrutura pública auto-administrada, “a casa dos artistas”. Informado das dificuldades em que nos movimentávamos, depois de se recordar que já nos havíamos conhecido no ano anterior, sou recebido com grande cortesia. Ele também começa com: “estou honrado ... etc. etc.”, mas conclui: “aqui tenho uma sala de ensaio bem em ordem, aquecida e equipada. Estou usando para preparar o meu espetáculo, mas cedo com prazer, a partir de hoje, até a data da sua estreia. Para nós é uma honra ... etc.”. Aí eu me descubro aberto ao *tarof*: “não”, replico, “a honra é toda minha ... etc. etc.”.

É verdade, o *tarof* pertence ao costume oriental, mas quando é aplicado em um ambiente que não precisa esconder a incompetência da burocracia



cia passando para o outro as responsabilidades, aí, nesse caso, sim, o *tarof* é uma delícia.

A companhia e o Teatro

Entendo que seja muito difícil investir dinheiro, trabalho, esforços e meios em alguma coisa que não se sabe se e como poderá ser feita. De fato, só depois do penúltimo encontro com a comissão, começamos a ver os primeiros fundos para cenário e figurino; só depois começaram a discutir sobre os contratos com os atores, só depois foram postas à disposição as oficinas técnicas, só depois foram examinar as dificuldades de alguns atores na relação com a Universidade. Tudo, porém, de certo modo, tarde demais. Para muitas despesas, eu já havia começado a entrar no meu orçamento italiano de segurança e, para a relação de alguns jovens atores com a Universidade, havia tomado uma atitude Khosrow, seguro do próprio nome e autoridade. Por isso, quando encontrei a possibilidade de começar a ensaiar na Casa dos Artistas, em um lugar fixo e bem equipado, convoquei as minhas assistentes e, depois de uma rápida consulta, tomei uma série de decisões drásticas. Tendo já pedido em vão muitas vezes uma reunião com todo o pessoal técnico, decido assumir pessoalmente a responsabilidade da iluminação, simplificando o projeto original, e fazendo Rita assumir a responsabilidade pela sonoplastia, Parvin acompanharia a técnica de palco com Khosrow e o seu esquivo assistente. O palco é modificado seguindo uma solução mais essencial e todo o aparato de vídeo é cancelado ou resolvido de modo mais ingênuo, mas tanto quanto, se não mais, eficaz. De fato, decidi apostar tudo na companhia: atores experientes, que começariam com um pouco de cautela e, depois, progressivamente, se tornariam mais seguros e participativos, e jovens bem selecionados, imaginativos, de várias qualidades, mas com grande concentração. No primeiro dia, com o grito de “sigam a minha voz!”, eu os levei por todo o Teatro Shahr, do palco aos escritórios, passando pelo átrio, pelos camarins e oficinas, e eles mantiveram os olhos

sempre fechados. O mesmo exercício que, na Itália, tenho quase toda a certeza, teria sugerido a alguém fingir a cegueira, ali criava uma hecatombe de gente honesta que tropeçava sem parar, caía nas escadas e ficava perdida, desesperada, andando em busca da minha voz. Com eles estabeleço uma ótima relação e certa confiança. Certo de que não seria prudente falar muito abertamente dos fatos do dia, mesmo se por intuição, achei que a maioria não estava a par. Ninguém, por exemplo, sabia alguma coisa da passeata pública dos estudantes que, naqueles dias, haviam protestado exibindo cartazes do presidente de ponta-cabeça. Ninguém havia comentado: nem os jornais, nem o rádio, nem a TV. É verdade que foi um acontecimento pequeno e limitado, mas certamente a coragem daqueles estudantes seria muito correspondida entre aqueles jovens tão abertos e esfomeados de experiências. Ficamos trancados trabalhando, enquanto os assistentes dedicavam-se a recuperar o recuperável. Entre as duas gerações de atores, tendem a se manifestar algumas tensões, mas eu me limito a servir sempre de exemplo, para tudo exibindo uma paciência que os desencoraja a demonstrar sofrimento pelos pequenos problemas.

“Não quero mais ouvir ironias sobre as decisões da comissão. Podem ser discutidas, aceitas ou recusadas, mas tanto em um caso como no outro, é um assunto terrivelmente sério. Vocês talvez não percebiam exatamente quão sérias sejam as implicações contidas nessas exigências nem nas suas contradições. Se consideram recusar-se, não o façam com ironia. Façam-no com seriedade. Há consequências que dizem respeito à sua vida.” E assim por diante.

Com muito empenho, porém, tudo fica pronto não no último minuto, mas no último segundo. Os atrasos são incrementados pelos conflitos internos entre os técnicos. O chefe dos técnicos foi me apresentado como um inválido de guerra, vítima dos gases asfixiantes usados por Saddam Hussein, na tentativa de invadir o Irã. Tenho a impressão de que é uma pessoa séria, mas o trabalho é sempre impedido por conflitos secretos, que se traduzem em pequenas deserções e rancores.

O jovem diretor de cena que me mandaram, quando pedi algo muito diferente, revelou-se uma ajuda preciosa pela grande e abundante boa vontade dedicada a tarefas sem limites definidos: desde conseguir comida para os intervalos, até a entrega dos monitores de palco, dos quais eu já havia desistido fazia tempo, meia hora antes da estreia.

No dia da estreia, enquanto Khosrow, ajoelhado, ainda trabalhava no cenário, com a habilidade manual e a disponibilidade de um jovem, e o seu assistente perdia um pouco o ar distante, segurando um serrote com as mãos sujas de tinta; as assistentes controlavam todos os últimos detalhes técnicos; os atores atentos à disposição exata dos objetos de cena, dos adereços e dos figurinos, concentrados nos detalhes, à espera do público; chega a última notícia mortal: “venderam o dobro dos lugares. O que podemos fazer?” “E vêm perguntar para mim? Inshallah!” Tem gente em pé, aglomerada pelos corredores. O espaço até quase dentro do palco está abarrotado de pessoas sentadas no chão. A multidão é indescritível. É um público esfomeado que quase já nos recompensa por todas as dificuldades. É evidente que os organizadores sabem disso e procuram se aproveitar da situação. Mas não sei até quando poderão continuar fazendo isso.

Começa o espetáculo. São duas horas de grande silêncio e tensão. Os atores mais maduros exibem segurança, domínio e tons novos, com relação aos ensaios, e, os outros, muita concentração, controle e momentos de grande força e eficácia. É tal o sucesso que surge outro paradoxo: “você estariam dispostos a reapresentar imediatamente?”. E vêm perguntar para mim? Depende dos atores, os quais, porém, conscientes do boca a boca imediato sobre o sucesso, sem piscar, sem perder um grama da tensão, jogam-se com os técnicos a rearranjar o

palco, devastado pelo espetáculo precedente, e a reordenar adereços e figurinos. Farão uma segunda apresentação melhor do que a estreia. Parabéns.

O final do festival no grande Teatro da Ópera é uma exibição do regime: orações, leitura de poesias com grandes temas religiosos e coros do público sobre a invocação de Hussein, balé alegórico pesado e redundante, rigorosamente e ambigualmente masculino, discursos, discursos, discursos com desculpas pelas dificuldades acarretadas, evidentemente para todos, mas que aceitei como para mim pessoalmente, e estatuetas estilo Oscar, com as quais foi homenageado, até, *Ensaio sobre a cegueira*.

Sobre o túmulo do poeta Hafez, em Shiraz, sob a neve que, naquele dia, caía por toda a região, um grupo de jovens sentados sob a cúpula do mausoléu, no meio de um jardim de laranjeiras, ouve um deles que lê versos do poeta. Aqui é sempre assim. Um amigo me disse: retire dos persas os aspectos mais ariscos da sua circunspeção, os mais forçados da sua discrição, os mais coagidos da sua inércia e você terá gente que ama ficar em paz, sentada ao redor de uma xícara de chá, enquanto um amigo lê poesia. Essa visão daquele povo, sem dúvida, um pouco idílica e tranquilizadora, tem sua força de verdade que hoje, porém, não pode ser garantida por nenhum guia. Os homens que, desde sempre, administraram aquele mundo, hoje, estão no fim da linha, embrulhados em regras dobradas sobre si mesmas, engessados por uma rede de comportamentos autorreferenciais, encerrados nos cárceres da suspeita e da conspiração. Para reencontrar o prazer dos seus prazeres, deverão depositar maior confiança nas mulheres, mais voluntariosas, mais inocentes e mais curiosas. Deverão aprender a ouvir o seu canto com paixão e respeito, e deverão aprender a olhar a sua beleza com alegria e discrição. ☆