ensaios sobre teatro

Flora Süssekind
Silvana Garcia
Sérgio Alcides

Folhetim

teatro do pequeno Gesto

entrevista com

Antonio Guedes e Fátima Saadi

dossiê

Teatro do Pequeno Gesto especial 15 anos

número 24
jul-dez

jul-dez 2006

Folhetim 24

teatro do pequeno gesto

Expediente

FOLHETIM
ISSN 1415-370X
julho a dezembro de 2006

Uma publicação do
Teatro do Pequeno Gesto

Editora geral
Fátima Saadi

Conselho editorial
Antonio Guedes, Ângela Leite Lopes e Walter Lima Torres

Assistente editorial
Juliana Lugão

Colaboraram nesta edição

Flora Süssekind, Karl Erik Schollhammer, Sérgio Alcides, Silvana Garcia; na entrevista, sob a coordenação de Viviana Rocha, toda a equipe do Teatro do Pequeno Gesto; na seção Em foco: Doris Rollemberg e Mauro Leite; Bruno Cruz e Luiz Henrique Sá

Projeto gráfico e capa
Bruno Cruz

Produção de imagem
Luiz Henrique Sá

Foto de capa
Silvio Pozatto (Penélope, *de Antonio Guedes e Fátima Saadi*).

Fotos entrevista
Guga Melgar

Transcrição da entrevista
Márcia Alves

Copydesk da entrevista
Isa Vianna

Secretária
Márcia Alves

Revisão
Paulo Telles

Agradecimentos
Antonio Gilberto, Antonio Grassi, Claudia Ventura; Dudu Sandroni; Gilson Motta; Joana Lebreiro; Marcos França; Nazih Saadé; Simone André; Vilma Melo

---

Teatro do Pequeno Gesto
Tel/Fax 21 2558-0353
www.pequenogesto.com.br

Sumário

Editorial **7**

Nós, só vemos morte (Nota sobre *Medéia*) **10**
Flora Süssekind

Matriz e giro do *Marinheiro* em cena **24**
Sérgio Alcides

Folhetim. A ventura de pensar-fazendo teatro **46**
Silvana Garcia

Em foco
Design e cena **68**
Bruno Cruz e Luiz Henrique Sá

Textos dos programas de espetáculos

Quando nós, os mortos, despertarmos
de Ibsen

O espaço, os personagens e a avalanche de
Quando nós, os mortos, despertarmos **82**
Antonio Guedes

Ibsen e a poesia **86**
Fátima Saadi

A dramaturgia da intrusa **90**
Karl Erik Schollhammer

O marinheiro
de Fernando Pessoa

O marinheiro **94**
Antonio Guedes

O fruto e a palavra **97**
Fátima Saadi

Valsa nº 6
de Nelson Rodrigues

Valsa nº 6 **100**
Antonio Guedes

Moto perpétuo **102**
Fátima Saadi

***Penélope*,**
de Antonio Guedes e Fátima Saadi

A cena e os pequenos gestos **104**
Antonio Guedes

O melhor da vida **108**
Fátima Saadi

A serpente
de Nelson Rodrigues

O amor é irmão do desejo. O desejo realizado é irmão da morte **116**
Antonio Guedes

A tentação do ato **120**
Fátima Saadi

Henrique IV
de Pirandello

Antonio Guedes e Fátima Saadi **123**

Medéia
de Eurípides

Antonio Guedes e Fátima Saadi **126**

Caderno de fotos 129

Depoimentos 148

Fichas técnicas dos espetáculos 152

Em foco
Figurino e cenário **154**
Mauro Leite e Doris Rollemberg

Pequeno Gesto pelo Pequeno Gesto **160**
Entrevista com Antonio Guedes e Fátima Saadi

editorial

Sempre encaramos o *Folhetim* como uma revista de interesse geral, procurando evitar excessivas referências aos trabalhos do Teatro do Pequeno Gesto. Entretanto, no ano em que a Companhia completa 15 anos, consideramos que este era o lugar propício para registrarmos a data.

Quando pautamos este número, sentimos que, ao trazer à baila os 15 anos de estrada do Pequeno Gesto, nosso pensamento se voltava também para a batalha de tantas outras companhias, país afora, que, como nós, comemoram a cada dia a teimosia, a garra e, por que não dizer?, a insensatez.

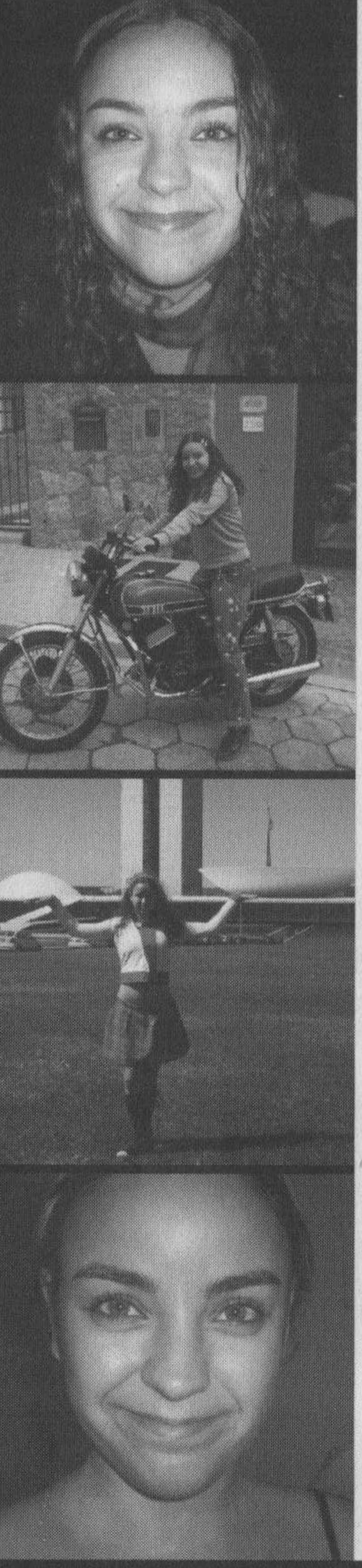
As comemorações são normalmente alegres e também um pouco tristes. É inevitável lembrar as perdas, os conflitos, as insatisfações. Mas é a partir de tudo isso que os projetos se delineiam, pondo em perspectiva o passado que vai cedendo lugar ao futuro – como um cenário que muda de acordo com a incidência da luz. É isso, então, o que comemoramos agora: a história que se transforma, que passa e que fica. Estamos vivos e com projetos para o futuro.

Queremos agradecer muitíssimo aos amigos que se dispuseram a colaborar, Flora Süssekind, Sérgio Alcides e Silvana Garcia, e que tão generosamente escreveram sobre a trajetória do Pequeno Gesto e do Folhetim. Agradecemos sobretudo a disponibilidade de tecerem tão delicadamente a interface entre as questões que a Companhia buscou e busca trabalhar e o resultado apresentado – espetáculos ou edições.

Aproveitamos para confraternizarmo-nos com as três gerações de atores e técnicos que formam hoje o Teatro do Pequeno Gesto – os que vêm desde sempre, os que já estão na batalha conosco há alguns anos, os que acabam de chegar.

E lamentamos a partida da atriz Cristine A'Gape, a bordo de sua moto, certos de que os mortos não estão ausentes, são apenas invisíveis.





Gabe Cristine A.

A vida deveria ser de trás pra frente

Charles Chaplin

A coisa mais injusta sobre a vida é a maneira como ela termina.

Eu acho que o verdadeiro ciclo da vida está todo de trás pra frente.

A pessoa deveria morrer primeiro, se livrar logo disso.

Daí viver num asilo, até ser chutada pra fora de lá por estar muito nova.

Ganhar um relógio de ouro e ir trabalhar.

Então você trabalha 40 anos até ficar novo o bastante pra poder aproveitar sua aposentadoria.

Aí você curte tudo, bebe bastante álcool, faz festas e se prepara para a faculdade.

Você vai pro colégio, tem várias namoradas, vira criança, não tem nenhuma responsabilidade, vira um bebezinho de colo, volta pro útero da mãe, passa seus últimos nove meses de vida flutuando....

E termina tudo com um ótimo orgasmo!!!

Não seria perfeito?

14.04.1983 - 02.04.2006





Nós, só vemos morte
(Nota sobre *Medéia*)

*Flora Süssekind**



A *Medéia* do Teatro do Pequeno Gesto termina com uma contradição. Com a intromissão, enquanto a ação se encerra, de um rastro nietzschiano na fala final do corifeu. Nietzsche passa, então, a falar "pela boca de Eurípides", tomando como máscara justamente a daquele que, segundo a sua análise em *O nascimento da tragédia*, "combateu e venceu a tragédia antiga", daquele que se teria servido dela, "morta sob suas mãos brutais", como de um moribundo a quem se obrigaria a "prestar mais uma vez serviço". E cujo drama "não-dionisíaco", cujo "epos dramatizado" se mostraria, a seu ver, inca-

---

* Flora Süssekind é ensaísta, pesquisadora da Casa de Rui Barbosa e professora da Escola de Teatro da Unirio.

Foto de Luiz Henrique Sá: *Medéia*, de Eurípides, direção de Antonio Guedes, 2003. Ana Alkimim, Fernanda Maia, Viviana Rocha e Cristine A'Gape.

paz de alcançar "o efeito trágico".[1] E não é à toa que se escolhe exatamente o desfecho da peça para essa intromissão propositada de uma dissonância conflituosa, para a substituição das últimas palavras do corifeu por trechos extraídos de Nietzsche e Rilke.

É claro que ainda ecoa, na versão do Teatro do Pequeno Gesto, a "repetição triste, que serve de conclusão a inúmeras peças"[2] de Eurípides, de que, se são os homens que se lançam em suas infelicidades, ninguém é, no entanto, senhor absoluto de sua sina. Cabendo aos acontecimentos, às paixões, aos imprevistos (felizes ou não) conduzi-los, inabalavelmente, à sua fortuna. Não se trata mais, porém, na tragédia euripidiana, de reafirmar, como em Ésquilo, a força da justiça divina. São, ao contrário, as "flutuações de uma sorte que já não tem sentido"[3] que parecem determinar, nesse teatro, as formas do destino. E que parecem barrar, também, implacavelmente, "o sentimento" de que o próprio devir possa ter, ele mesmo, "um sentido".[4]

Tomado ao pé da letra o texto de Eurípides, o que se destaca, no momento final da peça, é, então, o inesperado, são as surpresas que desafiam nossas suposições e que se intrometem, necessariamente, no curso dos acontecimentos. Na adaptação, de 2002, realizada por Fátima Saadi e Antonio Guedes, mantém-se a ênfase no acaso. Mas é, na verdade, a dor de existir o que domina, aí, nas últimas palavras do corifeu, marcadas pela afirmação da transitoriedade da vida, pela certeza de que, se "o delito maior

---

1. Todos os trechos entre aspas deste primeiro parágrafo são, evidentemente, extraídos de *O nascimento da tragédia* (São Paulo: Companhia das Letras, 1992), de Nietzsche. Utilizo aqui a tradução de J. Guinsburg.

2. ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Lisboa: Edições 70, 1999, p. 126.

3. *Idem, ibidem.*

4. *Idem, ibidem.*

do homem é ter nascido",[5] ninguém pode mesmo ser feliz. E a série euripidiana de conclusões praticamente idênticas (as de *Alceste*, de *Medéia*, de *Andrômaca*, de *Helena* e de *As bacantes*) se vê, desse modo, alterada suave, mas significativamente.

Talvez valha a pena, então, para efeito de contraste, uma enumeração. E a repetição, em traduções diversas, desses finais. "Muitas formas revestem deuses-demos. / Muito cumprem à contra-espera os numes. / Não vigora o previsto. / O poro do imprevisto o deus o encontra. / Este ato assim conclui".[6] Assim se encerra o texto de *As bacantes* na tradução de Trajano Vieira. "Espíritos manifestam-se sob as mais diversas formas / E muitas coisas estranhas nos proporciona o céu. / Muito do que se espera nunca sucede. / E o que nos assombra realiza-se com a ajuda dos deuses. / Assim finda esta ação".[7] São estas as últimas palavras do coro em *Alceste*. O final de *Helena* segue na mesma direção: "Variam as feições dos espíritos / e muitas das coisas vindas do deus contrariam nossos cálculos: / o que se buscava não se realiza, / enquanto os Céus encontram meios para o que não esperávamos; / Ajusta-se, assim, este ato". Palavras que parecem repercutir, ainda, na fala final de *Andrômaca*: "Muitas as formas dos seres celestiais / e muito do que deles vem contradiz nossas esperanças. / Aquilo que pensávamos viria a ser não se consuma, / enquanto para o inesperado acha o deus uma via. / Põe-se, dessa maneira, fim a esta obra".[8]

---

5. Calderón de la Barca, Pedro. *A vida é sonho – O alcaide de Zalamea – O mágico prodigioso*. Porto: Livraria Civilização, 1968, p. 10.

6. Eurípides, *As bacantes*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 125.

7. Modifiquei ligeiramente, aí, a tradução de J. B. de Mello e Souza.

8. Essas versões improvisadas dos finais de *Helena* e *Andrômaca* tiveram como ponto de partida as traduções de E. P. Coleridge dos dois textos de Eurípides.

Finais semelhantes a que se poderia acrescentar também o de *Medéia*. Lembre-se, nesse sentido, a última fala do texto de acordo com a tradução de Mário da Gama Kury: "Dos píncaros do Olimpo Zeus dirige / o curso dos eventos incontáveis / e muitas vezes os deuses nos deixam / atônitos na realização / de seus desígnios. Não se concretiza / a expectativa e vemos afinal / o inesperado. Assim termina o drama".[9] Contraste-se com esta versão a bela transformação de Fátima Saadi e Antonio Guedes dessa intervenção final do corifeu:

> Miserável raça dos homens, filhos do acaso e da dor! Por que querer ouvir o que não trará nenhum proveito? O maior bem nunca se poderá alcançar: é não ter nascido, não ser, não ser *nada*. (*Pausa*) Ninguém é feliz. (*Pausa*) Mas nós espectadores em tudo e sempre, ordenamos que tudo se desfaça. Por ora, basta! (*Pausa*) As coisas passam... e nós mesmos passamos.[10]

As diferenças são perceptíveis. E os responsáveis pela adaptação se encarregaram de avisar, em nota à edição de sua *Medéia*, quais foram os empréstimos utilizados na composição deste desfecho. As indicações são propositadamente precisas. E apontam para a conversa, na terceira seção de *O nascimento da tragédia*, de Midas e Sileno sobre "a melhor coisa para o homem" (i.é: não ter nascido) e para a "Oitava Elegia de Duíno" (com seus ecos nietzschianos) como fontes da versão adotada por eles para as palavras finais da peça. Deixando bem claro, desse modo, quem fala aí "pela boca de Eurípides". Como se não quisessem deixar margem à dúvida de que o conflito discursivo, explicitado no encerramento, é algo a ser registrado com atenção. E cabendo a essa dissonância a indicação de uma situação adicional de disputa, de uma cena potencial de

---

9. Eurípides. *Medéia. Hipólito. As troianas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003, p. 78.

10. Saadi, Fátima e Guedes, Antonio. Medéia de Eurípides. *Cadernos de Teatro* n. 169. Rio de Janeiro, O Tablado/ RioArte, out., nov., dez. 2002, p. 58.

agôn, envolvendo, como oponentes, não mais Medéia e Jasão, mas Nietzsche e Eurípides.

A exposição da tragédia euripidiana a essa oposição no seu desfecho se deve, em parte, à possibilidade quase imediata de detecção que uma intromissão discursiva em tal contexto permite (principalmente em se tratando de um conjunto de versos finais repetidos em várias peças). Mas dialoga igualmente com um dos elementos mais agudos da crítica de Nietzsche a Eurípides. Crítica aos desfechos euripidianos já presente na *Poética* aristotélica: "os desenlaces devem resultar da própria estrutura do mito, e não do *deus ex machina*, como acontece na *Medéia*".[11] Para Nietzsche, isso derivaria da dissolução da "consideração trágica do mundo", do declínio da tragédia mítica, evidenciados pela substituição, nos desenlaces, de "uma consolação metafísica por uma consonância terrena", do mito pelo "deus das máquinas e dos crisóis". Como na aparição súbita, na versão euripidiana, de um carro flamejante que tira Medéia de Corinto. "O *deus ex machina* tomou o lugar do reconforto metafísico",[12] comentaria Nietzsche.

A "terrível sabedoria" de Sileno, que se intromete na boca do corifeu, no espetáculo de 2002, operaria uma recondução não só dos "temores e horrores do existir", e do "deleite nascido das dores", ao centro da cena trágica. Mas também do companheiro de Sileno, Dionísio, cuja irrupção, no contexto da encenação do texto de Eurípides pelo Teatro do Pequeno Gesto, parecia se materializar, igualmente, no meio sorriso com que o corifeu (interpretado por Mariana Oliveira) dizia as suas palavras finais.

Esse movimento de contraversão, evidenciado pelos trechos extraídos de Nietzsche e Rilke, não se faz presente, no entanto, apenas na dimensão textual da adaptação, num desfe-

---

11. Aristóteles. *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1990, p. 124.

12. Nietzche, *op. cit.*, p. 107.

cho no qual não cabe qualquer *deus ex machina*. Ou qualquer sinalização em direção à "justiça dos homens". Pois, à maneira do que observa Beckett no seu ensaio sobre Proust, trata-se aí de outra configuração trágica:

> A tragédia é o relato de uma expiação, mas não a expiação insignificante de uma quebra codificada de um acordo local, redigido por patifes para usufruto dos tolos. A figura trágica representa a expiação do pecado original, do pecado original e eterno, cometido por ela e por todos os seus *socii malorum*, o pecado de haver nascido.[13]

Daí a tensão criada pelo meio-sorriso do corifeu em meio às terríveis considerações sobre a condição humana com que se encerra a *Medéia* do Teatro do Pequeno Gesto.

Antes mesmo de ter início a fala final, entretanto, e logo depois da saída de Medéia, "por uma das extremidades do corredor", já se figuraria em cena a contraversão operada discursivamente pela intromissão nietzschiana. Pois, quando o corifeu ocupa, no final, o pequeno círculo rotativo (encaixado ao grande círculo de madeira que constitui o cenário), pela primeira e única vez, na montagem do Teatro do Pequeno Gesto, "Jasão pega uma das alavancas e começa a girar no sentido oposto àquele que o coro havia seguido ao girar o pequeno círculo durante o espetáculo".[14] Jasão vai girando cada vez mais rápido, até dar "um grito lancinante" e cair "de joelhos". Durante esse processo, "as alavancas se arrastam com ruídos de ferros em atrito". A inversão de direção do movimento rotativo parecendo forçar, ao limite, o maquinismo, e provocar, desse modo, o ranger de suas peças, ruído que se misturaria ao dos gritos desesperados de Jasão.

Nesse palco (girando em direção oposta à de todo o movimento de alavancas, ao de todas as rotações circulares do es-

---

13. Beckett, Samuel. *Proust*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 70-71.

14. Saadi, Fátima e Guedes, Antonio. Medéia de Eurípides, *op. cit.*, p. 58.

petáculo) é que se apresentam as considerações finais. Ditas não apenas com um meio sorriso, mas com um movimento também giratório do rosto da atriz que faz o corifeu, e que se volta, assim, lentamente, para todos os lados, para toda a platéia. O que funciona como uma espécie de reafirmação coreográfica de que caberia a todos nós, "espectadores", "companheiros de infortúnio", desconforto metafísico idêntico ao expresso nesse momento. Movimento giratório e generalizador, apontando, assim, para "uma visão do trágico como um aspecto fundamental da existência humana, indicativo da irremediável, dolorosa incompatibilidade entre o homem e o mundo em que ele se acha por acaso".[15] E não para sua visão como algo ligado unicamente a um gênero artístico ou a aspectos característicos desta ou daquela tragédia. Criando-se, assim, tensão evidente com o que a encenação parecia, de certo modo, nos convidar a fazer, entretanto, até aquele momento.

Pois os trajes propositadamente anacronizantes, os muitos vasos de barro espalhados pelo espaço cênico, os gestos e posturas corporais (sobretudo do coro) mimetizando representações de cenas teatrais pelas pinturas de vasos áticos, a maquilagem, esbranquiçada, figurando máscaras nos rostos dos integrantes do coro, o cenário, constituído de um grande círculo de madeira (com outro menor, giratório, no centro), parecendo levemente reminiscente do *eciclema* (a pequena plataforma rolante na qual se exibiam, na tragédia grega, as cenas mais terríveis), tudo isso evidenciava, na encenação do Teatro do Pequeno Gesto, a vinculação histórica do texto euripidiano escolhido. À qual se contrapunham, porém, no desfecho, um desencanto do mundo, uma compreensão impiedosa da condição humana, que demonstravam, ao mesmo tempo, um "uso

---

15. Most, Glen W. Da tragédia ao trágico. In: Rosenfield, Kathrin (org.). *Filosofia & literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, p. 34.

estendido do trágico",[16] visto como "uma dimensão fundamental da experiência humana"[17] e não exclusivamente como manifestação artística ligada ao contexto específico evocado pelos figurinos, pela quase máscara branca com a qual se recobrem os rostos dos coreutas, pelos movimentos marcados, quase "escultóricos" em alguns momentos, lembrando o uso dos braços (nas passagens longas), a padronização gestual (da locução e das emoções) na representação trágica, lembrando as "formas e gestos que não raro adotam os corpos dos heróis (dos atores trágicos) quando estes se defrontam com o fado inevitável".[18]

É para essa tensão entre o texto euripidiano e uma compreensão moderna, e alargada, do trágico que chama a atenção o final reformulado da *Medéia* do Teatro do Pequeno Gesto, no qual se figura, pela contraposição de Nietzsche a Eurípides, uma espécie de disjunção entre um sentimento trágico generalizador, "universalmente humano"[19] (expresso nas últimas palavras da peça) e a tragédia particular ali encenada.

Nesse sentido se pode dizer que a presença de Nietzsche é tão essencial à montagem do Teatro do Pequeno Gesto quanto é a de Eurípides na reconstrução nietzschiana do nascimento e da história do declínio da tragédia antiga. Assim como em *O nascimento da tragédia* se compreende a tragédia esquiliana a partir de sua "desfiguração", a encenação de Eurípides se faz acompanhar do eco de sua crítica por Nietzsche. Essa intromissão figura uma distância, um movimento auto-reflexivo, por meio dos quais se contrapõe ao universo trágico de refe-

16. *Idem*, *ibidem*, p. 23.

17. *Idem*, *ibidem*, p. 25.

18. Gumbrecht, H. U. Os lugares da tragédia. In: Rosenfield, Kathrin (org.), *op. cit.*, p. 12.

19. Benjamin, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 124.

rência o horizonte moderno, evidenciando-se, desta forma, o campo crítico no qual se realiza a encenação.

Se Nietzsche funciona como ponto fundamental de distância, não é, entretanto, o único fator propositado de "desordem" ao longo da adaptação. A começar da transposição de parte do diálogo final de Medéia e Jasão para o início do espetáculo, que parece apresentar, assim, sem sombra de dúvida, uma espécie de desenlace prévio, de síntese global, desdramatizando intencionalmente as ações que se seguem, e cujo resultado já se sabe (mesmo sem a "visão do futuro") de antemão. Como se não bastasse essa ordem inversa, repete-se, em seguida, ainda uma segunda vez, todo o trecho transposto. Repetição que se torna, porém, propositadamente inaudível porque acompanhada pelos sons dos pés dos coreutas batendo no tablado de madeira, e produzindo um ritmo marcial intenso que abafa o diálogo e as vozes de Medéia e Jasão. A cena auditiva (coral) contrariando a situação de disputa interpessoal exposta, no centro do palco, ao público.

E não é só aí que a presença do coro parece se sobrepor à dos personagens individualizados na encenação de Eurípides pelo Teatro do Pequeno Gesto. É o seu movimento constante, são suas passagens pelo círculo maior de madeira, suas aparições à beira do círculo, seu deslocamento das alavancas que giram o pequeno tablado interno, seus modos de agrupamento e vocalização que conduzem a cena. Contraria-se, desse modo, explicitamente, a crítica aristotélica de que em Eurípides o coro não atuaria como um dos atores, deixando de funcionar como parte constitutiva do todo e da ação. Assim como o comentário nietzschiano de que, no teatro euripidiano, o coro, "o substrato musical-dionisíaco da tragédia", se transformaria em "algo acidental", numa simples "reminiscência da origem da tragédia".

Não se trata, porém, de discutir o uso sem dúvida importantíssimo do coro na *Medéia* de Eurípides, cabendo a ele a

exposição e a interlocução das transformações e reavaliações da protagonista ao longo da peça, assim como a belíssima condução do diálogo entre visível e invisível, no momento do assassinato (no interior da casa) das crianças, cujos gritos cortam o canto coral, parecendo, na verdade, nesse instante, encravar-se nele,[20] como lamento ativo, "presença lancinante da morte"[21] no texto euripidiano.

Mas se a ênfase na figuração coral ao longo da encenação da *Medéia* pelo Teatro do Pequeno Gesto não contraria, em absoluto, a peça, parece indicar, simultaneamente, um outro ponto de distância. Pois não é apenas a visão moderna do trágico, em tensão com uma exposição propositadamente historicizada dos corpos e ações dos atores, que impõe uma percepção distanciada à montagem. A onipresença do coro, sobrepondo-se, com freqüência, aos diálogos e disputas entre os protagonistas, parece sugerir que a agonia a que se assiste aí é, na verdade, a da relação dual, da retórica da conversação, da "dialética otimista que supunha que o homem – personagem de teatro – fosse o sujeito atuante da linguagem".[22] É, pois, para um crepúsculo do "drama dramático", para um "crepúsculo do diálogo" (para lembrarmos diretamente a reflexão de Sarrazac), que apontam as indagações sobre a forma trágica, sobre as tensões entre epos e drama, e entre visões conflitantes do trágico, encaminhadas na *Medéia* do Teatro do Pequeno Gesto.

---

20. Lembrem-se, nesse sentido, os comentários de Charles Segal, em *Eurípides and the Poetics of Sorrow* (Durham: Duke University Press, 1993), sobre as funções do coro na *Medéia*.

21. LORAUX, Nicole. *La Voix endeuillée*. Paris: Gallimard, 1999, p. 131-132.

22. SARRAZAC, Jean-Pierre. Des mots et leur volume de silence. In: *L'Avenir du drame*. Paris: Circé, 1999, p. 112.

E não é à toa que se escolhe exatamente Eurípides como ponto de partida para essa figuração agônica do dramático. Aos olhos dos teóricos modernos do trágico (como se assinalou aqui via Nietzsche), atribui-se a ele papel fundamental na dissolução das funções corais e monológicas do teatro, e na exclusão gradual dos prólogos e epílogos. Assim como, por outro lado, na instituição da conversação e do conflito como os princípios verdadeiramente constitutivos do dramático. Não é de estranhar, então, que se tenha convertido numa espécie de fonte ancestral para a exigência dialógica que caracterizaria a produção dramática clássica.[23] Não é de estranhar, por outro lado, que, ao encenar sua *Medéia*, o Teatro do Pequeno Gesto, sobreponha ao conflito central da peça, dois outros.

Um deles, explicitado na fala final do corifeu, contrapondo Nietzsche e Eurípides, e suas compreensões diversas do trágico. O outro, de presença sinuosa, mas igualmente fundamental, tensionando, no interior da encenação, dois processos de dissolução. O do modelo esquiliano de tragédia em Eurípides; e o do "drama dramático" no contexto contemporâneo. A escolha de Eurípides é, desse ponto de vista, estratégica. Sobretudo pelo seu papel histórico como "lugar" privilegiado a partir do qual se tem definido (genealogicamente) o dramático como "ação dialogada".[24]

A encenação de Eurípides pelo Teatro do Pequeno Gesto parece acentuar não uma prefiguração remota dessa poética dual (do diálogo e do conflito), mas, ao contrário, investigar as dobras épicas, redefinir a dimensão trágica e as tensões entre coro e monólogo na *Medéia*. O retorno a esse momento de dissolução do trágico esquiliano parecendo apontar, pelo avesso, para a desordem moderna e contemporânea do dramático. O modelo cênico resultante desse cruzamento conflituoso de cri-

---

23. Ver, sobre isso, o texto de Sarrazac.

24. Alfred DÖBLIN *apud* Sarrazac, *op. cit.*, p. 109.

ses formais e de visões trágicas tão diversas apontando para uma configuração em espelhamento duplo do processo teatral. O sentimento trágico moderno em tensão com o mito clássico; o modo coral espraiando-se e minando a reivindicação dialógica e as relações duais que costumam guiar as exigências normativas do drama. O moto contínuo dos coreutas invadindo espectralmente as cenas de disputa, e desindividualizando-as; a voz (lírico-meditativa) de Rilke, e a reflexão nietzschiana, colando-se ao desfecho euripidiano, e refigurando-o, internamente, via contradição.

"Sua vida se desdobra a partir da morte, que não é o seu fim, mas sua forma",[25] diz Benjamin do herói trágico. É de modo semelhante que a *Medéia* do Teatro do Pequeno Gesto investiga o dramático. A partir de uma dupla dissolução: a do trágico, a do drama. O dramático se acha, pois, "rodeado pela morte". A "ironia trágica" dessa investigação formal residindo no fato de apresentar, propositadamente, as "circunstâncias de sua morte" como se fossem as "de sua vida".[26] Figurando, no anúncio do drama, o horizonte pós-dramático no qual assistimos à sua agonia.

---

25. Benjamin, *op. cit.*, p. 137.

26. *Idem, ibidem.*

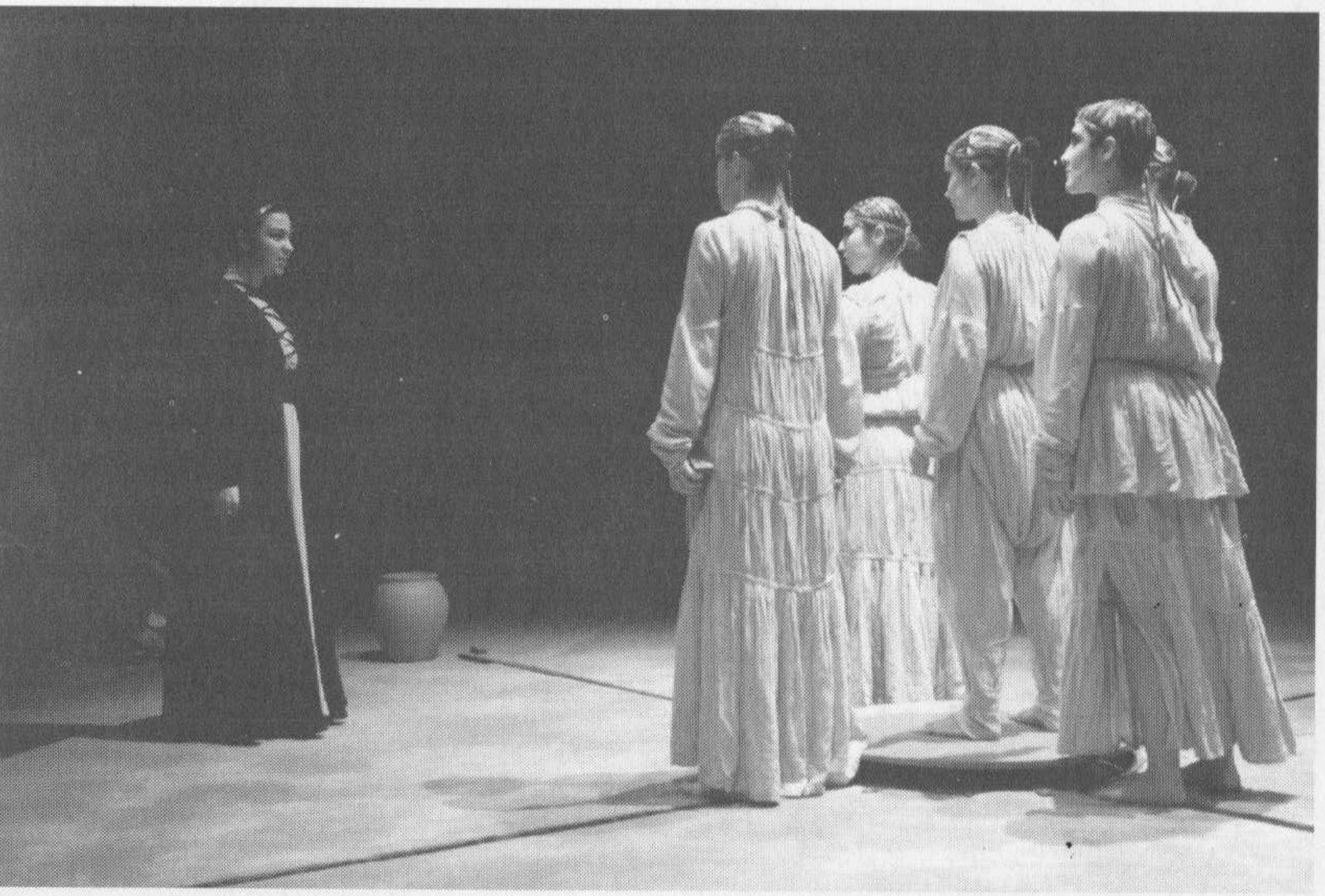


Foto de Jorge Etecheber: *Medéia*, de Eurípides, direção de Antonio Guedes, 2003. Cybele Jácome, Ana Alkimim, Viviana Rocha, Mariana Oliveira e Fernanda Maia.

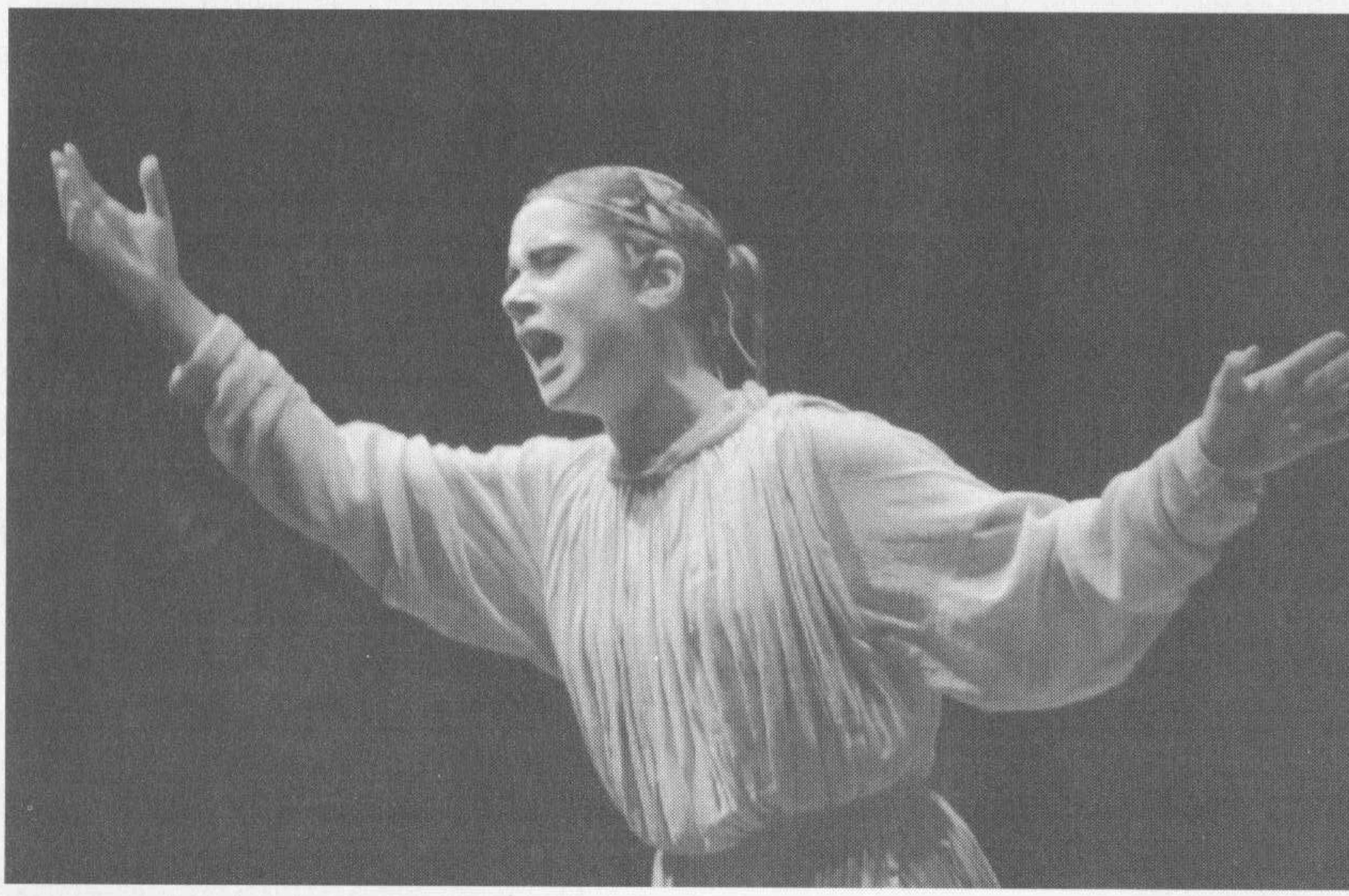


Foto de Jorge Etecheber: *Medéia*, de Eurípides, direção de Antonio Guedes, 2003. Mariana Oliveira.





Matriz e giro do *Marinheiro* em cena

*Sérgio Alcides**

Para o Pedro.

Na vida aquece ser pequeno.
Pessoa[1]

Há toda uma poética implícita nesta fala que Fernando Pessoa atribui à "segunda veladora" de sua peça *O marinheiro*: "Não rocemos pela vida nem a orla das nossas vestes... Não, não vos levanteis. Isso seria um gesto, e cada gesto interrompe um sonho..."[2] Trata-se, como indica o título completo, de um "drama estático em um quadro". E não "em um

---

* Sérgio Alcides é autor de *Estes penhascos. Cláudio Manuel da Costa e a paisagem das Minas* (São Paulo: Hucitec, Coleção Estudos Históricos, 2003) e de *O ar das cidades. Poemas, 1996-2000* (São Paulo: Nankin, Coleção Janela do Caos, 2000).

1. Pessoa, Fernando. O marinheiro. Drama estático em um quadro. *In*: _____. *Poemas dramáticos*. Lisboa: Ática, 1979, p. 31-63; p. 42.

2. *Ibidem*, p. 39.

Foto de Daniela Hallack: *O marinheiro*, de Fernando Pessoa, direção de Antonio Guedes, 1994. Christine Lopes, Claudia Bernardo e Luciana Borghi.

ato" – conceito que repugnaria à noção de "estase", ligada, ao contrário, à imobilidade. No entanto, é justamente "ato" o significado do termo grego *drâma* (entre outros, tais como "feito", "ofício", "negócio", "dever", todos, enfim, da ordem da ação e da responsabilidade). Portanto, já se insinua no conflito terminológico a modernidade dessa peça que é geralmente associada a um Pessoa da imaturidade, pré-modernista, ou, no dizer de Eduardo Lourenço, a um "proto-Pessoa", anterior ao golpe (dramático) da heteronímia.[3]

As palavras da "segunda veladora" não destoam do conteúdo de uma curta nota que o poeta deixou inédita, intitulada "Teatro estático":

> Chamo teatro estático àquele cujo enredo dramático não constitui ação – isto é, onde as figuras não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem sequer têm sentidos capazes de produzir uma ação; onde não há conflito nem perfeito enredo. Dir-se-á que isto não é teatro. Creio que o é porque creio que o teatro tende a teatro meramente lírico e que o enredo do teatro é, não a ação, mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações. [...] Pode haver revelação de almas sem a ação, e pode haver criação de situações de inércia, momentos de alma sem janelas ou portas para a realidade.[4]

---

3. Lourenço, Eduardo. Considerações sobre o proto-Pessoa. Do tempo da morte à morte do tempo. *In: Congresso de Estudos Pessoanos*, 1, 1979, Porto, *Actas do I Congresso Internacional de Estudos Pessoanos*. Porto; Brasília: Centro de Estudos Pessoanos, 1979. p. 225-244.

4. Pessoa, Fernando. *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*. Ed. preparada por Henri Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, s. d. p. 113; as reticências entre colchetes, conforme os editores, indicam uma "lacuna no texto original"; cf. F. Pessoa. *Páginas de estética...*, p. xxxv.

O marinheiro é, provavelmente, a única obra teatral completa de Pessoa a cumprir toda a radicalidade desse programa. Diz-se "provavelmente" porque um não-especialista não deve se atrever a fazer afirmações categóricas sobre o legado de um autor tão literalmente multifacetado, enquanto seu famoso baú não for declarado esgotado em definitivo. Inacabadas ou meramente esboçadas ficaram várias outras peças que o poeta imaginou dentro das mesmas diretrizes, no mesmo período.[5] A nota sobre o "Teatro estático" tem sido datada de 1914; *O marinheiro* traz ao final a data de 11 e 12 de outubro de 1913. Pessoa estava prestes a dar início à sua maior aventura de escritor: em março de 1914 ele começaria a inventar os heterônimos e suas obras.[6]

A peça não tem janelas nem portas pàra a realidade. Nenhum esforço dramático mais convencional é feito no sentido de distingui-la de um poema dialogado. No lugar da ação (a cena), cria-se uma situação: num quarto de castelo antigo, três donzelas, sentadas, velam o caixão de uma quarta; toda a ação se reduz à conversa entre elas, que em nenhum momento chega a tocar no assunto da morta; incertas sobre seu próprio passado, elas se propõem a "contar contos" umas às outras, no jogo que levará à figura de "um marinheiro que se houvesse perdido numa ilha longínqua",[7] o qual construíra em sonho "uma pátria que nunca tivesse sido",[8] até perder a lembrança

---

5. Ver: LOPES, Teresa Rita. *Fernando Pessoa. Le Théâtre de l'être*. Paris: La Différence, 1985.

6. Cf. PESSOA, Fernando. Carta a Adolfo Casais Monteiro de 13 de janeiro de 1935 (Carta sobre a gênese dos heterônimos). *In:* _____. *Obras em prosa*. Ed. preparada por Cleonice Bernardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. p. 93-100.

7. PESSOA, Fernando. O marinheiro. Drama estático em um quadro. *In:* _____. *Poemas dramáticos*. Lisboa: Ática, 1979. p. 46.

8. *Idem*.

de sua pátria verdadeira e ver a realidade inteiramente confundida com o sonho; o tênue aspecto dramático se acentua quando as veladoras se defrontam com a possibilidade de suas próprias vidas também serem um sonho.

Qual terá sido a importância da encenação de um texto tão difícil para o Teatro do Pequeno Gesto, quando a companhia ainda consolidava sua proposta, em 1993? No programa do espetáculo, Antonio Guedes e Fátima Saadi lembravam seu interesse, em montagens anteriores, pela "tensão entre o sonho e a realidade", e afirmavam que o trabalho do ator "é inflar-se com as palavras e com a atmosfera da cena até encontrar o gesto necessário numa dimensão íntima".[9] Se "cada gesto interrompe um sonho", que pretendia o "pequeno gesto" senão a exploração cênica dessa interrupção no limite de um esfacelamento? Sonho interrompido, mas presente, podia ser compartilhado: "Ao contrário dos gestos largos, convencionalmente considerados teatrais, o gesto miúdo singulariza a experiência da cena – às vezes um único espectador percebe um certo olhar ou um suspiro".[10] A preocupação com a platéia e cada um dos seus integrantes se incorporava à poética teatral que, mesmo sem roçar a realidade (seja isso o que for), vinha, ao questioná-la em público, roçar a vida.

A encenação do Teatro do Pequeno Gesto, no entanto, não recuava da proposta do "Teatro estático" de Pessoa. Ao contrário, avançava na direção das virtualidades mais modernas do original, que fazem dele um desafio para o teatro contemporâneo. Dois pontos aí merecem maior atenção: o primeiro é o significado do sonho dentro da obra de Fernando Pessoa

---

9. Guedes, Antonio; Saadi, Fátima. Teatro Regular do Pequeno Gesto. *In: O marinheiro*. Rio de Janeiro: Teatro Regular do Pequeno Gesto, 1993, s.p. Programa de espetáculo.

10. *Idem*.

– e aqui me refiro de maneira bem ampla sobretudo à obra criadora da heteronímia; o outro é o vínculo do *Marinheiro* com o teatro simbolista que na Europa do seu tempo já pareceria um tanto antiquado.

O primeiro ponto, vastíssimo, escapa aos objetivos deste ensaio.[11] O segundo nos conduz à obra de Maurice Maeterlinck. A proposta de um "drama estático" remete ao autor belga que, em finais do século XIX, representou para o teatro o que Stéphane Mallarmé representava para a poesia: o abandono cada vez maior do referencial externo, inclusive da personalidade autoral, como via de espiritualização da forma e da expressão que, entretanto, assim melhor se concretiza como artefato presencial dessa pureza, desse ideal de arte. Era a face mais extrema do simbolismo, cujo idealismo intrínseco nunca se despiu completamente dos aspectos decadentes que traíam um profundo engajamento, nem sempre assumido ou problematizado, no tempo – ou, melhor dizendo, no horror ao tempo em todas as suas dimensões, sobretudo ao presente. Horas mortas, lusco-fusco, devaneios crepusculares (os cenários que, na Itália, por exemplo, alimentariam a poesia "penumbrista" de inícios do século XX), mais a obsessão permanente da morte e o remoer dos impasses da subjetividade compunham todo um repertório de denegações em meio ao fumo e às evaporações alcoólicas de uma geração marcada pela crise finissecular. Temas e efeitos que, vistos em retrospecto, revelam as contradições que costuravam os limites do simbolismo como resposta estética à mesma crise: a idealização do "eterno feminino" como disfarce para a repulsa ao sexo e para o medo de amar, uma certa misantropia como cansaço da civilização, a despersonalização do sujeito do enunciado como reforço extremo da personalidade do sujeito da

---

11. Ver, como possível ponto de partida: Gil, José. *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.

enunciação.[12] Somando-se a tudo, numa alternativa mística à racionalidade burguesa que era de fato a força ativa dominante e aparentemente invencível, redescobriam-se antigas superstições que habitavam os subterrâneos da consciência européia.

A anotação que Pessoa deixara inédita evoca principalmente o pensamento do Maeterlinck da sua primeira maturidade, condensado nos ensaios que compõem o volume chamado *Le Trésor des humbles*, de 1896. O mais importante deles, no que diz respeito ao teatro, é "Le Tragique quotidien", espécie de manifesto *a posteriori*, que vinha traduzir em prosa a substância teórica de uma seqüência de dramas conhecida como o "primeiro teatro" do autor: *La Princesse Maleine* (1890), *Les Aveugles* (1890), *L'Intruse* (1890), *Les Sept princesses* (1891), *Pélleas et Mélisande* (1892), *Alladine et Palomides* (1894), *Intérieur* (1894) e *La Mort de Tintagiles* (1894).[13] "Há um trágico do cotidiano, que é muito mais real, muito mais profundo e muito mais conforme ao nosso verdadeiro ser do que o trágico das grandes aventuras", escreve Maeterlinck.[14] Essa

---

12. Neste último ponto, desenvolvo por conta própria um comentário de Luiz Costa Lima, na sua crítica a Gilles Deleuze, acerca da conhecida afirmação de Mallarmé sobre a "desaparição elocutória do poeta, que cede a iniciativa às palavras"; COSTA LIMA, Luiz. *Mímesis. Desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 233-234.

13. Ver: COMPÈRE, Gaston. *Maurice Maeterlinck*. Paris: La Manufacture, 1990, p. 109 *ss*.

14. MAETERLINK, Maurice. Le Tragique quotidien. *In:* _____. *Le Trésor des humbles*. Bruxelas: Labor, 1998, p. 101-112, à p. 101; em português, ver: MAETERLINCK, M. A tragédia quotidiana. *In: O tesoiro dos humildes*. Trad. de Cândido de Figueiredo. 2. ed. Lisboa: Clássica, 1920; há também uma tradução de Fátima Saadi: O trágico quotidiano, mimeo.

tragédia em tom menor, da intimidade, seria aquela que sobressai, não por força dos grandes feitos (ou *drâme*) dos heróis, e sim por uma espécie de *hýbris* da alma, só perceptível quando posta em situação estática: "Tratar-se-ia antes de fazer ver o que existe de espantoso no mero fato de viver".[15] O autor critica o teatro de sua época por se manter inteiramente alheio a essa tragédia do cotidiano, e passa então a discutir uma outra plataforma teatral:

> Tratar-se-ia antes de fazer ver a existência de uma alma em si mesma, em meio a uma imensidão que nunca está inativa. Tratar-se-ia de fazer ouvir, por cima dos diálogos banais entre a razão e os sentimentos, o diálogo mais solene e ininterrupto entre o ser e o destino.[16]

Nessa trilha, o ensaio nos leva ao ponto que mais nos interessa aqui, quando Maeterlinck lança a idéia que atraiu Pessoa: "Não sei se é verdade que um teatro estático é impossível. Parece-me até que ele existe", afirma, argumentando que "a maior parte das tragédias de Esquilo são tragédias imóveis".[17] Embora considere indispensável a ação psicológica, Maeterlinck louva no autor das *Coéforas* o despojamento que não deixa subsistir "nenhum outro interesse além daquele que é inspirado pela situação do homem no universo".[18] A frase seguinte, porém, encerra muito mais significação do que o autor pretendia, pois aí se revela uma idéia que não pertencia só a ele, e que ingressou nesse texto, tão surpreendentemente original, como pesado tributo à mentalidade européia da decadência:

> Aqui, não estamos mais entre bárbaros, o homem já não se agita em meio às paixões elementares que não são as únicas coisas interessantes que ele tem. Temos agora ocasião de vê-lo em repouso. Não se trata mais de um momento excepcional e violento da existência, e sim da própria existência.[19]

---

15. *Idem.*
16. *Ibidem.*
17. *Idem*, p. 105.
18. *Ibidem*, p. 108.
19. *Ibidem.*

A civilização, portanto, ocorre a Maeterlinck como uma espécie de pleno cumprimento da existência humana, e o homem civilizado, por assim dizer, existe mais do que os outros, estando mais próximo do seu *ser*. Controladas as suas paixões básicas, cujo efeito mais visível seria o movimento, ele se mostra como o herói entregue a um outro poder inexorável, diferente daquele que, na tragédia dos grandes feitos, arrastava o protagonista para a catástrofe final:

> Há milhares de leis mais poderosas e mais veneráveis que as leis das paixões; mas essas leis lentas, discretas e silenciosas, como tudo o que é dotado de força irresistível, não podem ser percebidas senão na penumbra e no recolhimento das horas tranqüilas da vida.[20]

Três décadas depois, um modernista de primeira hora como Edmund Wilson reconhecia o toque de um poeta maior nas peças de W. B. Yeats escritas sob a influência de Maeterlinck, mas não disfarçava o desdém por essa fonte:

> Tais peças, contudo, decorrem na mesma espécie de mundo penumbroso de Maeterlinck – um mundo no qual os caracteres são, amiúde, menos personalidades dramáticas que cismas e anseios desencarnados.[21]

Que impressão deixaria *O marinheiro* nos modernistas do mundo, fora do limbo exótico e remotíssimo da língua portuguesa nas primeiras décadas do século XX? Por muitas razões, o drama estático de Pessoa talvez fosse imediatamente remetido à fortuna de Maeterlinck. A composição do texto, numa espécie de prosa poética, é coerente com a opinião do mestre simbolista, para quem "a peça de teatro deve ser antes de mais nada um poema".[22] A rubrica inicial cumpre à risca a regra de ouro do simbolismo teatral, que é situar a cena em plano ideal, fora do

---

20. *Ibidem*.

21. WILSON, Edmund. *O castelo de Axel. Estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*. Trad. de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 66.

22. *Apud* COMPÈRE, G. *Maurice Maeterlinck*, 1990, p. 110.

tempo e do mundo: "Um quarto que é sem dúvida num castelo antigo"[23] – e, conhecendo-se o Pessoa por vir, quase se lê em "sem dúvida" uma ironia. O "primeiro teatro" de Maeterlinck transcorre praticamente todo num "castelo antigo" imaginário.[24] Pessoa também segue os outros requisitos principais dessa fase do dramaturgo belga, listados por um especialista: (1º) a peça deve ser curta; (2º) os personagens devem ser tão imóveis quanto possível; (3º) quanto menos falarem, melhor.[25] O princípio do "silêncio ativo" é aplicado com maestria, na distribuição de pausas, por meio das quais a peça como que respira. No dizer de Compère, tais recursos servem a um único fim, que é trazer à cena "a verdade última e radical do nosso ser".[26] Essa idéia não parece incompatível com o objetivo descrito na anotação de Pessoa sobre o "Teatro estático": "a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações".[27]

Outras fontes ligadas ao movimento simbolista não seriam estranhas a Pessoa, tais como o Mallarmé que propunha um teatro que fosse "a ilustração de uma idéia, não uma ação efetiva", ou o Gustave Kahn da "execução figurativa de idéias atuantes" e o Charles Morice que se opunha "à persistência obstinada da efabulação".[28] Em 1913, além disso, Maeterlinck era outro, bem

---

23. Pessoa, Fernando. O marinheiro. Drama estático em um quadro. *In:* _____. *Poemas dramáticos*. Lisboa: Ática, 1979, p. 35.

24. Um bom exemplo do Maeterlinck frasista, de um escrito de 1888: "Os castelos sonhados são os únicos habitáveis"; *apud* Compère, G., *op. cit.* 1990, p. 148.

25. Cf. *Idem*, p. 126.

26. *Ibidem.*

27. Pessoa, Fernando. *Páginas de estética...*, p. 113.

28. *Apud* Rebello, Luiz Francisco. *O teatro simbolista e modernista (1890-1939)*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Biblioteca Breve, vol. 40, 1979, p. 11.

diferente do dramaturgo do "primeiro teatro" e muito mais célebre, desde que recebera em 1911 o prêmio Nobel da Literatura. Assim como "O trágico do cotidiano" surgira em 1896 como um manifesto do seu "teatro estático", em 1901 ele publicou outro texto-chave, assinalando a virada para o seu "segundo teatro". Era o prefácio a uma edição de suas peças reunidas; para um jovem poeta português da década de 1910, esse novo manifesto pode ter soado como um retrocesso. "De minha humilde parte", escreve Maeterlinck, "depois dos pequenos dramas que enumerei acima [aqueles do "primeiro teatro"], pareceu-me lícito e sensato afastar a morte desse trono ao qual não é certo que ela tenha direito".[29] Talvez imbuído de uma atmosfera mais associada à *belle époque*, o radical pesquisador do trágico do cotidiano agora alista o teatro na busca de "uma nova razão de viver e perseverar".[30] Maeterlinck não chega a romper com o simbolismo, ao propor um conceito de poeta como "teórico do desconhecido", mas se afasta de sua proposta anterior ao afirmar que o poeta dramático precisa fazer sua idéia do desconhecido descer "até a vida real, a vida de todos os dias"; ao contrário do cotidiano que era antes visto como trágico, este já aparece subordinado a um princípio de realidade.

Observador duplamente excêntrico, primeiro pela condição de português, segundo por ser quem ele era, Pessoa fez no *Marinheiro* uma opção firme pelo primeiro Maeterlinck, aquele que jamais aconselharia às veladoras que roçassem pela vida com a orla de suas vestes. É com relação a esta fase do dramaturgo que vale a afirmativa de Luiz Francisco Rebello, para quem a peça de Pessoa leva "até as últimas conseqüências e em todos os planos as idéias de Mallarmé e de Maeterlinck sobre o que o teatro simbolista deveria ser".[31] Também parece mais identificado com essa fonte o manifesto de Mário de Sá-Carneiro, igualmente datado de 1913, intitulado "O teatro-arte":

---

29. Maeterlinck, Maurice. Préface. *In*: _____. *Théâtre*. 3. ed. Paris: Charpentier, 1929, tomo 1, p. vi-xxii, à p. xii.

30. *Idem*, p. xiii.

31. Rebello, Luiz Francisco. *Op. cit.*, p. 46.

> Uma obra dramática é uma obra plástica porque para lá das suas palavras existe qualquer outra coisa que é nela o principal: suscita um arcaboiço, uma arquitetura. A obra-prima teatral completa, lança mesmo duas arquiteturas: uma exterior, mera armadura, outra interior [...] que é a *alma*, a garra de ouro, [e que] consiste no ambiente que a grande obra dramática [...] cria em torno de si: de maneira que nós temos a sensação nítida de que a sua máxima beleza não reside nem nas suas palavras, nem na sua ação (arquitetura exterior), mas em qualquer outra coisa que se não vê: uma grande sombra que se sente e se não vê. [32]

O que seria essa "grande sombra" senão aquela força invisível que age por trás da estase dos personagens em cena e propicia a revelação das almas, como a morte em *A intrusa*, de Maeterlinck, ou o marinheiro sonhado pelas veladoras de Pessoa?

No entanto, sem discordar de Rebello, é necessário assinalar que levar o teatro simbolista às últimas conseqüências não poderia significar outra coisa a não ser superá-lo. Para Pessoa, como demonstrou Teresa Rita Lopes, o "teatro estático" estava ligado a um projeto mais amplo que ele denominou "Teatro do Extase".[33] Na opinião dessa autora, Pessoa produ-

---

32. *Apud* Rebello, L. F. *Ibidem*, p. 42. Note-se que Almada Negreiros, outro modernista português do grupo que se reuniria em 1915 na revista *Orpheu*, em texto de 1960 ainda recorria ao vocabulário do Maeterlinck mais radical como referência para o seu próprio teatro: "É esta não-ação da arte o que desnuda completamente qual seja a ação do íntimo individual [...]. Não-ação, à Ésquilo: o teatro. Deixar a ação incólume para cada um"; Negreiros, A. *Obras completas*. Lisboa: INCM, vol. 7 (Teatro), 1993, p. 13-16.

33. Lopes, Teresa Rita. *Op. cit.* ; ver também, da mesma autora, texto de apresentação em: *Œuvres complètes de Fernando Pessoa*. Tomo 2: *Poèmes ésotériques. Message. Le Marin*. Ed. organizada por Robert Bréchon e Eduardo Prado Coelho. Trad. de Michel Chandeigne, Patrick Quillier, Maria Antónia Câmara Manuel e Françoise Laye. Paris: Christian Bourgois, 1988, p. 175-187.

ziu no *Marinheiro* uma ruptura com a realidade ainda mais radical do que a preconizada pelos simbolistas.[34]

Neste sentido, seria um erro supor que o autor da peça de 1913 já a considerasse obsoleta em 1915, quando eclodiu o movimento modernista em Portugal com a publicação de *Orpheu*. Pelo contrário: a peça foi publicada pela primeira vez precisamente no número inaugural da revista, juntamente com poemas e textos do próprio Pessoa, de seu heterônimo Alvaro de Campos, de Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros e outros. Em carta de 4 de março de 1915 a Armando Cortes-Rodrigues, na qual o assunto era exatamente a organização de *Orpheu*, Pessoa dava a entender que fizera alterações ao texto original, comentando: "Não ficou, talvez, uma cousa *grande*, como eu entendo as cousas grandes; mas não é cousa de que eu me envergonhe, nem – creio – me venha a envergonhar".[35] No ano seguinte, o poeta criava com Sá-Carneiro o Sensacionismo, contexto em que ainda era possível, para ele, incluir *O marinheiro*: "Não existe coisa mais remota em literatura. A melhor nebulosidade e sutileza de Maeterlinck são, em comparação, grosseiras e carnais".[36]

---

34. Lopes, T. R. *In*: F. Pessoa. *Œuvres complètes de...*, p. 177.

35. Pessoa, Fernando. Carta a Armando Cortes-Rodrigues de 4 de março de 1915. *In:* _____. *Obras em prosa*. Ed. preparada por Cleonice Bernardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993, p. 413; grifo do autor.

36. Pessoa, Fernando. Prefácio para uma antologia de poetas sensacionistas. *In*: _____. *Ibidem*, p. 450. Devo advertir, contudo, que a peça não foi muito bem recebida por Alvaro de Campos, o heterônimo mais modernista de Pessoa, que satirizou as veladoras num maldoso epigrama; *in:* _____. *Poesia. Álvaro de Campos*. Ed. preparada por Teresa Rita Lopes. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 135. Isso não espantará o leitor do terrível manifesto que esse engenheiro iconoclasta publicou sob o título de "Ultimatum", no qual chama Maeterlinck de "fogão do Mistério apagado"; *in*: F. Pessoa. *Obras em prosa...*, 1993, p. 509.

Ao mesmo tempo, o autor já identificado com o modernismo e imerso na criação dos heterônimos investia em polêmicas imaginárias contra Maeterlinck. Num escrito datável de 1915, sentencia: "Nem toda a gente pode estar com o sr. Maeterlinck, constantemente a expor idéias que não tem".[37] No "Ensaio sobre o drama", do mesmo ano, refere-se aos dramas do mestre belga juntamente com os de Lord Dunsany, "aliás falhados pela opressão excessiva do símbolo".[38] E, num dos muitos manifestos sensacionistas que ficaram inéditos, datado de 1916, toma distância do movimento finissecular que fora a inspiração do *Marinheiro*:

> Do Simbolismo, [o Sensacionismo] rejeita a exclusiva preocupação do vago, a exclusiva atitude lírica e, sobretudo, a subordinação da inteligência à emoção, [...] [e] aceita a preocupação musical, a sensibilidade analítica; aceita sua análise profunda dos estados de alma, mas procura intelectualizá-la.[39]

Seja como for, a filiação do *Marinheiro* à estética do simbolismo não era passiva em 1913: Pessoa – como Sá-Carneiro e Almada Negreiros – selecionava um Maeterlinck específico a ser radicalizado no mesmo contexto que geraria *Orpheu* e, fundamentalmente, a heteronímia. Convém lembrar que a esta o autor se referia como um "drama em gente".[40] Era o último grau numa

---

37. _____. Polêmica contra os adversários da arte moderna. *In:* F. Pessoa, *ibid.*, p. 163.

38. _____. Ensaio sobre o drama. *In:* F. Pessoa, *ibid.*, p. 90.

39. _____. O Sensacionismo em relação a outros *ismos*. *In:* F. Pessoa, *ibid.*, p. 433.

40. "As obras destes três poetas [Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis] formam, como se disse, um conjunto dramático [...]. É um drama em gente, em vez de em atos". Fernando Pessoa. Tábua biográfica. *Presença* 17. Lisboa, dezembro de 1928, p. 77-78; *in:* Casais Monteiro, Adolfo. *Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Agir, 1958, p. 76-78.

escala imaginada pelo próprio Pessoa, na semi-inexistência de seus apontamentos cujo destino foi o baú: "Dê-se o passo final, e teremos um poeta que seja vários poetas, um poeta dramático escrevendo em poesia lírica".[41] De maneira análoga, a nota anterior sobre o drama estático argumentava que o teatro em geral "tende a teatro meramente lírico", tal como vimos acima.

No rascunho de sua famosa "Carta sobre a gênese dos heterônimos", de 1935, o poeta e dramaturgo esclareceria esse ponto de um modo verdadeiramente luminoso:

> Hoje já não tenho personalidade. Quanto em mim haja de humano, eu o dividi entre os autores vários de cuja obra tenho sido o executor. Sou hoje o ponto de reunião de uma pequena humanidade só minha. Trata-se, contudo, simplesmente do temperamento dramático elevado ao máximo; escrevendo, em vez de ,dramas em atos e ação, dramas em almas. Tão simples é, na sua substância, este fenômeno aparentemente tão confuso.[42]

Drama em gente, drama em almas, a heteronímia não pertence a um universo diferente daquele onde germinou *O marinheiro*, cujo objetivo programático era "a revelação das almas". Talvez constitua até um passo adiante no mesmo movimento de radicalização, agora já desvencilhado de qualquer relação imediata com um poeta tão inferior quanto Maeterlinck.

"O que sou essencialmente", escreveu Pessoa a Casais Monteiro, "é dramaturgo".[43] Um aspecto vertiginoso da relação entre *O marinheiro* e o surgimento da heteronímia é que Pessoa muitas vezes se referiu a esse "temperamento dramático" associando-o a um autodiagnóstico dezenas de vezes reafirmado:

---

41. Pessoa, F. Os heterônimos e os graus de lirismo. *In:* _____. *Obras em prosa...*, p. 86-87.

42. Pessoa, F. Rascunho de uma carta a Adolfo Casais Monteiro. *In:* _____. *Ibidem*, p. 92; grifo meu.

43. _____. Carta a Adolfo Casais Monteiro de 20 de janeiro de 1935. *In:* _____. *Ibidem*, p. 101.

> A origem dos meus heterônimos é o fundo traço de histeria que existe em mim. Não sei se sou simplesmente histérico, se sou, mais propriamente, um hístero-neurastênico. Tendo para esta segunda hipótese, porque há em mim fenômenos de abulia que a histeria, propriamente dita, não enquadra no registo dos seus sintomas. Seja como for, a origem mental dos meus heterônimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação.[44]

De fato, os aspectos dramáticos da histeria nunca passaram despercebidos. O próprio Freud, na *Interpretação dos sonhos*, afirma que o mecanismo dessa neurose permite aos doentes exprimirem "através de suas manifestações mórbidas os estados internos de um grande número de pessoas, e não apenas os deles; podem como que sofrer por uma multidão de pessoas e desempenhar sozinhas todos os papéis de um drama".[45] Roudinesco e Plon também ressaltam o caráter teatral das manifestações histéricas – e nos informam que *hystéra*, em grego, significava "matriz", além de "ventre".[46] Este dado é inspirador, embora tenha pouca ou nenhuma importância para a crítica se Pessoa foi certeiro ou não na sua auto-análise – sendo de capital importância, por outro lado, que ele assim figurasse a sua operação poética mais importante, o que não tem sido levado suficientemente a sério.

"Só o mar das outras terras é que é belo", diz a "segunda veladora".[47] E, mais adiante: "É sempre longe na minha

---

44. _____. Carta a Adolfo Casais Monteiro de 13 de janeiro de 1935 (Carta sobre a gênese dos heterônimos). *In*: _____. *Ibid.*, p. 95.

45. *Apud* Nasio, J.-D. *A histeria*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1991, p. 145.

46. Roudinesco, E.; Plon, M. *Dicionário de psicanálise*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 337-338.

47. Pessoa, Fernando. O marinheiro. Drama estático em um quadro. *In:* _____. *Poemas dramáticos*. Lisboa: Ática, 1979, p. 37.

alma...".[48] Ou ainda: "De eterno e belo há apenas o sonho".[49] Até perguntar, mais para o final da peça: "Quem é a quinta pessoa neste quarto que estende o braço e nos interrompe sempre que vamos a sentir?"[50] Estática, ela se entrega ao devaneio mas, no final, a instantes do êxtase, algo a interrompe – talvez um gesto, mesmo que imperceptível, daquele ser mais profundo que é o único a agir em toda a peça, que dispensa a visibilidade, como a morte, mas dá vida ao estatismo das veladoras. "A histeria não pára de produzir metafísica", afirmou Lacan, numa provocação.[51] "O histérico inventa e cria aquilo que percebe", esclarece Nasio.[52] "Eles criam uma situação conflituosa, encenam dramas, imiscuem-se nos conflitos e depois, uma vez baixado o pano, apercebem-se, com a dor da solidão, de que tudo não passou de um jogo do qual eles são a parte excluída".[53] A maior característica deles, segundo esse analista, é a sua "recusa tenaz a gozar".[54]

Deste ângulo inquietante, a matriz do marinheiro guarda analogias com a dos heterônimos. A veladora cria o marinheiro do seu sonho, que passa a existir no seu relato de maneira tão intensa e presencial quanto, para ele, existia sua pátria imaginária – cada vez mais do que sua pátria real irrecuperável. Por sua vez, Pessoa pouco a pouco se incorpora à plêiade que ele próprio imaginara – a ponto de fazer todo o sentido a conclusão de Jorge de Sena: "[...] o Pessoa-ele-mesmo não é menos heterônimo do que eles".[55] Não são pou-

---

48. *Idem*, p. 41.

49. *Ibidem*, p. 53.

50. *Ibidem*, p. 59.

51. LACAN, Jacques. Propos sur l'hystérie. *Quarto* 2, Lovaina, 1977.

52. NASIO, J.-D., *A histeria*, p. 17.

53. *Idem*, p. 19.

54. *Ibidem*, p. 20.

55. SENA, Jorge de. O heterônimo Fernando Pessoa e os *Poemas ingleses* que publicou. *In:* _____. *Fernando Pessoa & cia. heterónima*. Lisboa: Edições 70, 2000, p. 263-300, à p. 270.

cas as vezes em que o poeta se exprimiu em termos inteiramente compatíveis com as falas da "segunda veladora" – inclusive em poemas ortônimos de várias fases. Na "Marinha" das *Ficções do interlúdio*, ele se figura como "Órfão de um sonho suspenso / Pela maré a vazar..." – com as indefectíveis reticências do mesmo "estado de alma".[56] Muito posterior, datada de setembro de 1934, é a balada que assim se inicia: "Bem sei que há ilhas lá ao sul de tudo / Onde há paisagens que não pode haver".[57]

Numa carta a Sá-Carneiro, o próprio Pessoa se dá conta de suas afinidades com a veladora:

> [...] Há barcos para muitos portos, mas nenhum para a vida não doer, nem há desembarque onde se esqueça. [...] Como à veladora do *Marinheiro*, ardem-me os olhos, de ter pensado em chorar.[58]

Só no PS o missivista muda de tom, e diz:

> Poucas vezes tenho tão completamente escrito o meu psiquismo, com todas as suas atitudes sentimentais e intelectuais, com toda a sua histero-neurastenia fundamental, com todas aquelas interseções e esquinas na consciência de si próprio que dele são tão características...[59]

---

56. Pessoa, Fernando. Marinha. *In:* _____. *Ficções do interlúdio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 83.

57. _____. Sem título. *In*: _____. *Novas poesias inéditas*. Lisboa: Ática, s. d., p. 120.

58. _____. Carta a Mário de Sá-Carneiro de 14 de março de 1916. *In:* Sá-Carneiro, Mário de. *Correspondência com Fernando Pessoa*. Ed. preparada por Teresa Sobral Cunha. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 370; Pessoa se refere a uma fala da "segunda veladora": "Sinto que me ardem os olhos, de eu ter pensado em chorar..." (Cf. O marinheiro. Drama estático em um quadro. *Op. Cit.*, p. 54).

59. *Idem*, p. 371.

Entretanto, aonde vai o poeta que a veladora não alcança? Em carta a João Gaspar Simões, insistindo sobre a conexão entre ser um "poeta dramático" e ser um indivíduo "histero-neurastênico", ele descreve uma realização que sua antiga personagem não chega a cumprir, nem suas companheiras, as três aterrorizadas diante da perspectiva de não-existência que a inexistência tão real do marinheiro insinuava. "Tenho, continuadamente", diz Pessoa, "em tudo quanto escrevo, a exaltação íntima do poeta e a despersonalização do dramaturgo. Vôo outro – eis tudo".[60] Ou, como escreveu a Casais Monteiro: "não evoluo, VIAJO. (Por um lapso na tecla das maiúsculas saiu-me, sem que eu quisesse, essa palavra em letra grande. Está certo, e assim deixo ficar)".[61] O vôo e a viagem – mas também a aceitação de um acaso tão prosaico quanto o teclado de uma máquina datilográfica – indicam uma hipótese de cura. Pode-se não concordar com José Gil, quando afirma que Pessoa teve na atividade poética uma autoterapia,[62] pode-se acima de tudo discordar de que essa idéia tenha importância crítica, mas talvez ela faça algum sentido do ponto de vista recepcional: a poesia (como o teatro) pode ter esse efeito liberador sobre os leitores (e sobre os espectadores). Mesmo assim, nada disso apazigua o sofrimento envolvido na descoberta de todas as virtualidades daquela "tensão entre o sonho e a realidade" de que falavam Antonio Guedes e Fátima Saadi. Quanto ao *Marinheiro*, Pessoa o descreveu de maneira mais vívida num apontamento escrito originalmente em inglês:

> *O marinheiro* – Começando com muita simplicidade, o drama vai se elevando gradualmente até um terrível cume de terror e dúvida, que aumentam mais e mais, até absorverem as almas das três interlocutoras, a atmosfera do quarto e a própria potência que o dia tem para raiar.

---

60. Pessoa, Fernando. Carta a João Gaspar Simões de 11 de dezembro de 1931. *In*: *Obras em prosa...*, p. 66.

61. _____. Carta a Adolfo Casais Monteiro de 20 de janeiro de 1935. *In:* Pessoa, F. *ibidem.*, p. 101.

62. Gil, J. *Diferença e negação...*, p. 95.

> O final dessa peça contém o terror intelectual mais sutil já visto. Um manto de chumbo desaba sobre as três figuras, obrigando-as a falar quando nada mais têm a dizer, nem mais nenhuma razão para falar.[63]

A poesia de Fernando Pessoa, na extensão mais ampla dela (que inclui a criação dos heterônimos, suas obras e seus mundos), nos confronta com essas forças, o terror e a dúvida sobre o "eu" tão ciosamente edificado na cultura ocidental ao longo dos séculos XVIII e XIX. Nesse confronto dramático reside o trágico mais profundo e mais universal de sua poética, com sua respectiva promessa de catarse.

Em 1993, a corajosa montagem de *O marinheiro* pelo Teatro do Pequeno Gesto potencializou as contribuições que a peça pode oferecer, neste sentido. As intervenções da encenação, poucas, incidiram sobretudo nas exterioridades mais ligadas à estética do simbolismo, com o que se reforçou o viés moderno do texto. A eliminação da donzela morta, com as causalidades implicadas, afastou um tópico explicativo e um tanto amaneirado. A invenção cênica avançava na experiência mais característica das peças dirigidas por Guedes no período, que era a aproximação máxima entre o público e os atores. Sobre um pequeno palco giratório, giravam também as cadeiras onde se sentavam as interlocutoras (não mais "veladoras"). O artifício veiculava o "pequeno gesto" do diretor: traduzia em cena a espiral de vertigem que eletriza o "estático" nesse drama. Sem sair do lugar, *O marinheiro* girava, e a intensidade dessa "ação parada" acompanhava a voltagem de terror e dúvida em crescendo. Como o aumento do ruído da água em *Quando nós, os mortos, despertarmos* ou o uso mais e mais enfático da obra de Chopin em *Valsa nº 6*, o giro da segunda interlocutora alcançava um clímax imprevisto e ininterrupto, ao qual a atriz

---

63. Pessoa, F. Apontamento solto, sem data. *In*: _____. *Obra poética*. Ed. preparada por Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983, p. 725; trad. do autor.

Christine Lopes deu a forma de um prolongado agudo, quando todo o drama estático parecia embaralhar-se e reordenar-se diante dos espectadores, sem que ninguém efetivamente se deslocasse.

"O espaço é alguém para mim", diz um poema de Pessoa.[64] No *Marinheiro*, essa presença abstrata se confunde com o personagem imaginário que, afinal, é o mais atuante de todos. O encenador que não o souber, ou que não saiba ao menos intuí-lo, dificilmente conseguirá fazer a peça encarnar no palco e na experiência do público.

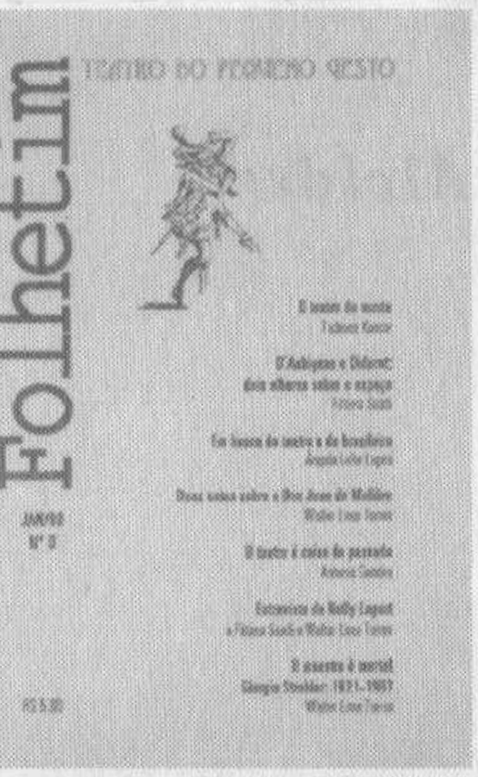
---

64. _____. Sem título. *In:* _____. *Poesias inéditas (1919-1930)*. Lisboa: Ática, p. 27-28.

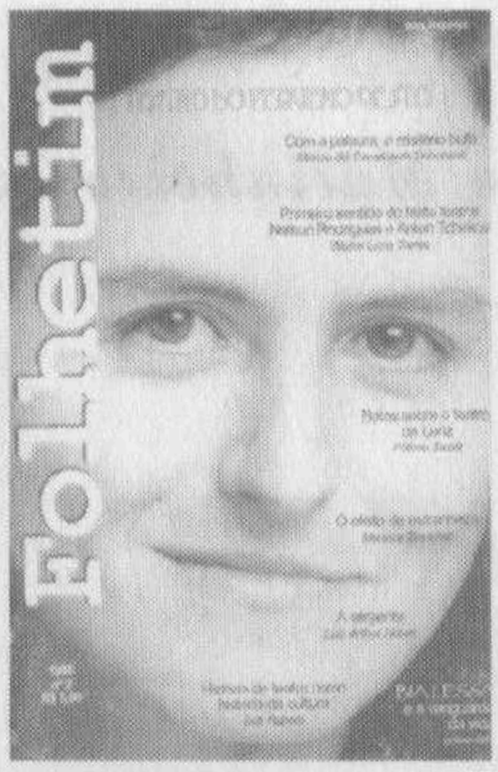
Matriz e giro do *Marinheiro* em cena • *Sérgio Alcides*

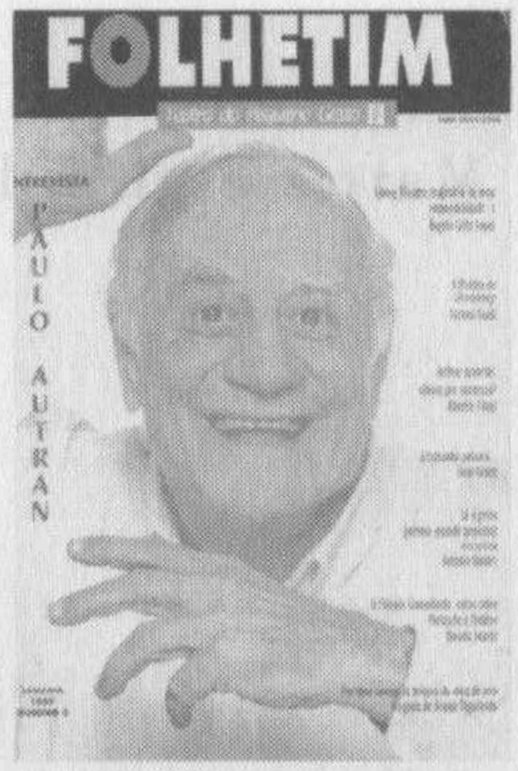


Foto de Daniela Hallack: *O marinheiro*, de Fernando Pessoa, direção de Antonio Guedes, 1994. Claudia Ventura (em primeiro plano).





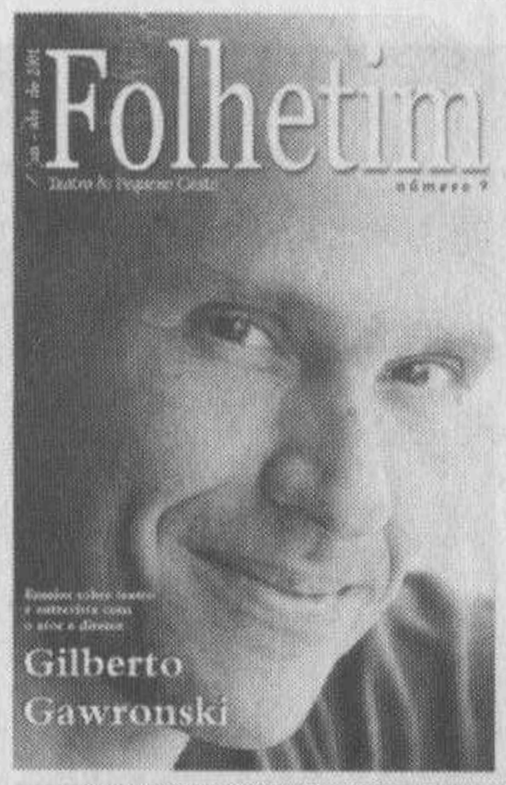


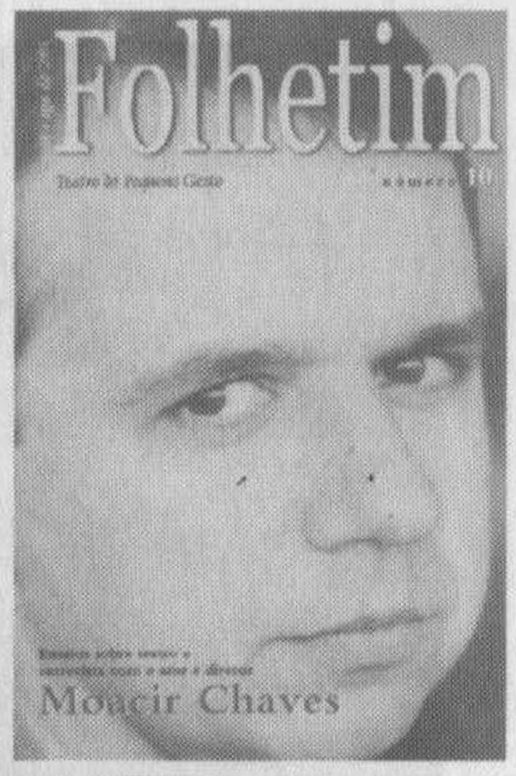


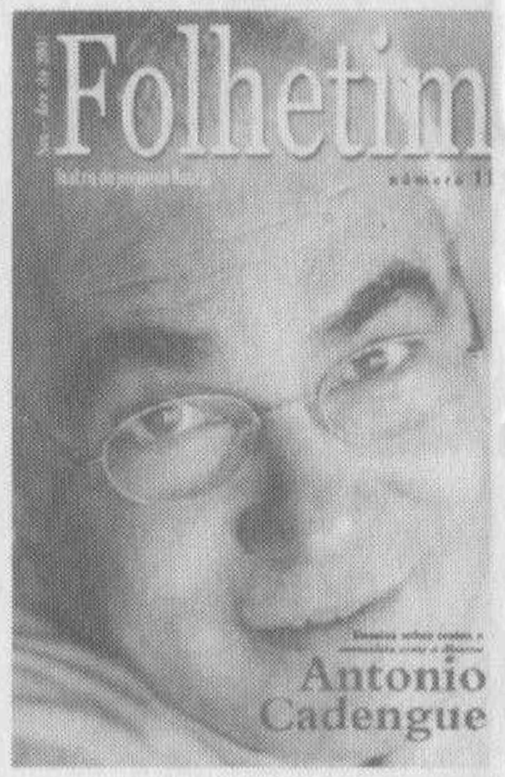












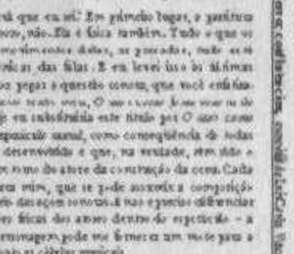
Participar daquele encontro foi assim como partilhar de um banquete. Algumas das especiarias já experimentadas, aqui elididas por Fátima Saadi, espalham-se agora em voo ao público mais amplo, destinatário maior de que já se produziu.

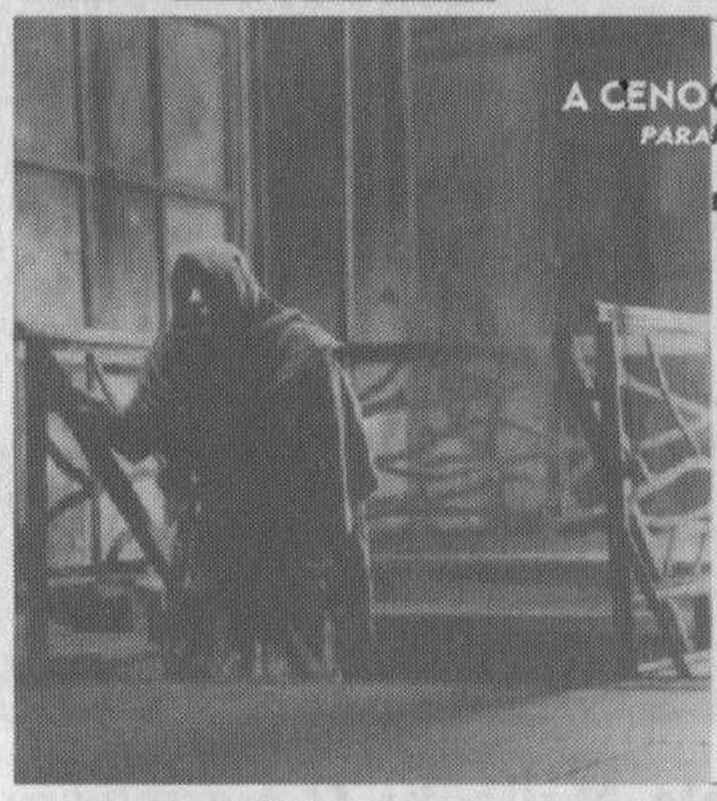
Beti: Luiz Carlos, ao quanto comparo de dentro da cena de Vou do Sonegador. Há observou do espetáculo, há uma pontuação – o momento de entrada e saída do Nega Ceição da cena – um movimento circular, que se repete com uma única diferenciação fundamental, que é de tempo e ritmo. Esta repetição com variação de tempo e ritmo me parece fundamental na constituição do cena de Vou do Sonegador. Como você chegou a isso?

Luiz Carlos: Foi uma necessidade de juntar o velho, uma tentativa de ada paralisada Bruta de Cabral de Melo Neto. Agente dizia uma sentença muito precisa e as coisas se passavam "antes e depois" – uma coisa fala, um certo balanço de orelhas do cachorro... Há uma passagem que diz que, naquele dia, e antes, depois da saudação da cunha do cachorro, não mais seria falado o que habitualmente dizia: "vida melhor do que a nossa", para outro. Agente respondeu, como mesmo respondem: "Sim". Na sentença de cachorro diz que sempre tinha sido assim e, a partir daquele momento, não era mais daquele jeito, descobrimos a necessidade da repetição. Mas eu precisa ir além da repetição: mesmo com o tempo teria ainda. E o engraçado é que a cena é construída de uma maneira que não é inteiramente percebida. Agente trabalha as três repetições da história cena com um centro, um antes e um depois. A segunda repetição – o centro – é celebrada, ou seja, tem um ritmo normal, sem pausa. A primeira – antes – é retardada (há um silêncio na fala, os movimentos em todo o andamento da cena. A terceira, – o depois – esta sim, é duplamente acelerada. Ao mesmo, evidente, a percepção desse ritmo se dá sempre num crescendo, é um crescendo que parte de 1, passa pelo 2 e chega ao 3, e que é dividido da brevidade de 1, 2, 3. E, para mim, um detalhe tão singelo como esse é determinante da complexidade dramatúrgica. Ao longo do espetáculo há ainda outras repetições que vão aparecendo, talvez não sejam tão contundentes, como o fato de a Nega Ceição dizer sempre que vai para casa, e para quase que duas. Cada uma é intuição desempenha papel fundamental no nosso trabalho.

Beti: Como é que se instigou essa necessidade íntima ou intuição – como você chama – com o estabelecimento de uma partitura da cena, uma partitura feita por você e por Ensemble?

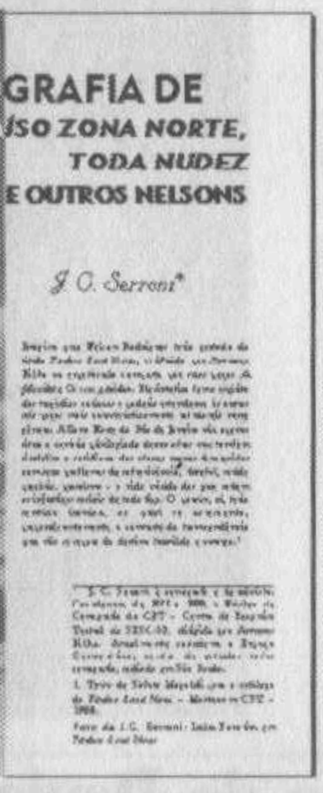
Luiz Carlos: Olha só! Será que era só? Em primeiro lugar, a partitura não se dá só no nível sonoro, não. Ela é física também. Tudo o que se ouve fazer, todos os movimentos dados, as gestos, tudo está sincronizado com as falas. E em nível isso tem algumas consequências. Mas vamos pegar a questão sonora, que você enfatiza. Você sabe que o espetáculo nasceu assim, O que é ouvir Jane vou se apaixonar sozinho. Foi daí que eu subdividia este título por O riso como fenômeno sonoro e musical do apaixonar sozinho, como consequência de todas essas coisas que tenho desenvolvido e que, na verdade, têm sido o meu grande laboratório com o nome de atuar da construção da cena. Cada vez mais se evidencia, para mim, que se pode associar a composição musical a partitura numa ação sonora. E nas épocas diferenciar a questão sonora das ações físicas dos atores dentro do espetáculo – a forma de andar de um personagem pode ser fomentar um modo para a partitura cênica assim quanto as células musicais criadas por Beethoven, que é o nome pelo músico e além disso, no Vou do Sonegador, fez o Carpeta, que assumiu a Nega Ceição do universo da cena. Aí não se tem controle absoluto sobre o que está na cena. Eu posso ter alguns mecanismos e tentar a construção... num fragmento, por exemplo: estão todos infiltrados e aí eu fazem coisas estranhíssimas. E depois? Como organizar aquele meio minuto maravilhoso que está no meio dos fragmentos? Como organizar aquelas pequenas peças geniais, voditas, tentando ler a construção um espetáculo só com pedras preciosas? É isso que vai [illegible] Essa estruturação, essa dialogação é semelhante a uma partitura.





A CENOGRAFIA DE PARAÍSO ZONA NORTE, TODA NUDEZ E OUTROS NELSONS

*J. C. Serroni**





A criação do cênico de *La Dolorida* fêz "Não escreve sobre esta peça, ela é monstruosa". *Ah é Ah!* ficou irritado, fêz o mais total.

ANGELA: Você poderia falar mais da encenação do *Ah!* para o *Anjo negro*?

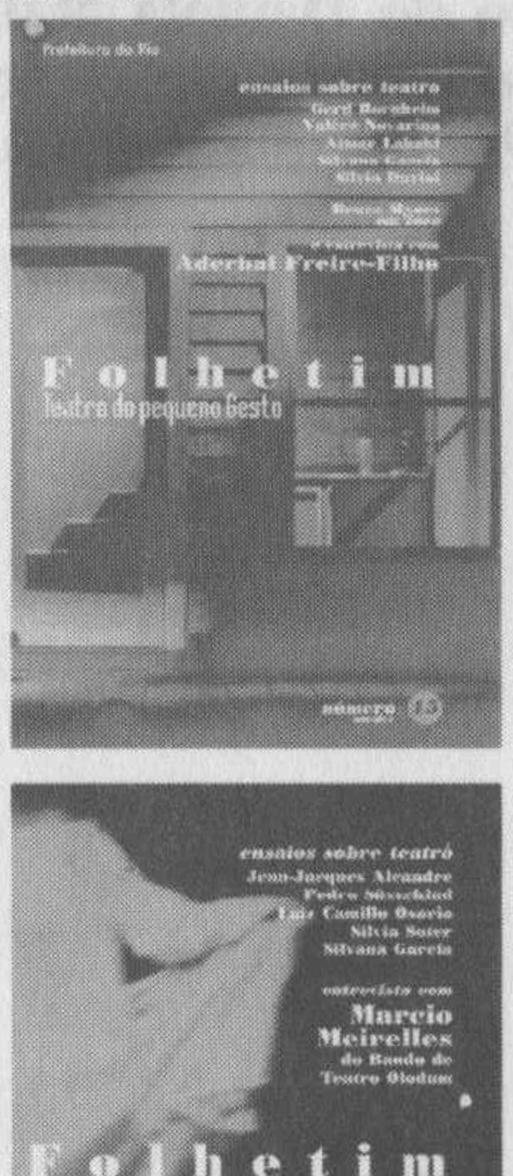
Bem, o *Ah!* foi o que das melhores montadas em português, com direção musical de Tom Calmon. Isso era muito interessante, muito forte... A fé e as pessoas eram interpretadas por atores fenomenais. Eu me lembro bem, desde a cena do banco da praça que passava, dava uma contrabalançada, porque a peça era muito pesada, eles levavam aquilo muito a sério.

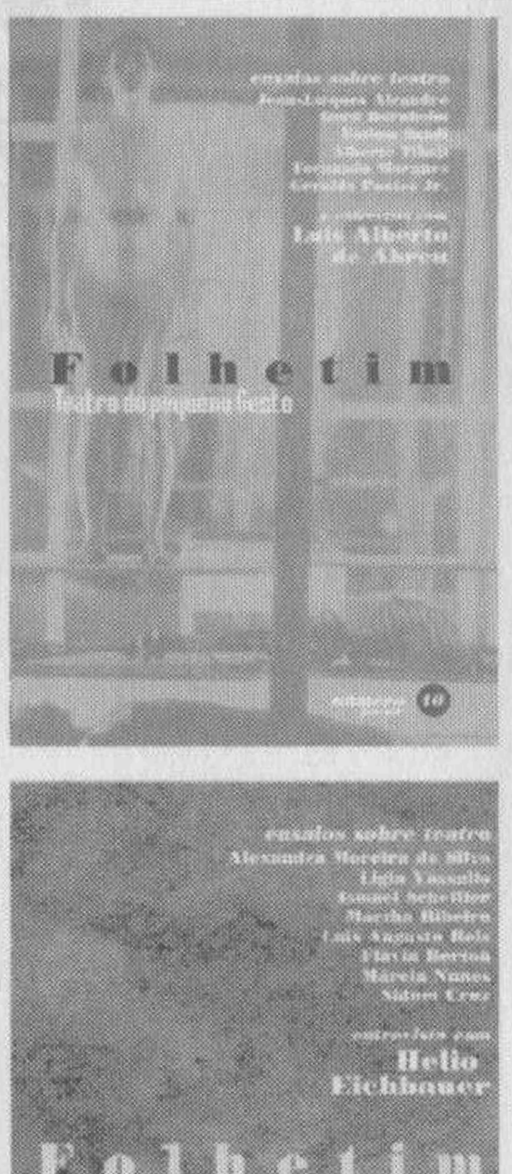
O cenário era de um português, Antonio Lagarto. O *Ah!* achou que seria interessante ter um cenógrafo português, mas foi fêz uma

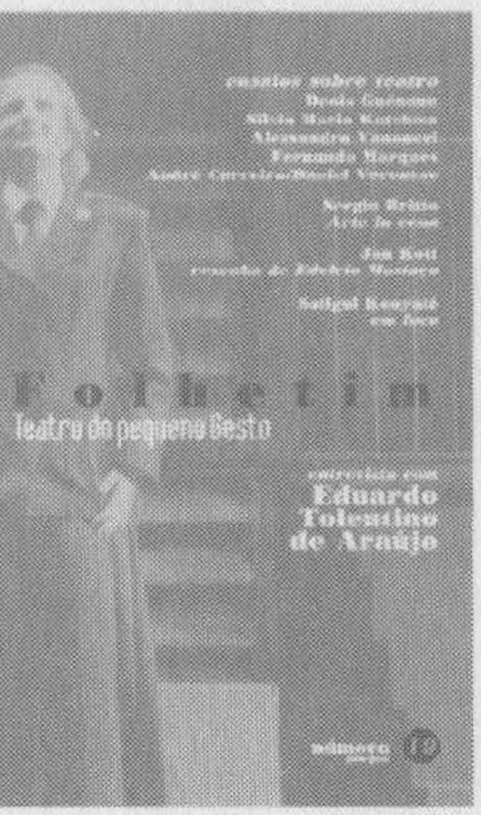


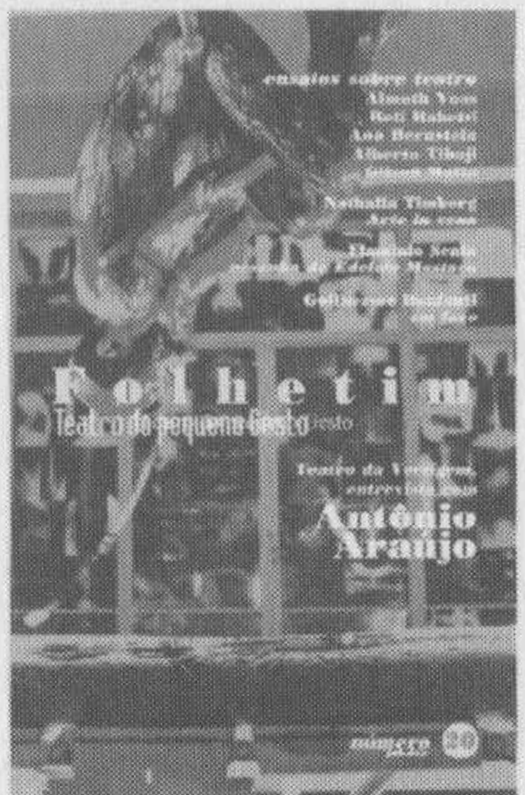


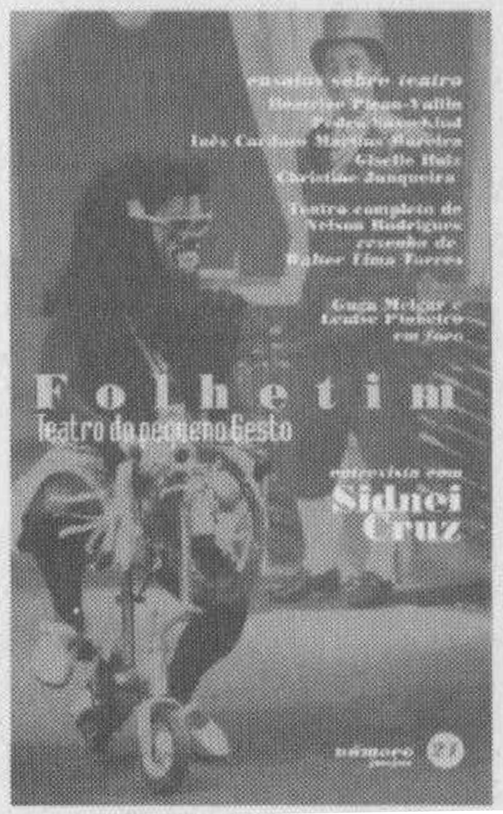


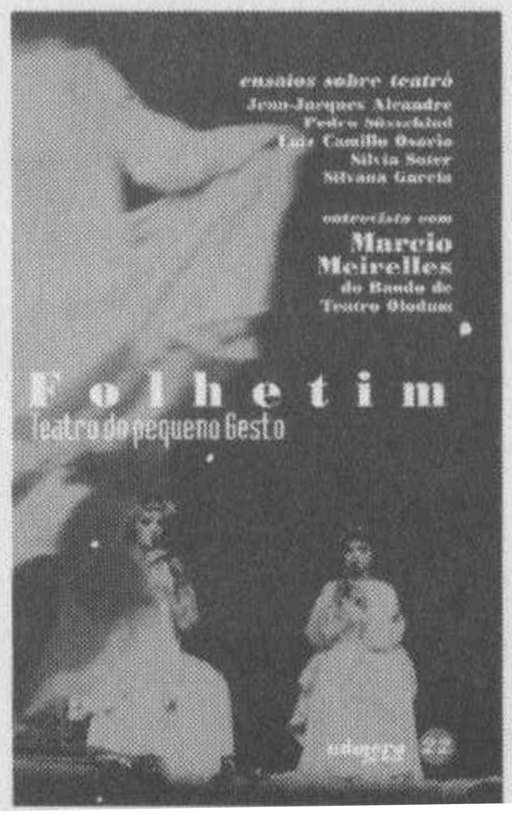


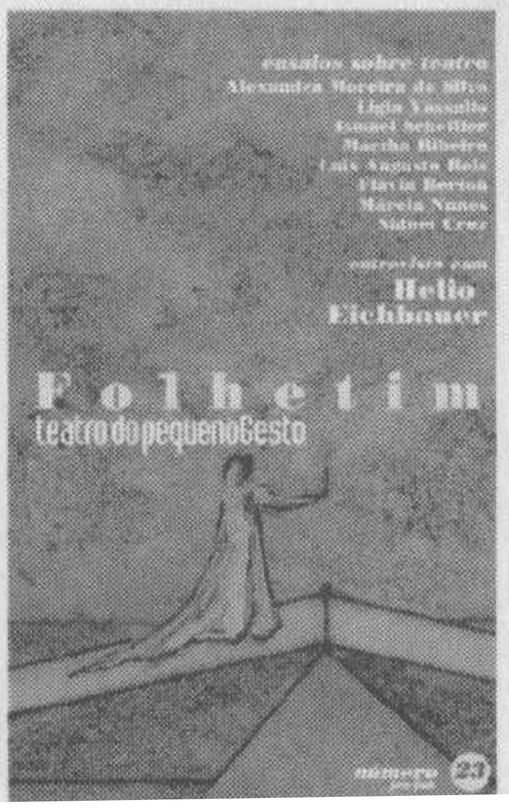






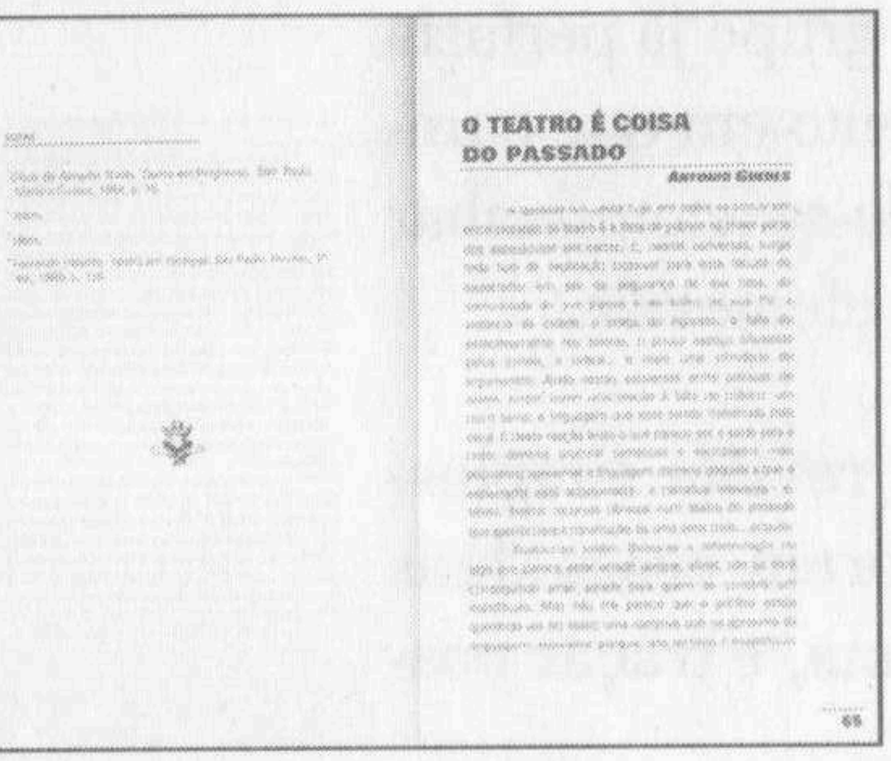






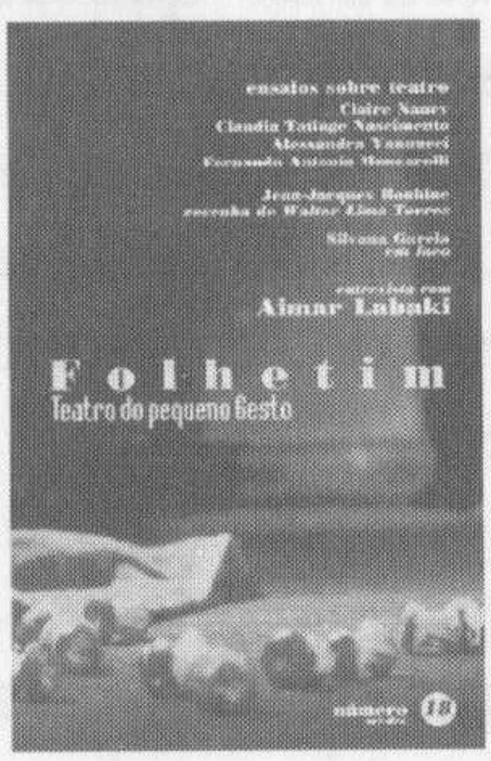














Folhetim. A ventura de pensar-fazendo teatro

*Silvana Garcia**

. O que procuramos é
a consciência do tempo e nossa
posição na sua duração.
Antoine Vitez[1]

Em seu ensaio "A prática do *Dramaturg*", Fátima Saadi reflete sobre o papel do dramatugista no processo de encenação, considerando que a associação entre o "pensamento crítico e a forma sensível" tem melhor resultado "quando inserida na trajetória de um grupo permanente" (3:17).[2]

---

* Silvana Garcia é pesquisadora, dramaturgista e professora da EAD. Publicou os livros *Teatro da militância* (Perspectiva, 2004) e *As trombetas de Jericó* (Hucitec/Fapesp, 1997).

1. Declaração que encerra o editorial de lançamento da revista *L'Art du Théâtre* (Arles, Paris: Actes Sud, Théâtre National de Chaillot, 1985).

2. Salvo indicação contrária, todas as referências aqui incluídas serão retiradas da revista *Folhetim*, estando assinalados entre parênteses, no corpo do texto, número da edição e página do texto citado. No site www.pequenogesto.com.br, no link específico sobre a revista, encontram-se os sumários de todas as edições até o presente publicadas.

Reprodução: todas as capas publicadas e alguns projetos do miolo da revista *Folhetim* Teatro do Pequeno Gesto.

Poderíamos variar esse raciocínio e dizer que a associação entre fazer e pensar, como parte natural do processo de criação, dá fôlego à trajetória de um grupo.

A revista *Folhetim* e o Teatro do Pequeno Gesto são exemplos disso. Quando a revista surgiu, em 1998, o grupo já perfazia uma jornada de quase uma década; neste momento em que cumpre quinze anos, a Companhia comemora fazendo-se acompanhar pelo número 24, especialmente lançado para a efeméride.

Não pretendemos aqui fazer o elogio da revista simplesmente, mas produzir um apanhado do que foram essas duas dúzias de exemplares, em oito anos de existência, e traçar possíveis nexos a conduzir sua história.

Apesar do que está dito lá em cima, há que se perguntar: por que uma companhia de teatro produz, tendo que superar tantos obstáculos, uma revista *que não fala especificamente dela*?

A razão disso está assinalada em várias passagens escritas pela editora Fátima Saadi. Quando lançou o número zero, a justificativa oferecida foi a decisão de realizar um velho desejo, decorrente da sedimentada prática de reflexão que dá eixo ao processo de trabalho do grupo. No ensaio mencionado acima, esse compromisso é renovado, reiterando-se a idéia de que "refletir sobre a atividade teatral e sua condição está na base tanto da criação da revista *Folhetim* quanto do repertório de oficinas itinerantes que a companhia oferece" (3:24).

Isso já nos diz algo sobre o grupo e seu projeto artístico. Fala, em primeira instância, da generosidade que sustenta essa vontade de abrir o processo de reflexão e torná-lo um bem coletivo. Fala também da importância desse fazer reflexivo instituído como prática do grupo, transcendendo as questões de uma montagem específica e ecoando em um ambiente mais amplo, no qual podem ser ordenados pensamentos e teorias

sobre a atualidade do teatro. Diz ainda da proximidade da revista com a atividade pedagógica do grupo, pressupondo uma compreensão da alfabetização artística como um tronco de muitos ramos.

Além do mais, é preciso destacar a acepção forte que o grupo atribui às tarefas do dramaturgismo, em grande parte deixadas nas mãos de Fátima Saadi. A dramaturgista, uma vez assumido o papel de *editora geral*, transfere, então, para a revista, parte do universo teórico sondado nos processos criativos da companhia e convida à participação outros criadores-pensadores.

O encontro entre a revista e o repertório do Pequeno Gesto fica evidenciado pela produção dos (até·agora) três números temáticos, todos referidos diretamente a processos de criação do grupo: o especial número 7, sobre Nelson Rodrigues, foi lançado quando o grupo apresentava *A serpente*, daquele autor; o número 12 foi dedicado inteiramente ao estudo do trágico e corresponde ao período no qual o grupo mergulhava nos ensaios de *Medéia*, e, por fim, o número 22, Convite à Politika!, antecedeu os ensaios de *Peer Gynt*, de Ibsen. Essas correspondências atendem ao primeiro propósito de Antonio Guedes, diretor artístico do Teatro do Pequeno Gesto, e também editor e produtor da revista, que lançou a idéia da publicação como forma de ampliar a leitura dos programas das peças do grupo, oferecendo material de reflexão e registro para os espectadores e o público em geral.

A esse encontro, acrescente-se o diálogo com outros grupos e outros artistas; em conjunto, fazem extrapolar a prática artística do Pequeno Gesto, por meio da revista, ampliando para um momento pós-espetáculo, ou *à parte espetáculo*, um debate teórico que, de certo modo, reverte para o grupo, lançando nova luz à atividade de palco. Esta talvez seja a melhor compensação ao empenho editorial do grupo.

Aquele que fala, aquele que escreve, é alguém que joga suas palavras como pedras divinatórias, como dados lançados.

Valère Novarina[3]

O inventário de ensaios, entrevistas e resenhas publicados complementa e esclarece os comentários acima. Se a flexibilidade editorial da revista abre um leque bastante amplo de temas e objetos de pesquisa, há algumas linhas de investigação que concentram um maior interesse e que, combinadas a outros traços evidentes, caracterizam-na.

Como marcas fortes da revista, podemos indicar o trânsito permanente entre história e atualidade, entre tradição e ruptura, entre teoria e prática. Ao abrigo desses três tetos, encontramos o conjunto mais volumoso de artigos e depoimentos. O que vale a pena frisar a esse respeito é que aquilo que poderia parecer lassidão editorial é, na verdade, um pensamento bastante estruturado sobre o lugar da teoria. A disposição aparentemente opositiva dos termos, ao contrário de indicar antagonismo, denota dois momentos de um mesmo fenômeno, que se esclarecem mutuamente.

Entre os principais temas tratados pela revista estão aqueles que revelam uma preocupação com o modo contemporâneo de fazer teatro, e concernem às pedagogias do ator, ao *métier* do encenador, ao lugar renovado da dramaturgia e do dramaturgismo. A revista abarca ainda as margens do processo de encenação, tratando de outras questões importantes como a difícil tarefa de traduzir para o teatro e a função da crítica. Em suma, temas fundantes, idéias e conceitos que estão no cerne do processo criativo, da recepção e da apreciação crítica do espetáculo.

Estruturalmente, a revista mantém seções fixas e cada uma delas representa um aspecto desse panorama generoso

3. Novarina, Valère. Diante da palavra. Trad. Ângela Leite Lopes. *Folhetim*, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, n. 15, p. 17, out-dez 2002.

sobre o teatro. As entrevistas, presentes desde o número zero, são, sem dúvida, o momento privilegiado de diálogo com os criadores do teatro brasileiro. Esse diálogo ganha extensão em outra escala com a introdução, a partir do número 10, da seção *Em foco*, na qual são explorados, em apenas algumas poucas perguntas (quatro, na maioria das vezes), aspectos fundamentais da prática de profissionais de teatro que atuam geralmente nos bastidores, "fora do foco" portanto, como iluminadores, fotógrafos da cena, críticos, tradutores, editores e outros artistas em condição especial, como atores estrangeiros em visita ao país. Há ainda as resenhas de livros, que passaram a ser publicadas a partir do número 16 e que fazem o necessário *link* com outras publicações de leitura obrigatória para os interessados em teatro. Isto é fundamental em um país como o nosso, que se caràcteriza por imensa lacuna de publicações sobre teatro e artes cênicas em geral, áreas praticamente ignoradas pelas editoras nacionais, sem falar de outros problemas crônicos como a má distribuição e o pouco espaço de divulgação na mídia.

No mais, os artigos que constituem o corpo da revista podem ser divididos entre os que concernem ao teatro nacional e aqueles que pensam o teatro de fora, entre os que tratam de temas específicos e os que abordam temas mais amplos, e ainda aqueles de tendência conceitual ou histórica: entre os campos, uma proporção numericamente equilibrada.

O segmento de textos de formulação teórica está em grande parte representado pelas traduções de escritos de importantes artistas-pensadores do teatro do último século. A aglutinação do pensamento crítico (desprezado pelo mercado de livros e banalizado pela crônica jornalística), o resgate de autores fundadores do teatro contemporâneo e o empenho em introduzir autores da atualidade pouco conhecidos entre nós são motivos que justificam a existência de uma revista.

Nas páginas traduzidas da revista conviveram até o presente Gordon Craig, Denis Guénoun, Jerzy Grotowski, Anne Ubersfeld, Bernard Dort, José Sanchis Sinisterra, Maurice Blanchot, Peter Brook, Adolphe Appia, Tadeusz Kantor, Jean-Jacques Alcandre, Josette Féral, Claire Nancy, Jean Genet, Philippe Lacoue-Labarthe, Pasolini, Valère Novarina, Antoine Vitez, Jean-Pierre Sarrazac, Jean-Marie Piemme, Michel Deutsch, Jean-François Peyret, Almuth Voss, Béatrice Picon-Vallin e Daniel Veronese.[4] A dominante é, sem dúvida, francesa, obedecendo a uma certa tradição intelectual de nosso país.[5] Mas, como veremos, a cultura alemã também está fortemente representada.

Os textos dos mestres têm sabor a manifesto. Talvez não tenha sido coincidência o fato de que, no número zero da revista, como texto de abertura, tenha sido publicado "O teatro da morte", de Tadeusz Kantor, escrito em 1975, certamente um dos documentos mais contundentes do teatro moderno. O vínculo entre teatro e morte, a idéia de que a condição humana apenas se revela em ato "numa escala implacável e definitiva" (p. 16), qual seja, a Morte, é uma das formulações mais dignas e, ao mesmo tempo, mais terríveis, do Teatro. Dá-nos dele a dimensão metafísica e estabelece o limite daquilo que creiamos ilimitado.

O tema da morte também estrutura o pensamento de Genet em *A estranha palavra...*, mas com uma mordacidade que dá

4. Fizeram parte do grupo de tradutores: Fátima Saadi, Ângela Leite Lopes, Rosete de Sá, Virgínia de Araújo Figueiredo, Ricardo Gomes e Luciano Loprete.

5. Há que se considerar também o invejável volume de produção de pensamento sobre teatro e de como ele se dissemina a partir dos meios acadêmicos e instituições de fomento à pesquisa na França.

arrepios, literalmente, pela sugestão de um teatro erigido em um cemitério, junto ao forno crematório, onde "a morte estaria ao mesmo tempo mais próxima e mais leve, o teatro mais sério" (3:9).

O que tanto Genet como Kantor procuram estabelecer é uma *idéia de teatro* que corresponda ao tempo e a um projeto artístico. Nesse sentido, são textos que reverberam em muitos outros. Em termos não tão ao pé da letra quanto propõe Genet, o lugar do teatro é objeto de interesse intelectual reiteradamente explicitado. Isso porque, como Genet e Kantor, todos os pensadores do teatro a partir do século XX sabem que seu primeiro objeto é o próprio teatro, em sua permanente redefinição, imposta pela proliferação formal que a contemporaneidade propiciou. A necessidade de reinvenção crítica traz em seu bojo a permanência de questões, mais ou menos polêmicas, que continuam a arrebatar a atenção dos homens e mulheres de teatro.

Para os franceses, essa questão tem raízes fortes, embrenhadas na tradição, de Antoine a Bernard Dort, passando por Jean Vilar e alcançando a geração mais recente na qual se inclui Jean-Pierre Sarrazac. Nessa tradição, o foco é a noção de um "teatro público", em suas diferentes acepções e terminologias, e que, em combinação com noções aparentadas, como teatro popular e teatro de arte, produz uma definição de teatro firmemente fincada no terreno do político e ratificada na prática de determinados artistas e companhias.

Esse é especificamente o tema das reflexões de Sarrazac em "Por que o teatro?", no qual repassa historicamente as investidas do setor artístico na construção de uma idéia de "teatro cidadão", traça um diagnóstico das atuais tendências do teatro francês e especula sobre as condições que permitiriam restituir ao teatro, a par de sua dimensão artística, "sua vocação transitiva, interventora" (17:87).

Sob focos diferenciados, mas impondo-se como tendência geral, as condições de existência do teatro no mundo contemporâneo conduzem a reflexão de outros intelectuais e artistas publicados nesse mesmo volume no qual se encontra o texto de Sarrazac, parte de um dossiê dedicado ao teatro francês contemporâneo.

Motivos semelhantes movem também os escritos de Denis Guénoun, autor privilegiado pela editoria da revista, não apenas por seus artigos publicados mas, também, pela edição de *A exibição das palavras. Uma idéia (política) do teatro*, que inaugurou a série Folhetim/Ensaios, em 2003. Pesquisador, dramaturgo e diretor, Guénoun representa o perfil ambidestro dessa geração de artistas-pensadores nascida nos anos 1940 e no qual se incluem também Sarrazac, Michel Deutsch, Daniel Lemahieu, Valère Novarina, Jean Paul-Wenzel e Jean-Jacques Alcandre.

Em seu artigo "Contágio e purgação", Guénoun volta ao tema do lugar do teatro, desta vez remetendo a Platão e Aristóteles e constituindo, a partir deles, um traçado pela História que dicotomiza a atitude em relação ao teatro – "dois modelos de interpretação do fato dramático" –, contrapondo "conhecimento" e "contaminação passional" (19:20). Em "Objeção ao retorno", ele tricotomiza a escrita dramática, no contexto da contemporaneidade, partindo de três condições dadas: o ato de escrever "depois do fim do drama", a recusa da representação e o esgotamento da encenação (8:5-9).

O pensamento de Guénoun traz e organiza temas que, como esses – em *A exibição das palavras*, o foco é a noção do político no teatro –, dizem respeito diretamente à compreensão do fenômeno cênico e impõem um questionamento que não pretende eludir confrontos de idéias. Guardadas as diferenças de geração, Guénoun se aproxima, por essa argúcia intelectual, daquele que, do lado brasileiro, merece maior deferência dos editores da revista: Gerd Bornheim.

A presença inspiradora de Bornheim se traduz em diversos artigos, todos de leitura obrigatória: da reflexão sobre o trágico (12:26-39), que integra o volume dedicado a esse tema, passando pela discussão do papel da crítica (15:22-35), versando sobre Brecht, um de seus melhores assuntos (10:22-31), até um comovente ensaio sobre "A inexorabilidade da Morte" (16:30-41), compilado de uma palestra que ele ministrou pouco antes de morrer. O volume que contém essa última reflexão inclui ainda dois belos textos-homenagem sobre o mestre, assinados por Fátima Saadi e Alberto Tibaji. Por meio deles, temos a possibilidade de relembrar a importância de Bornheim, vislumbrar em panorâmica os caminhos de seu pensamento e reverenciar por um momento sua presença, ainda e sempre viva em seus textos.

No âmbito dos autores publicados, Bornheim se dispõe ao lado de Maurice Blanchot (também, como ele, falecido em 2003) e Bernard Dort, tríade de grandes mestres cujos pensamentos plantaram convicções e abriram caminhos. De Dort, a revista tem o artigo que integra o dossiê sobre teatro francês, "A tentação da obra e o prazer do jogo": a defesa da necessidade de refundação do teatro, entendido como *jogo*, e cujas regras são continuamente reinventadas, no acordo coletivo daqueles que dele participam e "na consciência de sua precariedade" (17:102-103).

De Blanchot, no mesmo volume citado acima, temos um instigante artigo sobre o ato de traduzir, no qual ele dialoga com Walter Benjamin (17:8-15). Antes deste, já fora publicado "O efeito de estranheza" (2: 3-12), sobre Brecht, como se pode adivinhar. Novamente, um ponto de conexão entre ele e Bornheim.

Para completar o quadro de pensadores presentes na revista, sem a pretensão de citá-los todos, faltaria, no mínimo, apontar para a nova geração, generosamente presente ao lado dos nomes já consagrados.

Fiquemos somente em território brasileiro. Há aqui uma natural dominância de pesquisadores vinculados às universidades, e não apenas cariocas e paulistas. A editoria tem o cuidado manifesto de que estejam presentes articulistas de diversas regiões do país como Antonio Cadengue (Recife), Fernando Mencarelli (Belo Horizonte), Fernando Marques (Brasília), André Carreira (um trota-mundo agora estabelecido em Florianópolis), Paulo Vieira (João Pessoa), João Denys (Recife) e Edélcio Mostaço (também um paulista estabelecido em Florianópolis). Eles trazem suas pesquisas e reflexões, transformadas em ensaios que, postos lado a lado, constituem um importante painel de temas vinculados à história e à produção cênica do país. E não falam apenas do Brasil. Com brio de intelectualidade madura, muitos estudiosos avançam na investigação de outras tradições.

A diversidade é grande. No que concerne ao Teatro Brasileiro, vem em primeiro lugar a necessidade de registrar a história. Graças ao exercício de aquecimento promovido pelas universidades, o volume de pesquisas realizadas em programas de pós-graduação já avançou muito no território dos fatos históricos e do pensamento crítico-analítico. Porém, ainda pouco se conhece dessa produção, fora do âmbito acadêmico restrito. Aqui, mais um mérito incontestável de *Folhetim*, que abre esse acervo a um público mais amplo – em especial o meio artístico – e, ademais, permite um intercâmbio mais ágil entre pesquisadores, tarefa negligenciada pelo ambiente acadêmico.

Das pesquisas de cunho histórico, afora um estudo isolado sobre o teatro jesuítico e um pequeno segmento de ensaios que trata do século XIX, a grande parte está voltada para o século XX até o presente. Tematicamente, distribuem-se entre tópicos diversos, variando de "As condições de representação teatral na virada do século" (5:60-73), ensaio de Angela de Castro Reis, até assuntos da atualidade, como a experiência artístico-pedagógica da Escola de Dança da Maré (22:50-67),

de autoria de Silvia Soter. Há artigos panorâmicos, como o de Ângela Leite Lopes, "Em busca do teatro e do brasileiro", no qual a autora faz uma visita à principal produção do momento (1998), e ensaios que rastreiam uma tradição, como o de Christine Junqueira, "A crítica teatral carioca e a consolidação do teatro brasileiro moderno" (21:56-65), ou que resenham criticamente uma encenação recente, como fez Mariângela Alves de Lima com *Apocalipse 1,11* (8:10-17), do Teatro da Vertigem.

Há ensaios dedicados aos fundadores em diferentes escalas do nosso teatro como Machado de Assis, Arthur Azevedo, Ruggero Jacobbi e Adolfo Celi, mas também estão comentados Plínio Marcos, Antonio Nóbrega e Caio Fernando Abreu. Com lugar privilegiado, destaca-se Nelson Rodrigues, assunto do já mencionado número especial de *Folhetim*. Esse importante dossiê, o primeiro organizado pela revista, abre com texto do próprio dramaturgo ("Teatro Desagradável", 7:4-13), no qual, com verve e lucidez, ele comenta a recepção que tiveram suas primeiras peças, afirma suas convicções sobre o teatro (o texto foi escrito em 1949) e rebate com argumentos convincentes as principais objeções de uma certa crítica às suas peças. Depois, sucedem-se artigos assinados por pesquisadores e artistas que trabalharam com textos do dramaturgo, como os encenadores Luiz Arthur Nunes e Marco Antonio Braz, e o cenógrafo J. C. Serroni.

No que concerne ao teatro universal, os temas e modos de abordagem também são muitos e diversificados. Desse conjunto, um parágrafo especial deve ser dedicado a Fátima Saadi. Dominando várias línguas, ela é responsável por grande parte das traduções publicadas na revista; pesquisadora interessada em diversas culturas, dedica especial atenção à alemã, seu campo privilegiado de pesquisa; versátil, envereda por outros temas com naturalidade; rigorosa, revela-se sempre como analista exigente e instigante articuladora de idéias. Da sua safra

de artigos sobre a tradição alemã, ela fala especialmente de Lessing, mas também de Lenz e Brecht. Do ambiente francês, destaca D'Aubignac, Diderot e Voltaire.

Os ensaios de Fátima Saadi entram diretamente em diálogo com os de Pedro Süssekind, representante, neste apanhado, da mais jovem geração de pensadores do teatro. Como ele, há outros jovens em, digamos, começo de carreira, mas já com um respeitável arcabouço intelectual. Este também um mérito de *Folhetim*: o de juntar estudiosos de diferentes gerações e dispô-los a dialogar.

De Süssekind, a revista publicou quatro ensaios que são demonstrativos de seu alcance intelectual, começando classicamente com "Ensaio sobre a poética na *República* de Platão"[6] (22:32-41), passando por "Goethe e Shakespeare" (21:24-33), e encontrando-se com Fátima em "A apresentação artística da liberdade – um estudo sobre a teoria e o teatro de Schiller" (14:68-79). Por fim, em "A teoria do drama e o modo interpretativo de Peter Szondi" (17:16-23), Süssekind faz uma síntese impecável do livro do estudioso alemão, tão em voga no momento.

Parceiros fortes de Fátima Saadi são ainda seus pares no corpo editorial da revista, Ângela Leite Lopes e Walter Lima Torres, não apenas por manterem a vigência da revista, mas também pela contribuição como pesquisadores e articulistas.

---

6. Parte do projeto Convite à Politika!, que dá título ao volume 22, o texto de Pedro Süssekind pode ilustrar perfeitamente um modo de proceder do Pequeno Gesto, na promoção de atividades paralelas às suas montagens. Nesse caso, deve-se mencionar o grupo de estudos coordenado por Süssekind para a leitura de *A república* de Platão, e a associação com o Centro de Estudo Artístico Experimental, sediado no Sesc Tijuca e coordenado por Ana Kfouri, responsáveis pelo ciclo de palestras cujas exposições alimentaram esse volume especial.

Walter Lima Torres representa a boa mistura de ator, diretor e pesquisador. Ele reafirma o tom de diversidade da revista ao analisar, com a mesma disposição, as peças de Molière *Don Juan* (zero:51-64) e *O Tartufo* (6:46-53), a memória em Tchékhov (1:47-56), a dimensão semântica do título em Tchékhov e Nelson Rodrigues (2:37-50), além de assediar a "viúva honesta" do dramaturgo carioca (7:42-51), de teorizar sobre "o ensaiador, o diretor e o encenador" (10:60-71) e dar a nota triste em "Il maestro è morto! Giorgio Strehler: 1921-1997" (zero:88). À parte os ensaios, Walter Lima atua também no papel de resenhista e entrevistador.

Ângela Leite Lopes transita com leveza de estilo mas profundidade de conteúdo entre vários temas, e entre o Brasil e a produção estrangeira. Além da matéria panorâmica sobre teatro brasileiro, já citada, ela escreveu sobre o ator e a interpretação contemporânea em artigos referidos em Kantor (1:35-46), Stanislavski e Grotowski (9:80-87) e também construiu para o tema uma perspectiva histórica (6:64-94). Abordou ainda o teatro dos anos 1960 com dois ensaios sobre o Living Theatre, ambos com o subtítulo "Trajetória de uma impossibilidade", cada qual dedicado a diferentes fases do grupo americano: das montagens de *The Brig* e *Mysteries and Smaller Pieces* (3:65-74) o primeiro, e de *Frankestein* e *Paradise Now* (4:18-29) o segundo. Ângela Leite Lopes escreveu ainda dois ensaios sobre Nelson Rodrigues, seu tema de pesquisa e sobre o qual tem um livro publicado.[7] No texto que integra a edição especial sobre o dramaturgo carioca, ela reflete sobre a modernidade de Nelson Rodrigues no contexto da recepção do autor na França e as dificuldades que se impõem a quem assume a tarefa de traduzi-lo. Seu outro texto, "O trágico no teatro de Nelson Rodrigues" (12:60-75) integra o número de *Folhetim* dedicado à questão do trágico.

---

7. *Nelson Rodrigues, trágico, então moderno*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/Editora UFRJ, 1993.

O volume merece citação. Com o pretexto de celebrar o quarto aniversário da revista, publicou-se esse número temático, alimentado pelo seminário realizado no ano anterior (2001), quando do décimo aniversário do Teatro do Pequeno Gesto. O tema trágico aqui tem múltiplos enfoques, com presença, além de Ângela Leite Lopes e Nelson Rodrigues, de Gerd Bornheim e Fátima Saadi (já citados anteriormente), Flora Süssekind, com ensaio sobre Beckett (p. 104-121), Edélcio Mostaço escrevendo sobre Ésquilo (p. 92-103), tema também abordado por Silvia Maria Kutchma (p. 80-91), bem como um estudo sobre Medéia, por Claire Nancy (p. 8-25); na seção *Em foco*, Fátima Saadi dirige quatro perguntas ao estudioso de cultura grega e tradutor renomado Mário da Gama Cury. Dossiês como este, sobre Nelson Rodrigues, e sobre teatro e política são importantes pelo caráter complementar e de confronto que adquirem os ensaios agrupados, além de, a cada tanto, forçarem o ajuste de foco da revista, obrigando a um olhar mais penetrante sobre o contexto da produção, tanto própria – uma vez que os números correspondem a temas vinculados a montagens –, mas também sobre a produção alheia.

Para completar esse panorama que nos dispusemos a esboçar, falta menção a uma articulação das mais significativas: o encontro com a criação. É na possibilidade de se atualizar constantemente no diálogo com os artistas responsáveis pela produção cênica brasileira que *Folhetim* se realiza plenamente como publicação vinculada a um coletivo de teatro. Como já apontamos no início desta reflexão, esse segmento está representado sobretudo pela seção Entrevista e mantém-se desde o número zero. As entrevistas indicam um empenho intencionado em documentar a contemporaneidade artística, captar a atualidade de um momento ou de um processo de criação. Os convidados distribuem-se principalmente entre diretores, dramaturgos e atores, com evidente cuidado em abarcar profissionais de fora do eixo Rio-São Paulo, e também trazendo artistas que nem sempre estão em destaque na mídia. Para

entrevistá-los, além do *staff* editorial da revista, pesquisadores e outros artistas são convidados, dando espaço a outros enfoques e outros olhares sobre essa produção.

Beti Rabetti afirma em "A entrevista como documento", artigo publicado ao cumprir-se o primeiro ano de *Folhetim*, que "os procedimentos rigorosos (de eleição dos entrevistados e de definição acurada de roteiros) que têm orientado sua preparação, sua realização e sua edição final para divulgação", são responsávcis pelo caráter de "efetivo produto documental" que caracteriza as entrevistas (4:55).

Claramente, *Folhetim* procura encontrar um diferencial em relação a outros periódicos, fugindo dos questionários-padrão e constituindo, para cada entrevistado, um painel de suas especificidades. A prática das perguntas supõe a intenção de registro e explora todos os aspectos, desde os éticos até os metodológicos, do exercício profissional daquele artista; recupera a história, problematiza questões cruciais, obriga-o a se posicionar frente ao panorama da produção. Além do mérito intrínseco de se constituir manifestamente com estatura e veracidade de documento, as entrevistas são momentos especiais nos quais os artistas se obrigam a organizar suas experiências e extrair delas suas significações.

Certamente, o aspecto mais importante a comentar aqui é que, fazendo um balanço das (até o momento) vinte e três edições, podemos destacar a presença forte do segmento teatro de grupo encabeçando o conjunto das entrevistas. O privilégio desse teatro indica, sobretudo, o reconhecimento da importância que, historicamente e na atualidade, o grupo tem no contexto da produção brasileira. Por intermédio de seus diretores e outros representantes, estiveram em conversa com *Folhetim* os grupos Sobrevento (Sandra Vargas e Miguel Vellinho), Oficina (José Celso Martinez Corrêa), Galpão (Chico Pelúcio), Péssima Companhia (Moacir Chaves), Folias d'Arte (Marco

Antonio Rodrigues, Carlos Francisco Rodrigues e Dagoberto Feliz), Grupo Tapa (Eduardo Tolentino de Araújo) e Teatro da Vertigem (Antônio Araújo). Mesmo entrevistas realizadas aparentemente fora do contexto de grupo incluem ainda assim profissionais com forte vínculo com o trabalho coletivo, como é o caso de Luís Alberto de Abreu, Juliana Carneiro da Cunha, Aderbal Freire-Filho, Luiz Carlos Vasconcelos, Sidnei Cruz e Marcio Meirelles.

Essa tendência se manifesta também na seção *Em foco* que, como já foi dito, difere essencialmente das entrevistas por ser a sondagem tópica de uma prática. No *Em foco* encontramos artistas como Bruce Myers e Sotigui Kouyaté, ambos vinculados ao trabalho de Peter Brook, e Guilherme Bonfanti, que trabalha com o Teatro da Vertigem.

O pensamento que valoriza o grupo fica manifesto na renovação do projeto gráfico pela qual passou a revista – obra do designer Bruno Cruz –, quando, a partir do número 12, deixou de constar na capa a foto dos artistas entrevistados, substituída por um instantâneo de espetáculo.

Isso, no entanto, não faz da revista um veículo representante de um segmento da produção, nem pretende – longe dela! – ser um porta-voz dos grupos. *Folhetim* simplesmente os privilegia porque é ela mesma fruto desse espírito de grupo e nessa fatia encontra-se, sem dúvida, uma das porções mais significativas do teatro brasileiro. Os artistas e grupos aqui representados (e os que ainda virão) são autores de espetáculos que marcaram história e constituíram padrões de produção e criação que são reproduzidos e discutidos por todos os que trabalham para realizar um teatro que realmente importe.

Esse segmento de criadores tem uma característica que é a necessidade de rever-se e renovar-se constantemente, obrigados pela dinâmica coletiva que não permite acomodação e que

exige a todo momento redefinição de seu projeto artístico. Como diz Antonio Guedes: "É [preciso] manter vivas as perguntas: Por que fazemos? Por que fazemos desta maneira e não de outra? Para quem fazemos?" (3:63). E não apenas aqui, mas em todos os artigos que escreveu para a revista,[8] Antonio Guedes traz questionamentos que devem integrar o quotidiano dos artistas que criam e produzem coletivamente. Esta é a teoria produzida na prática, e que precisa de *Folhetim* para o registro.

E creio que aqui fechamos o cerco...

Gostaria de finalizar com uma citação de Gianni Ratto, que nos deixou no final do ano, e que, para muitos de nós, representava o espírito vivo do teatro. Ele amou o teatro, como nós o amamos, até a última respiração. No número 5 da revista, foi ele o entrevistado e, como tudo o que ele dizia eram verdades atestadas pelo tempo e pela experiência, sua frase vale aqui como confirmação (bastando apenas trocar o termo livro por revista, já que, nessa idéia, eles se equivalem).

Falando da transitoriedade do teatro, motivo de sua força e beleza, dizia ele: "O que sobrevive de todo o dilaceramento das tensões dramáticas, de tantas entregas, de tantos êxitos e fracassos, de tantas polêmicas, de tantas paixões e de tantos consensos? A palavra guardada nos livros e a memória; a palavra permanece inalterada, a memória falha ou se transforma..." (p. 78).

É esse esforço de preservar a memória e dar permanência à palavra que reveste de valor o nosso trabalho, acolhido e promovido por *Folhetim*.

---

8. Teatro é coisa do passado (zero: 65-87); A cena, a platéia... dois universos, muitos sentidos (1: 57-68); Só o gesto (mesmo quando pequeno) nos revela (3:57-64); A vida e a morte de Antonin Artaud – obra de Artaud (6:54-63); Política cultural: uma faca de muitos gumes (9: 30-41).

Folhetim é uma revista que começou como um intemperado gesto de amor pelo pensamento e pelo teatro. Quem, não fosse pela paixão, se arriscaria a lançar uma revista de artes cênicas sem garantia de patrocínio, sem rede de distribuição, sem corpo de colaboradores preestabelecido, feita artesanalmente? E, no entanto, pela garra, o projeto venceu. Hoje, completa quase uma década, vinte e quatro números, um grupo enorme de colaboradores de primeiríssimo time, respeitada por todos os que a conhecem. Isso deveria bastar para que órgãos governamentais de cultura corressem atrás de seus editores disputando o privilégio de patrociná-la. A realidade, infelizmente, não é bem essa. Há apoios, sim, mas nada sistemático, permanente. Cada número da revista continua sendo uma batalha a ser vencida. Não é isso que deveria significar "artesanal". O cuidado deveria ser apenas o de selecionar ensaios, investir na qualidade gráfica e coisas assim.

Só nos resta, nesta efeméride, fazer votos para que o quadro mude, que *Folhetim* seja reconhecida e sustentada, e que Fátima, Antonio, Ângela e Walter não desistam nunca.

***

Este texto panorâmico, esboçado em traços grossos, visou apenas abrir atalhos no meio da densa produção ensaística reunida pela revista *Folhetim*, de modo a oferecer alguns postos de observação que dêem idéia de sua importância e instiguem os leitores a escarafunchar ainda mais as suas páginas.

Peço que me perdoem aqueles de quem não citei artigos ou que, citando, abordei de forma redutora. Todos irão convir que são muitos ensaios, mais de uma centena, e quase o mesmo tanto de colaboradores. Creio, no entanto, que deixei clara a importância do conjunto de artigos para o registro e a reflexão crítica sobre o teatro, bem como afirmei a reconhecida

competência de seus autores, responsáveis pela excelente reputação de *Folhetim*.

Para que essa presença seja confirmada, segue a relação daqueles que contribuíram para a revista, até o presente:

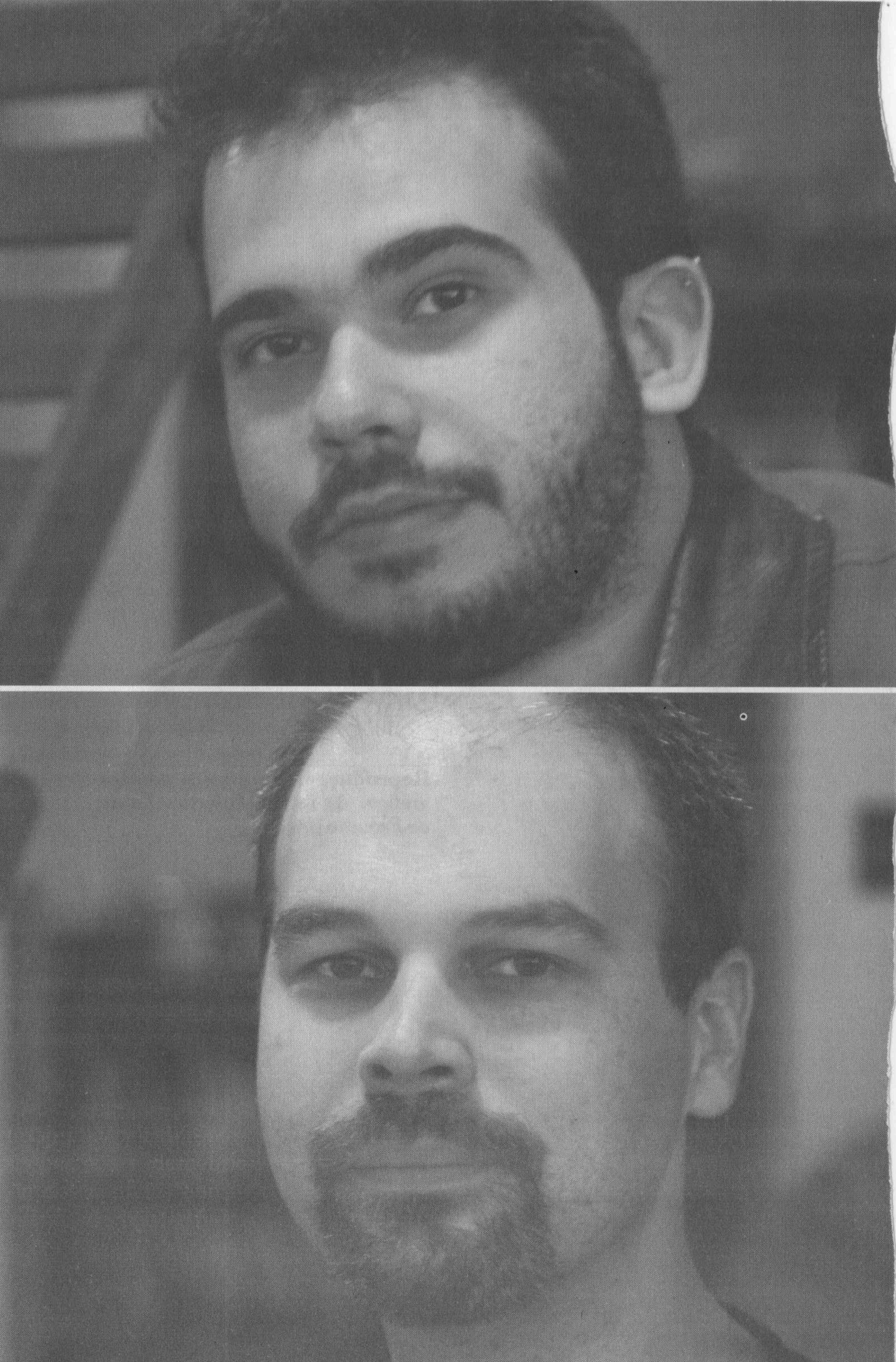
Aderbal Freire-Filho, Aimar Labaki, Alberto Tibaji, Alessandra Vannucci, Alexandra Moreira da Silva, Aline Casagrande, Almuth Voss, Ana Achcar, Ana Bernstein, Ana Dias, Ana Teresa Jardim, André Carreira, Angel Vianna, Angela de Castro Reis, Ângela Leite Lopes, Anna Wiltgen, Anne Ubersfeld, Antoine Vitez, Antônio Araújo, Antonio Cadengue, Antonio Carlos Bèrnardes, Antonio Guedes, Auré-lio de Simoni, Béatrice Picon-Vallin, Bernard Dort, Beti Rabetti, Bia Lessa, Binho Schaefer, Brigid Panet, Bruce Myers, Bruno Cruz, Carlos Francisco Rodrigues, Chico Pelúcio, Christine Junqueira, Claire Nancy, Claudia Tatinge Nascimento, Dagoberto Feliz, Denis Guénoun, Domingos Oliveira, Doris Rollemberg, Dorys Calvert, Dudu Sandroni, Edélcio Mostaço, Eduardo Tolentino de Araújo, Eleonora Fabião, Eveli Ficher, Fátima Saadi, Felipe Vidal, Fernanda Azevedo, Fernando Antonio Mencarelli, Fernando Marques, Filomena Chiaradia, Flávia Berton, Flora Süssekind, Geraldo R. Pontes Jr., Gerd Bornheim, Gianni Ratto, Gilberto Gawronski, Gilson Motta, Giselle Ruiz, Guga Melgar, Guilherme Bonfanti, Helena Varvaki, Helio Eichbauer, Inês Cardoso Martins Moreira, Isaac Bernat, Ismael Scheffler, J. C. Serroni, J. Guinsburg, Jacques Peigné, Jean-François Peyret, Jean-Jacques Alcandre, Jean-Marie Piemme, Jean-Pierre Sarrazac, João Denys Araújo Lei-te, Joice Niskier, Jorge Viveiros de Castro, José Celso Martinez Corrêa, José Sanchis Sinisterra, Josette Féral, Juçara Barcellos, Julia Merquior, Juliana Carneiro da Cunha, Juliana Lugão, Kil Abreu, Lenise Pinheiro, Ligia Vassalo, Lionel Fischer, Lorena da Silva, Luciano Loprete, Luís Alberto de Abreu, Luís Augusto Reis, Luiz André Cherubini, Luiz Arthur Nunes, Luiz Camillo Osório, Luiz Carlos Vasconcelos, Luiz Henrique Sá, Magda

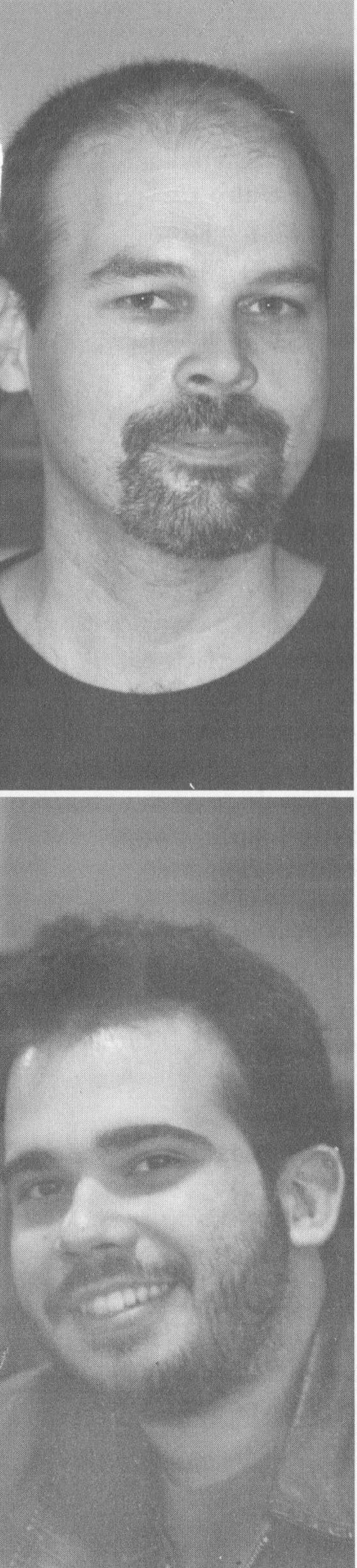
Maria Jaolino Torres, Márcia Nunes, Marcia Sá Cavalcante Schuback, Marcio Meirelles, Marco Antônio Braz, Marco Antonio Rodrigues, Mariângela Alves de Lima, Mário da Gama Kury, Marta Metzler, Martha Ribeiro, Massoud Saidpour, Michel Deutsch, Miguel Vellinho, Moacir Chaves, Narciso Telles, Nelly Laport, Nelson Rodrigues, Patrícia Fox, Paulo Autran, Paulo Merisio, Paulo Pontvianne, Paulo Vieira, Pedro Süssekind, Peter Brook, Philippe Lacoue-Labarthe, Renato Cordeiro Gomes, Ricardo Gomes, Rosana Suarez, Rosete de Sá, Rosyane Trotta, Samuel Abrantes, Sandra Vargas, Sidnei Cruz, Silvana Garcia, Silvia Davini, Silvia Maria Kutchma, Silvia Soter, Sotigui Kouyaté, Thierry Trémourox, Tim Rescala, Valère Novarina, Vilma Melo, Virginia de Araújo Figueiredo, Walter Lima Torres, Yara de Novaes.

Também nossa admiração por aqueles que fazem, ou já fizeram, materialmente a revista, especialmente sua equipe de produção.



Reprodução: os diversos projetos gráficos da revista *Folhetim Teatro do Pequeno Gesto*.





em foco
DESIGN E CENA

3 perguntas *de Luiz Henrique Sá para Bruno Cruz**

Bruno, primeiramente acho que devo te agradecer por ter me trazido para dentro desta Companhia, que é quase uma família Ekdahl, de Bergman – estudamos, lemos, discutimos, conversamos, transpiramos e trabalhamos teatro de igual para igual. Tive o prazer de ser seu colega na Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi/Uerj), onde pudemos nos conhecer melhor e debater incansavelmente os mais diversos assuntos. Gostaria que você me contasse de onde vem seu interesse por teatro e como chegou a ele. Como o Pequeno Gesto apareceu em sua vida?

---

* Bruno Cruz é produtor editorial formado pela ECO/UFRJ e exerce seu ofício na Jorge Zahar Editor. É iluminador da Cia. Tibicuera de Teatro e programador visual da revista *Folhetim*. Como diretor, trabalhou no programa para TV, Rizoma, da UFRJ.

Fotos de Guga Melgar: Luiz Henrique Sá e Bruno Cruz, 2006.

Em 1988, quando entrei no segundo grau, eu me dediquei a três projetos que considerei grandes: uma peça de teatro amador, um programa de vídeo amador (tipo *TV pirata*) e o jornal do grêmio estudantil. De algum modo, minha vida profissional terminou sendo uma variante desses três temas (é preciso acrescentar que minha participação no jornal se deu pelo projeto e pela diagramação, e não pela escrita).

Trabalhei durante muito tempo com teatro amador. Quando meu último grupo amador se desfez (o Salamaleque), entrei para a CAL. Coincidentemente, depois disso nunca mais atuei, mas desenvolvi um trabalho por trás dos bastidores: fazendo luz no teatro e dirigindo vídeos.

Conheci o Tuninho em 1999. Na época, estava fazendo o vídeo *O golpe de Fellini*, meu trabalho de fim de curso na ECO, e também trabalhava com produção editorial na DP&A. Um dos atores de *O golpe de Fellini* era contemporâneo meu na ECO, tinha formação em letras e precisava de emprego. Eu o indiquei para DP&A e ele foi selecionado para a vaga de revisor. Era o Paulo Hamilton (da companhia Atores de Laura). Por uma dessas felizes coincidências, o Tuninho estava orientando o Paulo em uma peça no Curso de Direção e os dois tinham um contato bem próximo. O Paulo (talvez em retribuição à minha indicação) soube que o Pequeno Gesto precisava de um programador visual para a *Folhetim*, me deu a dica. Apresentei-me com meu portifolinho e... fui escolhido.

Sendo você um editor por formação e tendo boa experiência em edição de vídeos educativos, as questões de edição passam por sua cabeça quando você acompanha ou vê um espetáculo teatral? O que seria, para você, um trabalho de edição teatral?

Sim, naturalmente. Direção, edição gráfica e programação visual são coisas bastante semelhantes. Claro que cada atividade tem suas características, mas os princípios de todas são muito parecidos. Nos três casos, o profissional está compondo

uma peça de criação coletiva. Ele precisa saber com clareza como o seu trabalho irá se comunicar com o público-alvo. Sua função é limpar os excessos de cada etapa do trabalho, visando atingir uma unidade estética. O trabalho de edição teatral, bem como o de direção de vídeo e de programação visual, não se restringe ao conteúdo do que vai ser transmitido. Ele se preocupa com os sentidos envolvidos na transmissão desse conteúdo. Isso é algo que nem sempre percebemos.

No caso de um editor de livros, por exemplo, o texto é apenas uma das variáveis em questão. O livro tem um aspecto tátil (que é o contato do leitor com a peça) muito importante (isso envolve a escolha do papel, do material usado na capa, e o formato escolhido); tem o componente visual (que engloba a capa, a tipologia, o corpo das letras, a entrelinha, o uso de imagem); e tem o texto. Nenhum desses elementos pode ser negligenciado, pois corre-se o risco de perder a coerência da peça gráfica e, aí, não comunicar.

Com a edição teatral muda o canal, mas não a lógica. Soma-se ao aspecto visual e tátil, o auditivo (e às vezes também o olfativo). A luz, o texto, a música, a atuação, todos os elementos devem criar, juntos, um sentido que não é a simples justaposição, mas algo novo, com um novo significado. A edição teatral, ou o trabalho de edição, significa cortar e moldar cada uma dessas partes para que esse novo sentido venha à tona.

Nada disso é distinto no trabalho de vídeo.

Você considera que os papéis do designer e do profissional de teatro são politicamente semelhantes? Quais são as especificidades da informação trazida por um objeto gráfico e por uma peça de teatro?

Essa pergunta é bem difícil. Teríamos que discutir se ambos são ou não arte e, caso sejam, qual seria o papel da arte. Vou ser enfático, então (correndo todos os riscos). Vou assumir que sim, ambos trabalham com signos artísticos. Ou, pelo menos,

ambos expressam uma compreensão estética de determinado conteúdo. Isso significa dizer que tanto a peça gráfica quanto a peça teatral têm como finalidade transmitir determinado conteúdo. Os dois utilizam-se dos sentidos para esse fim. Têm, portanto, no caráter estético sua mais importante característica. Sob esse ponto de vista, são politicamente semelhantes, sim.

O trabalho gráfico e a peça teatral têm como principal diferença (ou especificidade) o fator temporal. A peça é, na verdade, uma composição temporal e isso dá a ela outra dimensão, uma dimensão mais descritiva. Já o trabalho gráfico não possui essa característica e, por isso, precisa ser um trabalho sintético.

Quando estou desenvolvendo uma peça gráfica, minha preocupação é criar uma síntese daquilo que pretendo comunicar. Mas, quando trabalho teatro ou vídeo, faço justamente o contrário, ou seja, minha preocupação é desenvolver no tempo certo aquilo que pretendo comunicar.

3 perguntas
de Bruno Cruz
*para Luiz Henrique Sá**

Há uma longa polêmica sobre a função do desenho industrial na sociedade. A Esdi se autoproclama herdeira da Escola de Ulm e, portanto, da Bauhaus. Sendo assim, prega uma função utilitarista do desenho industrial e o considera uma técnica muito específica de comunicação. A UFRJ, ao contrário, associa o curso de Desenho

* Luiz Henrique Sá é designer e trabalha como assistente de cenografia. Atualmente, faz, na Escola Superior de Desenho Industrial, sua pesquisa de mestrado intitulada "Helio Eichbauer: 40 anos de design cênico brasileiro".

Industrial à Escola de Belas Artes e acredita que exista uma função estética para além da questão utilitária da comunicação – acredita, portanto, que o design expresse as questões específicas do designer e da época em que ele vive. Os seus trabalhos como designer gráfico da Companhia, na divulgação dos espetáculos, não são uma mera informação sobre a peça em questão, mas denotam preocupações estéticas. O que está em jogo quando você desenvolve uma comunicação visual?

Dentro da companhia Teatro do Pequeno Gesto, tenho a oportunidade de conhecer a fundo o conceito de cada projeto e quero que meu trabalho faça parte disso: quero que as peças gráficas que desenvolvo transmitam o mesmo conceito que o espetáculo quer transmitir. Penso que meu trabalho gráfico (assim como as fotografias de cena que faço para a Companhia) seja parte integrante do conceito que está sendo desenvolvido. Se não for assim, é trabalho sem paixão, e não vale a pena para a experiência dentro de um grupo artístico.

Quando desenvolvi o logo da Companhia, estava bem influenciado pela Esdi e acreditava que ela precisava traduzir em termos gráficos os conceitos estéticos do Pequeno Gesto. O Tuninho definiu para mim, como sua principal questão, a do gesto necessário. Os trabalhos da Companhia se caracterizavam pela limpeza e precisão gestual. Por isso, busquei uma tipologia reta e optei pela Bedrock. Acreditei que ela definiria bem o gesto limpo e direto. Para a assinatura, quebrei com uma tipologia Script (mostrando que se tratava de uma companhia de repertório). Agora que você reformulou o logo, ele ganhou mais leveza. Você optou pelo arredondamento dos cortes mais bruscos, alcançando uma integração mais interessante no conjunto. O que esteve em jogo nessa reformulação e quais foram suas bases de trabalho para ela?

Há alguns anos já, vínhamos tirando o "companhia de repertório" do logotipo, devido a mudanças na apresentação e formação do grupo. Este ano, quando o Pequeno Gesto completa

seu 15° aniversário, Tuninho me pediu que desenvolvesse logotipos para algumas seções da Companhia, como o Pequeno Gesto para crianças e o Espaço Pequeno Gesto, além de uma marca comemorativa dos 15 anos.

Propus uma mudança geral da marca para estabelecer a idéia do novo conjunto, sem, no entanto, descaracterizar a imagem criada por você. A tipologia Bedrock escolhida me agradava pela forma direta de se apresentar, pelas formas mínimas e necessárias, mas não excessivamente econômicas, porém eu questionava as quebras em ângulo reto dos olhos das letras, que poderiam mostrar quebras no "gesto", o que seria o contrário daquilo que o grupo quer passar desde o princípio, desde seu nome. A partir disso, meu trabalho de reformulação – ou redesign – se reduziu à correção desses ângulos em curvas que acompanhassem o movimento das letras num caminho preciso – como o percorrido por nossos atores – e à definição do conjunto, padronizando os elementos e estabelecendo hierarquias e grupos de cor para cada uma das unidades.

Quando te conheci, você já tinha um traço de ilustração relativamente amadurecido e optou por desenvolver dois cursos universitários paralelos: Desenho Industrial na Esdi e Cenografia na Unirio. Nos anos de faculdade, você desenvolveu também um trabalho fotográfico bem interessante. Acabou parando o curso de cenografia e concluiu sua formação em projeto visual e projeto de produto. Hoje, você é um designer bastante completo (com capacidade ilustrativa e fotográfica bem desenvolvidas), entretanto, escolheu trabalhar diretamente com Helio Eichbauer, um dos principais cenógrafos brasileiros. O que significa essa trajetória? Você está pensando em retornar ao trabalho com cenografia? Pretende ser um profissional versátil, cuidando não só de cenários como também de toda a programação visual de uma peça? Ou pensa que a sua trajetória irá desenvolvê-lo como profissional multimídia? Como você avalia a influência das duas graduações no seu trabalho hoje?

Apesar de as duas formações pertencerem, academicamente, a áreas diferentes – segundo critérios das universidades brasileiras – eu acredito que a cenografia e o desenho industrial/design estão intimamente ligados. Design é projeto: a partir de determinado problema se estabelece um conceito para a produção de um objeto, com o uso ou não de um partido estilístico, tentando cobrir todos os aspectos do problema inicial. Esse resultado, o objeto, pode se apresentar de diversas formas: uma peça gráfica para um problema informacional, um produto, uma peça de mobiliário... ou um cenário. Penso a cenografia (*stage design*, em inglês) como uma área de atuação que pertence ao campo do design. A analogia é fácil e clara: existe um cliente, que pode ser um diretor, um produtor (e o autor, cliente primário, nem semprc ciente); usuários ativos, que são os atores; usuários passivos, o público; e um problema: como resolver as questões espaciais para determinado número de atores, com determinada direção, sobre as situações de determinado texto.

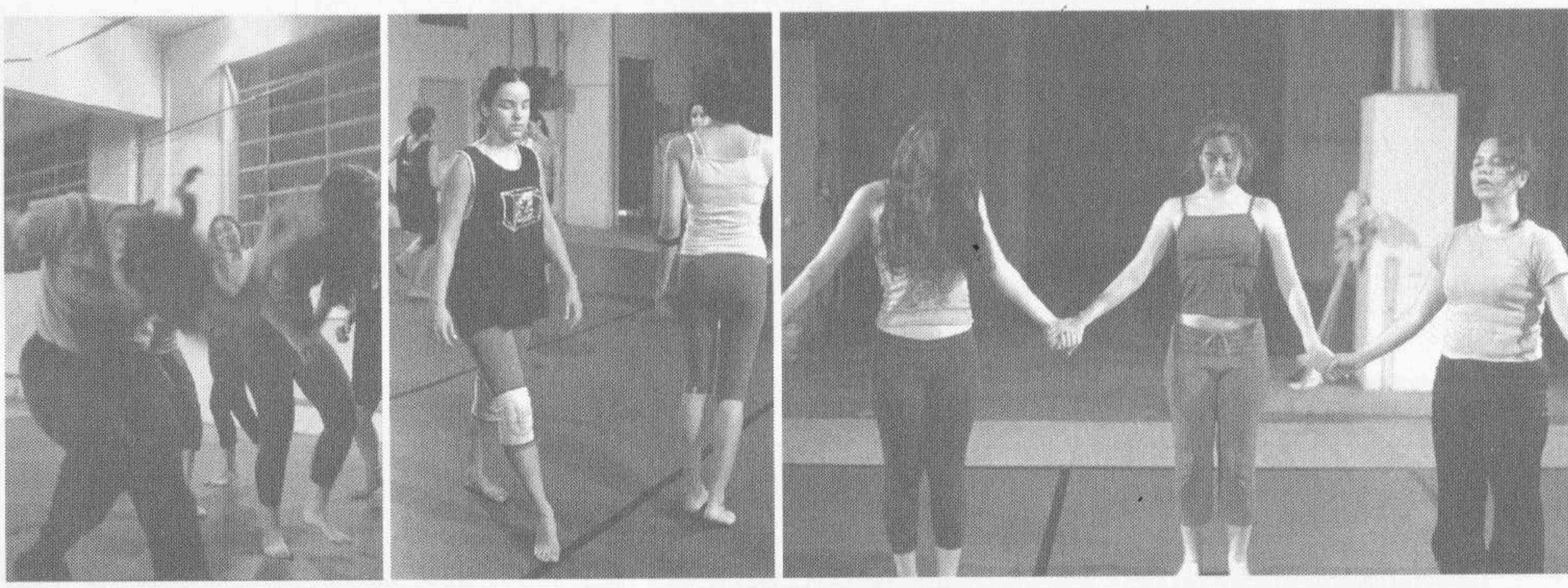
O processo do projeto cenográfico é um processo de design, engajado numa arte cuja essência é coletiva. As questões cenográficas são, ao mesmo tempo, práticas e conceituais-artísticas. Por um lado, é preciso resolver como representar isso e aquilo, como criar o espaço para o ator, como introduzir o espectador naquele clima; por outro lado, as questões que envolvem a cenografia dizem respeito a todo o grupo de criação de um espetáculo e trabalham com as definições estabelecidas por este grupo. As questões do trabalho do cenógrafo são questões artísticas.

O design sempre teve e terá uma ligação muito profunda com as artes. Não acredito em design como uma atividade exclusivamente ligada às questões científicas e tecnológicas, como alguns tendem a pensar. A arte está presente nesse ofício, assim como está em diversos outros, por mais técnicos ou científicos que possam parecer.

Foi isso o que sempre me atraiu no design/cenografia. Procurei as duas formações na tentativa de fechar um ciclo de pen-

samento. E acredito que a formação em design pela Esdi seja muito importante nessa percepção, pela prática e pela crítica. Quanto à minha formação em cenografia, ela tem sido de tipo especial: estou trabalhando desde janeiro de 2004 com Helio Eichbauer que, generosamente, me aceitou como assistente/aprendiz. Eu o conheci numa palestra que ele fez na Esdi, e isso foi uma das melhores coisas que me aconteceram. Quem nos apresentou foi um amigo comum, o grande artista plástico Amador Perez. Helio é um grande mestre, de estética apuradíssima, um maravilhoso profissional com a glória de 40 anos de trabalho coerente. Ele apostou em mim, me ensina a prática do ofício e também me ensina a ética e os valores. Ele me ensina a pensar. Estou, no momento, fazendo meus estudos de mestrado sobre as relações entre cenografia e design para me aprofundar nessas questões, partindo do trabalho e da experiência de Helio para desenvolver minha pesquisa.

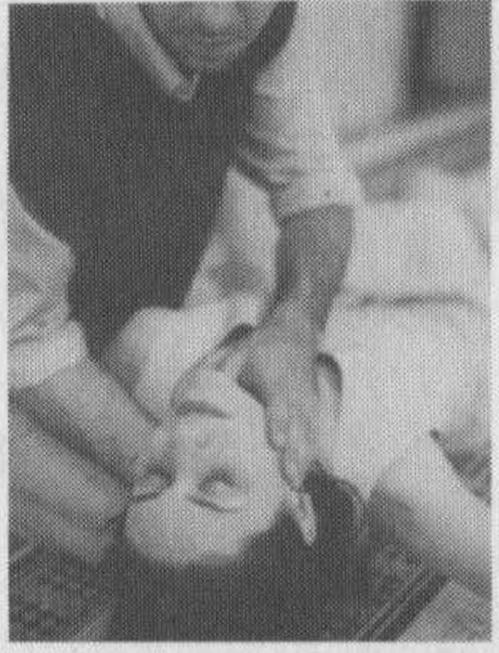
Não me vejo como um designer completo, mas acredito que, em nossa área, em áreas de criação, a total especialização é medíocre e indesejável. Busco sempre estudar, aprender e trabalhar com as mais diversas formas de expressão estética e informativa. O designer tem que ser, por natureza, um profissional multimídia.



Fotos de Luiz Henrique Sá: ensaios de *Medéia*, 2002.





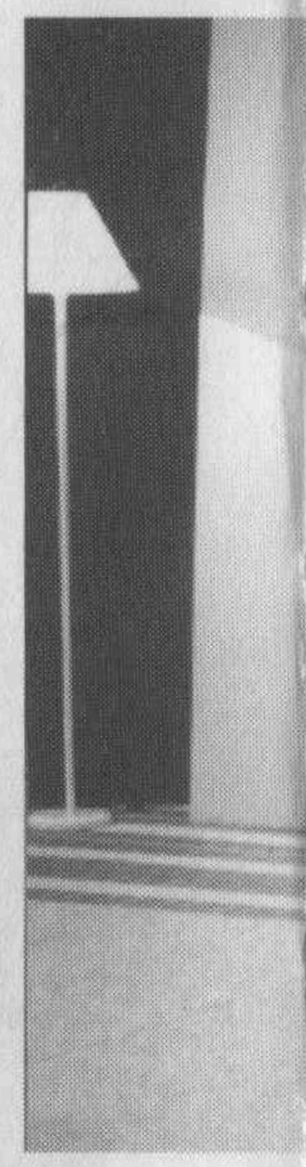




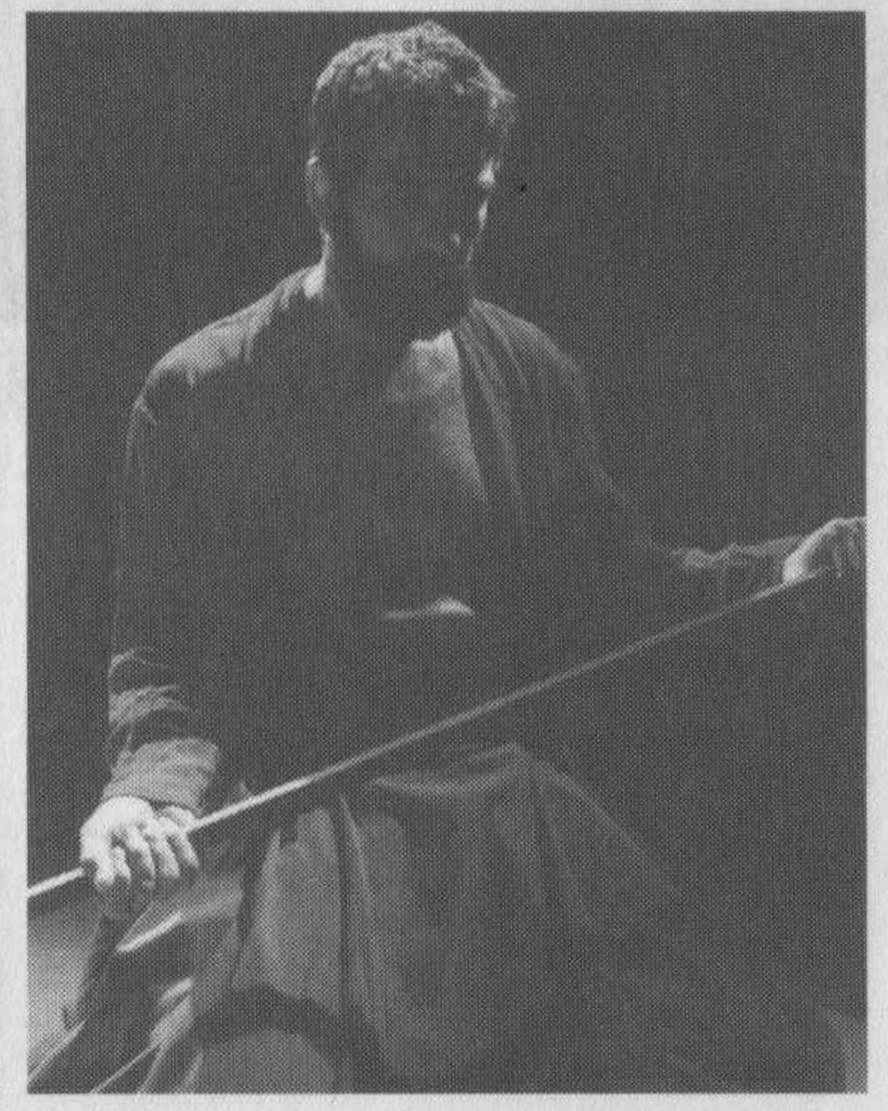










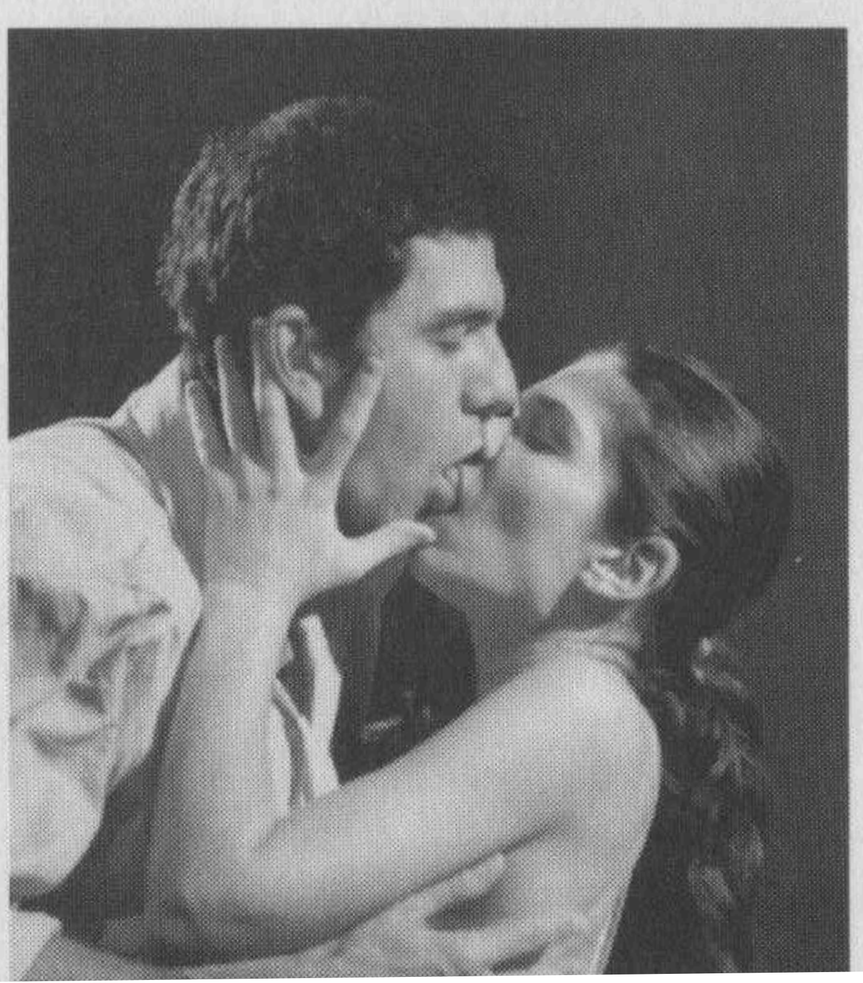


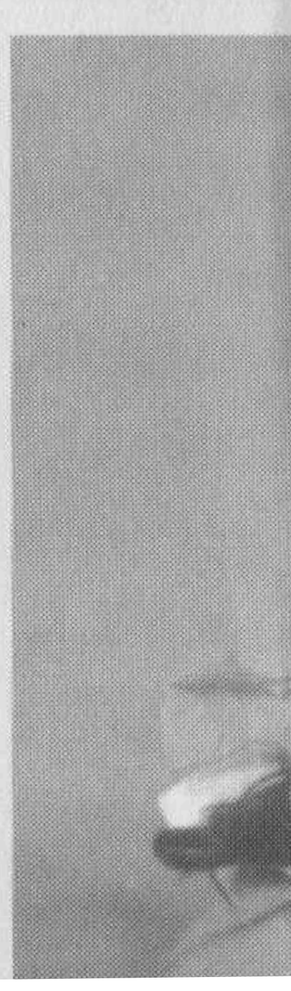












DOSSIÊ

pequenoGesto

15 anos

O Marinheiro
de Fernando Pessoa

TEATRO DUSE

Quinta-feira, 26 de julho de 2001

...ora dez anos

...data com festival no Villa-Lobos

Novo tem...

Há oito anos desati-
vado, o Teatro Duse vol-
ta à cena. Este é, aliás, o
nome do projeto de rea-
vação do espaço localiz-
do na Casa de Pas-
Carlos Magno, em
peresa, que renas-
proposta de
discussão
l da ci-
por

O Teatro do Pequeno Gesto apresenta

HENRIQUE IV

LUIGI PIRANDELLO

Companhia

esde que se formou
em 1991, com a mon-
tagem de "Quando
nos mortos desperta-

VALSA Nº 6
DE
NELSON RODRIGUES

...eno Gesto foi um sucesso. Confira na página 6

...ir os nus inaugura teatro

Teatro do Pequeno Gesto desloca o foco da temporada teatral estreando seu novo espetáculo no Rio Comprido

Sofia Cançado

Numa iniciativa pouco habitual no panorama carioca – afinal, o Rio costuma concentrar as atividades culturais na Zona Sul – o Teatro do Pequeno Gesto, companhia que tem 13 anos de estrada, resolveu arriscar uma empreitada nova: trazer seus trabalhos para um bairro da cidade que nunca recebeu uma estréia teatral.

Dando continuidade a uma idéia de descentralização da prática teatral – que deu origem a um projeto de oficinas itinerantes a partir do qual a Companhia viajou por mais de 50 cidades de todo o país – este grupo, além de inaugurar uma sede no Rio Comprido, onde vem oferecendo cursos de teatro, resolveu ali realizar a estréia nacional de *Vestir os nus*, de Pirandello.

Luigi Pirandello, importante dramaturgo italiano, já foi encenado outras vezes por esta Companhia que, em 2001, estreou *Henrique IV* na mostra oficial do Festival de Curitiba e, em 2003, apresentou uma adaptação de *O homem da flor na boca* no Festival de Mariana.

Vestir os nus ficará em cartaz no Espaço Pequeno Gesto – Malharia Zarkos, do dia 4 de junho até o dia 12 de julho, em horários mais do que alternativos: sexta e segunda às 20h30min e sábado às 19h.

Leia mais sobre *Vestir os nus* na página 3

Fundado por Antonio Guedes e Fátima Saadi

Ano 1 | nº 2 | junho 2001

O pequeno Gesto

Diretor: Antonio Guedes

Luis Henrique Sá

O ator Ludoval Campos em ensaio aberto do espetáculo *Vestir os nus*, em cena, no Espaço Pequeno Gesto

Luis Henrique Sá



De 4 de junho a 12 de julho
Sexta e segunda às 20h30min, sábado às 19h

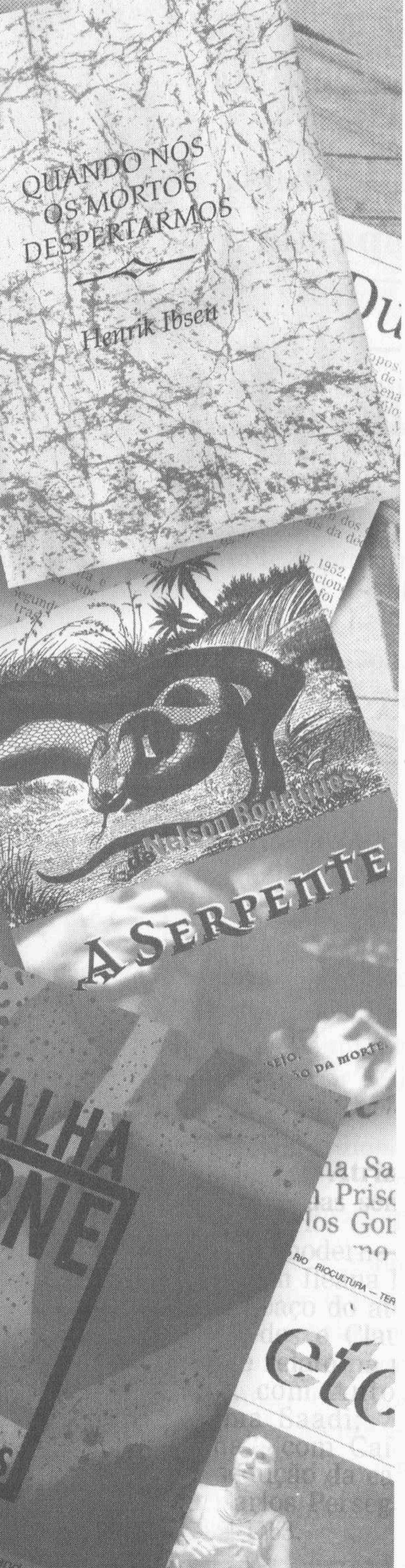
O JORNAL CULTURAL DA MATÉRIA

de PLÍNIO MARCOS

Ter
D

...ciadas pe...
peças de grandes autores...
uma oficina e um ciclo de es...

Nada há dez anos, à



Textos dos programas de espetáculos

Até a criação da revista Folhetim, *em 1998, o Teatro do Pequeno Gesto elaborava programas de espetáculos com textos sobre as principais idéias em jogo na encenação. A partir do lançamento do* Folhetim, *reduzimos o programa a um folder com pequenos textos de apresentação do espetáculo.*

Montagem de Bruno Cruz: programas de espetáculos do Teatro do Pequeno Gesto sobre recortes de jornal.

Quando nós, os mortos, despertarmos

O espaço, os personagens e a avalanche de *Quando nós, os mortos, despertarmos*

Antonio Guedes

O espaço é o mundo onde habita a encenação. Portanto, muito mais do que um elemento da cena, ele é o todo da cena. O espaço, aliado à luz, que lhe dá visibilidade, possibilita a noção de volume e de concretude do mundo que a cena instaura. É considerando o espaço como aquilo que nos envolve que somos lançados na direção ficcional do espetáculo, apesar de nossa existência real, que nos diferencia da ilusão fundada pelo espetáculo.

O espaço não é o lugar da descrição de uma história. Ele é o corpo da cena e não um instrumento manipulável. Por corpo, entenda-se aqui algo como o nosso próprio corpo. Algo que abriga órgãos e sentimentos, sendo aquilo que dá forma aos movimentos internos e, simultaneamente, é constituído por estes movimentos. Ao mesmo tempo em que o espaço determina o lugar onde a história se passa, ele é também determinado pelo que dele se fala. Por isso optamos por não utilizar o cenário como forma de descrição de um lugar preciso. Ao contrário, o lugar é definido pelo texto e pela movimentação dos atores. Mais do que uma ambientação, o espaço torna-se aqui uma relação entre a realidade dos espectadores e a ficção do espetáculo.

O espaço cênico de *Quando nós, os mortos, despertarmos* é concebido de forma a criar um lugar que será compreendido como uma escultura que acolhe personagens e espectadores. Não existe a habitual separação entre o que faz e o que não faz parte da encenação. Elementos cênicos e espectadores são vistos como constitutivos do espaço cênico. Os espectadores são dimensionados no espaço da ficção pela forma como ocupam a área de represen-

tação, não vendo apenas a cena que se desenrola, mas também os demais espectadores espalhados pela sala.

O espaço aberto por esse espetáculo busca uma vivência concreta do teatro enquanto tal, através da experiência de um texto que evoca uma tradição teatral, de um texto que se relaciona com uma encenação na qual a ação de contar transforma personagens, que tradicionalmente seriam veículos de uma história, em figuras que transitam no espaço cotidiano da platéia, enquanto o público habita o espaço ficcional como se este fosse o seu lugar.

Mas, apesar desta dimensão do espaço da cena, os personagens que nele caminham estão imersos em seus próprios mundos internos. Apesar deste imenso mundo presente, Rubek e Irene estão mergulhados no espaço interno de seus mundos; um espaço bem mais extenso do que a vista pode alcançar.

***

Não há progressão na trajetória de Rubek e Irene. Eles estão mortos há muito tempo. Morte aqui significa ausência do mundo; uma ausência proporcionada pelo movimento de criação, pela relação entre o artista e sua obra, mas também uma ausência proporcionada pelo amor. Irene ama um homem que, dito por ela mesma, jamais se mostrou homem. Apenas artista. Rubek ama uma mulher que jamais se mostrou aos seus olhos como tal. Apenas como a possibilidade de beleza daquilo que não está no mundo. O amor e a morte são, assim, sinônimos: possibilidade de uma vida outra, de um outro mundo.

Esses personagens não podem estar vivos para o mundo, não podem se lembrar do mundo. Estão imersos no esquecimento de sua presença, tomados por um desejo que não pode se realizar porque o amor é a lembrança de uma possibilidade e não um acontecimento. E é no movimento de tentar realizar essa lembrança que Rubek e Irene, que deixaram a vida passar sem ter vivido, sobem a alta montanha para encontrar e conhecer "todos os esplendores da terra" – ou ao menos o que seria essa visão. Mas a vida não permite.

Rubek e Irene, mergulhados no embate com um passado que o texto apresenta como o fracasso de qualquer possibilidade de encontro, falam-nos de um tempo que transborda e atravessa todos nós: são a imagem do homem atravessado pela duração da vida, por essa força que não podemos ver.

A avalanche entrega-lhes a possibilidade de um mundo no qual sempre estiveram – o mundo da distância, obscuro, o lugar do esquecimento.

***

Um dos momentos mais temíveis e esperados pelos que conhecem o texto é a avalanche que desaba no final. O autor pede uma avalanche em cena e, nela, vêem-se os corpos, envolvidos pela neve, sendo arrastados pela massa de gelo e pedras. A primeira reação ao pretender montar esse texto é: como resolver cenicamente este momento? E a solução que se apresenta, partindo de uma compreensão literal daquela rubrica, é a estilização por meio de um efeito que indique uma avalanche.

Ora, essa solução é uma simplificação do acontecimento cênico que só se justifica por um respeito ao autor que, nos dias de hoje, significa uma falta de compreensão do quê Ibsen propunha com esse momento e também uma falta de dimensionamento da relação do texto com a cena. Se montamos *junto* com o autor, precisamos entender o gesto que ele articula. E essa avalanche é algo mais do que um mero acontecimento na história contada pelo texto. É preciso que se faça a seguinte pergunta: o que o autor quer com isso? Não é possível construir em cena uma avalanche convincente. Entretanto, trata-se de uma peça escrita por um dramaturgo que conhece profundamente a carpintaria teatral – e devemos levar em conta esse conhecimento.

Quando nós, os mortos, despertarmos é uma peça de construção extremamente estranha, se comparada às demais peças de Ibsen. A avalanche é um desafio que se dirige ao encenador, que deverá concebê-la como um movimento tão real e concreto quanto aquela imagem minuciosamente descrita na rubrica final – uma descrição literária. É preciso entender o que a avalanche nos traz enquanto pontuação da narrativa cênica; é preciso, acima de tudo, compreender o sentido dessa história e desses personagens. Não se trata de descobrir uma solução cênica para a avalanche, pois resolver tecnicamente o problema deixaria escapar o que há de fundamental na narrativa proposta pelo autor: uma ruptura com a cena convencional que vai apontar para uma outra perspectiva da cena.

Não devemos esquecer que essa é a última peça de Ibsen e foi escrita na virada do século, época em que a cena retoma um

questionamento sobre si mesma e busca explodir-se em uma infinidade de sentidos através do simbolismo, tornando-se uma poesia sem versos. Uma poesia de palavras e imagens. E, como toda imagem poética, a avalanche traz em si uma ambigüidade. Ela tem uma leitura orgânica, natural, na qual a vida dos dois personagens centrais é interrompida abruptamente por uma cruel casualidade: Rubek e Irene são colhidos por um golpe do destino. Mas ela permite também uma leitura estrutural, em que o autor lança mão de uma imagem extremamente forte para impedir que os personagens sigam seu curso. Ibsen explode com as possibilidades de representação cênica exigindo que a cena seja lida como o lugar da criação de uma experiência do passar da vida.

Em *Quando nós, os mortos, despertarmos* Ibsen não quer falar de problemas éticos ou sociais, mas de questões que giram em torno da relação entre a vida, a morte e o amor no âmbito da relação do artista com a sua obra. E essas questões se tornam muito concretas na medida em que vemos essas relações se desenhando à nossa frente. Todas essas questões estão entrelaçadas de forma a não identificarmos nelas um julgamento, um dizer, que ultrapasse o que na cena está dito. As questões estão ali emergindo dos personagens e caracterizando-se como um pensamento sobre a vida. *Quando nós, os mortos, despertarmos* é o lugar onde o autor aparece como figura determinante que, através de um gesto como a avalanche, pode interromper a trajetória do personagem sem precisar explicitar essa trajetória interrompida; pode tornar a cena, tornar este mundo um amontoado de escombros, um corpo morto, colocando um ponto final na narrativa que tradicionalmente dizia, por meio do personagem, aquilo que o autor queria dizer.

Ibsen não diz mais. Através de um gesto cênico, coloca concretamente a vida do homem e a vida da cena em questão num texto no qual a imagem poética se sobrepõe à defesa das idéias.

A avalanche não é um fato. É uma imagem.

(1991)

Ibsen e a poesia

Fátima Saadi

Somos as canções
que deverias ter cantado.
Milhares de vezes
te curvaste e nos suprimiste.
No fundo de teu coração
escondemo-nos e esperamos...
Nunca mais fomos chamadas –
e agora envenenamos tua voz.

Ibsen em *Peer Gynt*

Ibsen prometeu que escreveria sua última peça em versos. Em 1899, publica *Quando nós, os mortos, despertarmos* – um epílogo dramático. Cobram-lhe a dívida: – Onde estão os versos? E Ibsen responde: – Esta não é minha última peça.

Poesia e tempo se entrelaçam na tirada de Ibsen. Para compreendê-la, é preciso distinguir a poesia das rimas, da métrica e dos versos e tomá-la como modulação do tempo e da linguagem.

A poesia torna palpável o tempo, suspendendo o fluxo ordenado de passado, presente, futuro e transformando o tempo que conta e acumula dias e noites, no tempo que relata, mostra, conta, se confessa. Por obra do poético, a espessura do tempo se concretiza para além da cronologia.

Em seu sentido originário, *poiesis* significa constituição, num momento em que se utiliza o mesmo termo para as obras criadas pelo homem e para o desabrochar da natureza. Tudo o que se constitui, tudo o que existe, existe no tempo, um tempo transpassado pelas Musas, pelos adivinhos e pelos poetas. As Musas, filhas de *Mnemosyne*, a Memória, concedem ao adivinho e ao poeta o dom de perscrutar o tempo em todas as direções e promover o encontro do presente com o que, aparentemente, se subtrai ao nosso alcance. Enquanto os vaticínios e os oráculos confrontam o homem com seu destino, a poesia põe-se em busca de um tempo originário, de um tempo de instauração que se compreende antes como processo de engendramento que como antecedência.

Ao longo dos séculos, a compreensão originária de *poiesis* vai tendo seu escopo restringido ao domínio da arte e, nesta, à poesia – lugar onde a linguagem dedica-se a ser essencialmente linguagem. O estreitamento da noção de *poiesis* deriva da compreensão de *logos* que o mundo ocidental privilegiou e que subordina a linguagem à razão, tornando a palavra veículo do pensamento e instaurando uma cisão entre a linguagem e aquilo que ela nomeia. Tornada meio de expressão, a linguagem reencontra seu sentido originário, constituinte, no domínio da poesia – lugar onde se resolve a nostalgia do engendramento do mundo que um dia a palavra *poiética* operou.

Perceber que a poesia é uma trilha na busca da espessura do mundo abre-nos uma compreensão de tempo e linguagem que nos conduz para o que, na obra, é movimento de constituição, guardando-nos assim da tentação de domesticá-la em estilos de época e gêneros literários.

Quando Ibsen afirma que seu "epílogo dramático" não é sua última peça, mais do que evitar que façam dela seu testamento ou o inventário de toda uma vida, ele revela compreender sua obra como um todo dinâmico, rejeitando as compartimentações em fases e estilos tão ao gosto dos manuais.

Ibsen experimenta em suas peças as possibilidades do drama e da cena à italiana.

Entre *Catilina*, de 1850, e *Quando nós, os mortos, despertarmos*, de 1899, diferentes questões foram colocadas a respeito do teatro, de sua constituição e de sua relação com o mundo. Perceber a consonância de Ibsen com as preocupações que pontuaram essas cinco décadas, justificaria, em tese, considerá-lo sucessivamente um romântico, um realista com vezos de naturalista e, por fim, um simbolista. Por mais coerente, entretanto, que possa parecer essa periodização da dramaturgia de Ibsen, ela deixa escapar, como qualquer classificação do tipo, a concretude e a singularidade da obra. O olhar retrospectivo que imobiliza o fluxo criador elide e, por isso mesmo, evidencia as articulações que se instalam entre peças de diferentes "fases" de Ibsen. Ao mesmo tempo, é preciso cuidado para não compreendê-las agora, a partir do olhar contemporâneo, como seguindo uma linha evolutiva que culminaria num "epílogo dramático". Cada uma das peças

de Ibsen mantém um diálogo extremamente produtivo com a tradição teatral e com seu próprio momento. É do confronto de características muitas vezes tidas como excludentes entre si que nasce a sensação de estranheza que sua obra nos causa.

O crítico Georg Brandes afirmou, quando da publicação de *Peer Gynt*, em 1867, não ver ali "nem poesia nem verdade". Ibsen replicou então que *Peer Gynt* era uma "reportagem poética".

Leitor compulsivo de jornais – invenção coletiva e anônima do cotidiano – Ibsen, ao fim da vida, arrependia-se por ter voltado as costas às Musas, abandonando o verso a partir de *A liga dos jovens*, de 1867, em busca da "ilusão de realidade", como ele mesmo dizia.

Experimentar os limites do drama significou, para Ibsen, dimensionar em sua obra uma relação analítica com a realidade – propondo-se a um debate ético que não se encerra com a formulação de regras morais – e com o próprio gênero dramático.

Ao fazer com que a ação de boa parte de suas peças dependa completamente de um passado que imobiliza o presente e que é relatado menos para propulsionar a ação do que para permitir que esse passado se realize ou se complete, Ibsen lida com o tempo de maneira pouco usual para o drama, prioritariamente compreendido como a presentificação de um conflito que opõe individualidades e que se desenvolve diante do espectador. Essa onipresença do passado abre o drama para o lírico e para o épico, suspendendo a ação, que reflete sobre si mesma por uma sensível intervenção do autor.

A partir de Ibsen, a escritura dramática se fragmenta. A aparência deixa de ser compreendida como a parte visível de uma interioridade que, através dela ou apesar dela, deveria ser revelada. Em Ibsen e no tenso equilíbrio que ele estabelece entre a informação sobre o passado, a ação do drama e o significado desta articulação entre o que passou e o que se dá a ver, prenuncia-se já o estilhaçamento da narrativa dramática de Strindberg, o demonstrar dos mecanismos da cena de Brecht e a prospecção do mínimo que Beckett empreende.

Conhecedor da cena de seu tempo – o palco à italiana servido por todos os recursos da perspectiva, do *trompe-l'oeil* e da maqui-

naria – Ibsen arquiteta, em seus textos, cenários que dificilmente atingiriam, de forma satisfatória, a "ilusão de realidade" que autor e platéia buscavam, embora compreendessem essa expressão em sentidos opostos. Enquanto crescia o desejo do público por uma cena que reproduzisse de forma fidedigna o mundo fora do teatro, Ibsen experimentava em suas peças as múltiplas possibilidades da poesia do teatro, buscando compreender como se poderiam relacionar uma caixa provida de telões e, além disso, disposta a construir gabinetes com perfeição, com o tensionamento a que seus textos estavam levando o drama – forma dramatúrgica por excelência do teatro à italiana. Ibsen alterna cenas de interior com cenas ao ar livre, tormento dos cenógrafos do século XIX, que precisam criar, com telões pintados em perspectiva e a ajuda de alguns elementos construídos, fiordes, lagos, montanhas e, problema insolúvel, até mesmo uma avalanche de neve.

É quase como se Ibsen confundisse a cena à italiana oferecendo-lhe, às vezes, unidade de tempo e de lugar, mas um lugar impossível para ela. Ou então lograsse o cenário de gabinete porque não é ali que se passa realmente o que o texto propõe, mas em alguma parte do passado ou da memória.

Montado por teatros de credo naturalista como a *Freie Bühne* e o *Théâtre Libre*, de Antoine, e por teatros de tendências simbolistas, como o *Théâtre de l'Oeuvre*, de Lugné-Poe, Ibsen proporcionou matéria de reflexão tanto a uns quanto a outros, justamente porque aos naturalistas escapava a extrema dependência da trama em relação a seus aspectos simbólicos e, aos simbolistas, a ineludível ancoragem de Ibsen na vida e na ação como motor da trama, ainda que uma ação pretérita a custo presentificada na cena.

Ibsen não se considerava nem naturalista nem simbolista, mas um leitor atento da vida cujas leis pretendia tornar sensíveis. Por isso, sua relação com a vida não é a de reprodução mas a de compreensão de sua teia: "Escrever é pronunciar sobre si mesmo o juízo final". Por isso, o individualismo radical de Ibsen limita com o anarquismo, com a certeza de que são muitos os reinos deste mundo e muitos são os caminhos. Mas nada disso está dado e caminhar em busca desses reinos é caminhar em busca de si mesmo sem nunca fiar-se do que parece inabalavelmente instituído.

Quando nós, os mortos, despertarmos orquestra a arte, o amor e a morte. E, mais que tudo, fala do mistério do tempo. A memória, de onde brota a possibilidade de toda poesia, impede que o presente perpétuo da cena do drama se instaure plenamente, como resultado das causas que o originaram e pleno das conseqüências que daí advirão. Na cena de *Quando nós, os mortos, despertarmos* passado e presente mesclam-se como fatalidades. Não é mais possível nenhum gesto. E lançar flores na correnteza será sempre um gesto de outrora. E a canção das bodas soará como réquiem.

No limiar da condição da morte, a obra aparecerá como a formulação de um enigma que nunca encontrará solução. Pelo menos não neste mundo.

(1991)

A dramaturgia da intrusa

*Karl Erik Schollhammer**

Viver é lutar com os demônios do coração e do cérebro.
Escrever é pronunciar sobre nós mesmos o juízo final.

Ibsen deu à sua última peça, *Quando nós, os mortos, despertarmos*, o subtítulo "Um epílogo dramático", o que levou a crítica a considerar essa obra um verdadeiro testamento artístico. Foi uma tentação ver na figura do escritor Rubek o próprio Ibsen e identificar o conflito tematizado pela peça, entre a vocação artística e a vida, entre as ambições pessoais do homem e o amor da mulher, como uma retrospectiva autocrítica do mestre norueguês.

* Karl Erik Schollhammer é professor associado de Letras na PUC-Rio e tradutor.

Essa interpretação, além de problemática e deficiente pelo enfoque autobiográfico, não tem um fundamento real. Ibsen não previu que essa peça seria a última. Ele mesmo declarou que ainda tinha "várias loucuras em estoque", mas ele viu nessa peça um epílogo referindo-se ao fechamento do círculo temático formado pelas últimas quatro peças, *O construtor Solness*, *John Gabriel Borkman*, *Pequeno Eyolf* e *Quando nós, os mortos, despertarmos*. Todas elas se desenvolvem em torno das inquietudes e dúvidas que o homem maduro enfrenta na fase conclusiva de uma longa vida dedicada à realização da obra: o medo que sente Solness perante a juventude, a amargura de Borkman perante a incompreensão da sua genialidade, a dúvida de Allmers do *Pequeno Eyolf* sobre o valor da dedicação intelectual e o arrependimento afetivo de Rubek.

Com isso, a última peça de Ibsen, aqui em cartaz, só testemunha a coerência temática que sempre formou a coluna vertebral da sua obra e ao redor da qual se unia a pluralidade de abordagens e enfoques. Desde o início, é possível identificar nas peças de Ibsen uma influência temática do pensador e filósofo dinamarquês Soren Kierkegaard (1813-1855), cujo livro *Ou isto ou aquilo*, de 1843, marcou profundamente uma geração de vocação romântica pela capacidade de unir uma mensagem de emancipação individual com o elogio da sensibilidade artística. Para Kierkegaard, o homem se torna um indivíduo consciente e ganha a sua independência por meio da *escolha* do próprio destino, feita entre o possível e o necessário, a liberdade e a obrigação. O prazer estético, a sedução guiam o homem nesta opção existencial, pois aí experimenta-se o *eterno* que visa ao ético e ao religioso.

As inquietações de Ibsen se concentram exatamente no compromisso e na emancipação do homem. Ele escreve, em 1871, para o amigo e crítico dinamarquês Brandes (1842-1927):

> [...] o que eu batizo com o nome de luta pela liberdade é apenas a incessante e renhida conquista da idéia de liberdade. Aquele que a possui somente como patrimônio ardentemente cobiçado possui uma coisa sem vida e sem alma; porquanto a noção de liberdade alarga-se, aumenta constantemente, nunca deixa de crescer. Se, portanto, alguém durante a luta detém-se e exclama: – Enfim possuo-a! com isso terá provado precisamente que já a perdeu.

Henrik Ibsen foi um dos poucos artistas privilegiados do seu tempo. Privilegiado no sentido de conseguir criar uma figura poética que passou para a história como expressão emblemática das aspirações, qualidades, fraquezas e sonhos de um povo. Peer Gynt é hoje para os nórdicos o que Dom Quixote representa para os latinos e Macunaíma para os brasileiros. Mas foi na rebeldia contra a própria pátria, que o levou a ficar 24 anos no exílio voluntário, e na crítica à mediocridade e ao provincianismo conservador da época, que ele conseguiu expressar tudo o que hoje se encontra no íntimo da identidade nórdica. A radicalidade crítica da obra de Ibsen chocou a sua época e ainda hoje chamam a atenção a profundidade e a complexidade com que seus temas foram dissecados: a emancipação da mulher (*Casa de bonecas*), o choque entre a liberdade individual e a autoridade institucional (*Rosmersholm*), o conflito de gerações (*O construtor Solness*) e a ecologia (*O inimigo do povo*).

Ibsen erguia a tocha, que o crítico dinamarquês Brandes acendeu, com a demanda de que a arte deveria "submeter problemas ao debate". Na obra do escritor norueguês sintetizava-se a sensibilidade poética do compatriota Bjornstjerne Bjornson (1832-1910) com a filosofia da "demanda ideal" de Kierkegaard e uma corrente politicamente radical, que o Brandes nos anos 1870 abre com as conferências sobre "Correntes maiores na literatura do século XIX" (1872-1890) e o livro *Homens do rompimento moderno* (1883), sobre o qual Ibsen escreveu: "Livro mais perigoso não poderia cair nas mãos de um poeta fecundo".

A coerência e a unidade temática correspondem na obra de Ibsen a uma inovação da própria forma dramática. Ele encontra no realismo naturalista, no "teatro de problema", um gênero que, sem desistir das qualidades poéticas da peça, oferece a brevidade e a clareza desejadas na apresentação da problemática e, desse modo, responde à sua procura pelo essencial da linguagem dramática.

A cada peça, Ibsen escavava mais fundo, virava mais pedras, sem jamais se permitir chegar a uma conclusão ideológica ou moral-filosófica. Sempre tentou abrir novas perspectivas e descobrir as facetas mais contraditórias da iluminação dos conflitos humanos. Aparentemente obcecado por uma demanda de honestidade, nunca lhe foi permitido repousar nas convicções seguras. No "tea-

tro de problema", Ibsen encontrou uma forma que colocava esse compromisso com o conteúdo a serviço da busca do próprio efeito dramático. O que determinava o uso do realismo era o envolvimento do público, como uma transmissão para fora do palco do conflito existencial representado. A finalidade era criar a "ilusão de realidade" que no momento poético-dramático ultrapassasse a barreira entre atores e espectadores. Ibsen aspirava à dinâmica da reflexão e nunca quis um teatro ideológico ou de opinião:

> A minha intenção foi tentar dar aos leitores a sensação de experimentar uma parcela da realidade. Porém, nada contrariaria mais decisivamente essa intenção do que inserir as opiniões do autor no diálogo.

O realismo lhe emprestou uma renovação e purificação da linguagem teatral na procura do "real", mas o real entendido como este elemento decisivo que muda o destino de uma pessoa, o "salto" de Kierkegaard, que provoca a virada no pensamento, nas opiniões e sentimentos, e que o teatro, como a poesia, é capaz de revelar no momento privilegiado do desenlace.

A forma dramática da fase realista de Ibsen, como na tragédia grega, inicia-se no momento presente. As razões do drama, dos conflitos presentes, estão todas enterradas nos atos do passado. Esta presença do passado não deve ser entendida apenas como trajetória histórica, como lógica hereditária e nem como força determinante à maneira naturalista, mas é sempre um passado interpretado pela pessoa a partir do presente vivo. A atenção de Ibsen era dirigida para a consciência, a compreensão que a pessoa tem de "si mesma" e do seu mundo. Toda a substancialidade cênica é absorvida por essa interpretação em função da qual a pessoa encara a sua situação. Tudo é dinâmico e flutuante, tudo muda e varia com o ritmo do desenvolvimento da consciência. Tudo é submetido à relatividade interpretativa e não existem posições neutras, nem voz sem envolvimento. Todas as personagens são implicadas na interpretação do conflito para que a ação libertadora possa acontecer. Em conseqüência deste predomínio do dramático e do narrativo, Ibsen atinge nas realizações mais felizes um perfeito equilíbrio poético entre os elementos realistas e simbólicos. A mulher de negro, a aspiração pelas alturas, o estilete e a avalanche final são todos elementos simbólicos que conciliam as diferentes dimensões da realidade da pessoa, as diferentes motivações na ação, e assim perpassam o mimético.

A pessoa que não reivindica a sua liberdade encarando a escolha do seu destino, pode, para Kierkegaard, viver perfeitamente feliz, mas é sempre, no fundo, um ser desesperado. Ignorar essa demanda significa mergulhar num auto-engano que a qualquer momento pode levar a pessoa à autodestruição ou, no melhor dos casos, provocar nela uma mudança radical. O pior pecado do ser humano é, para Ibsen, não aceitar a vida como desafio ou negar as possibilidades da realização do amor. A "vida-não-vivida" sempre se vinga e ressurge como um *espectro* do passado que quebra a estabilidade frágil do engano. Irene é uma dessas "intrusas" do passado ou do subconsciente, que povoam as peças de Ibsen, sempre voltando para desestabilizar o presente e desencadear a ação dramática. O mundo em que vivem as personagens de Ibsen é um mundo ideal e ilusório por trás do qual há um espaço informal e inconsciente onde vigoram os impulsos vitais. Aqui se escondem "os demônios do coração", o que Freud mais tarde chamou de "o estranho inquietante" ("*das Unheimliche*"). E, nesses segredos ocultos e espantosos que se revelam no seio do mais conhecido, Ibsen encontra a potência destruidora, que é também a possibilidade de um outro início.

(1991)

O marinheiro

Antonio Guedes

Certa vez, ao lembrar de algo que me havia acontecido há muito tempo, passou por mim o pensamento de que aquilo que eu acabava de lembrar talvez não tivesse acontecido. Não daquela maneira. Ou, talvez, de maneira alguma, Essa possibilidade causou-me espanto e aflição.

No esforço para separar-me dessa idéia, apenas consegui que ela crescesse e se tornasse uma afirmação: aquilo de que me lembro definitivamente não aconteceu.

Recorri a minha mãe – pois ela tinha um papel na minha lembrança – e, depois que lhe contei o que cercava o fato em questão, ela respondeu que reconhecia a situação mas não sabia, não se recordava de forma alguma da minha participação naquela história.

Como eu poderia guardar a lembrança de algo que não houve? Como posso dizer que "meu passado constitui meu presente"; que "minha vida é uma seqüência de atitudes"; que "sou aquilo que o tempo construiu", se não acredito neste fato do qual me lembro em detalhes? Isso de que me recordo pode até ter acontecido – mas como ter certeza?

Não há como.

O interesse por esta sensação de indeterminação, de limite entre a realidade e a invenção me persegue já há algum tempo. Mais precisamente desde o momento em que li a seguinte frase de Nelson Rodrigues: "Isto a que se chama vida é o que representamos no palco e não o que vivemos cá fora."

Nessa fala, a vida não se contrapõe à ficção da cena. Para Nelson, pelo contrário, a vida encontra sua realidade plena no espaço ficcional da cena. É no teatro que a vida como um todo encontra concretude, pois ela é uma convivência, nunca branda, entre a realidade e a ilusão.

Muitas coisas importantes podem ser levadas para o palco: idéias e posturas políticas, reflexões sobre determinado período de nossa história, provocações estéticas e até mesmo a impiedade cômica que desnuda todas as nossas pretensões. Mas nada me parece tão importante quanto a perplexidade com relação à ficção que fazemos de nós próprios e é a linguagem que inventa realidade e ficção ao colocar a palavra no limite entre essas duas dimensões.

A palavra é um instrumento do conto; é através dela que uma história pode ser comunicada, transmitida aos outros... e, por um lado, é exatamente esse o papel que ela desempenha na voz das três personagens de *O marinheiro*. Mas, por outro lado, visto sob outra perspectiva, o conto passa a ser compreendido como possibilidade de acontecimento e a palavra deixa de ser instrumento para tornar-se a própria coisa contada.

Em *O marinheiro*, três jovens brincam de contar contos umas às outras. Os contos são seus sonhos. Seus sonhos são o relato de um passado que, se não houve, passa a ter havido a partir do momento em que sonham e contam. O conto não é outra coisa senão a realização das palavras, a transfiguração das palavras em imagens – imagens mentais tão concretas quanto o estar a imaginar, imaginação tão real quanto o estar a sonhar.

Enquanto elas vão se envolvendo no jogo de contar contos, sem que percebam, a brincadeira se torna mais e mais perigosa até o momento em que o sonho – as palavras que tecem o conto – torna-se tão vivo e real quanto elas próprias. Neste ponto a imaginação é uma forma perversa da vida, pois confunde-se com a lembrança.

As jovens tanto podem estar relatando um fato como podem estar realizando, tornando real, um sonho. O conto se torna mais um personagem em cena. Um personagem que existe justamente entre a realidade do marinheiro e a ilusão provocada pelo conto.

As palavras são o limite entre o sonho e a realidade. Como, então, ter certeza da veracidade do conto?

Não há como.

Nosso Marinheiro é o entrelaçamento da vida e da imaginação de três mulheres que acreditam num marinheiro que, naufragado numa ilha deserta, inventou para si uma vida inteira – um sonho que brotou do ócio e da solidão que a realidade da ilha proporcionava.

Pensando na oscilação entre as vagas do sonho e da realidade, do marinheiro que se inventa e das jovens que inventam o marinheiro (que se inventa), e pensando na força que as palavras adquirem ao serem proferidas, duas idéias se mostram: a imobilidade do ócio e a vertigem do sonho que preenche a imobilidade. Por isso nosso *Marinheiro* gira. Gira sem nunca sair do mesmo lugar. Enquanto as atrizes conversam, sentadas na semi-obscuridade do palco, suas palavras se transformam, para as jovens, em uma janela para um mundo imaginário tão verdadeiro e irreal quanto suas próprias mãos. Enquanto giram, estão longe, muito longe de si mesmas.

O marinheiro procura criar no pequeno Teatro Duse uma relação na qual atrizes e espectadores participam de uma mesma

aventura a partir de perspectivas diferentes. O sonho que as palavras encarnam e a realidade que os olhos vêem devem trazer a sensação de vertigem que o giro do palco sugere. Mas como ter certeza de que criamos, no Duse, um mundo imaginário? Como saber se os pensamentos, nesse mundo criado, têm seu ritmo regido pelo tempo do sonho – diferente do ritmo duro e suado da subida pela ladeira até o teatro? Como saber?

Não há como.

Mesmo que respondam, não acredito.

***

O marinheiro é um monólogo tramado por três mulheres que falam e vêem a si mesmas de formas diferentes. Falam às vezes caladas e às vezes sem reparar que falam. O próprio Fernando Pessoa disse no *Teatro Estático* que muitos não considerariam teatro essa peça. Eu partilho da opinião desses muitos. Mas vou ainda mais longe do que eles, por considerar teatro a cena inteira, na qual o texto tem também uma importância vital. Todo texto é, a princípio, texto. O que tínhamos no princípio do processo de trabalho de *O marinheiro* era apenas um belo poema. Hoje, temos uma pequena mostra do que a cena é capaz de fazer com as palavras.

Mesmo que, para muitos, essa cena não as tenha transformado em teatro.

(1993)

O fruto e a palavra

Fátima Saadi

Como numa redoma de cristal, ampla do tamanho da vida, três mulheres experienciam a expulsão do paraíso.

Nessa redoma, invisível mas onipresente, superpõe-se ao jardim das delícias a perda da graça. É por esse motivo que, à felicidade de poder preencher o vazio da noite com histórias que

se inventam como se fossem sonhos que sobrevêm, acrescentam-se a perplexidade em relação à ocorrência do passado e o desespero diante da ambigüidade da palavra, capaz igualmente de falar do que houve e do que não houve.

Um marinheiro, perdido numa ilha deserta, inventa para si uma outra vida, substituindo com ela seu passado. Numa tentativa de sofrer menos, ele altera o fluxo do tempo, votando o presente à edificação de um novo passado. Esse outro passado, todo feito de palavras, construído como um sonho rigoroso, só existe, entretanto, como relato, distância e invenção de quem fala: o marinheiro e a jovem que, diante de nós, arma-nos um labirinto onde a vertigem não nasce apenas da desorientação no espaço, mas, sobretudo, da perda da referência temporal.

A história do marinheiro, construída à medida que é contada, é, porém, referida como um sonho da jovem que a inventa. Um sonho de seu passado à beira-mar, talvez um devaneio – suspensas as amarras do cotidiano, distante o limiar do adormecer...

As três moças que se quedam ali, na imensidão da noite, hesitam diante de seu próprio passado, da possibilidade e da conveniência de contá-lo, seja porque não se sabe o que acontece com o que já passou, seja por intuírem que o falar tem limites imprecisos e disformes. Decidem-se, então, a viver e a sofrer com o marinheiro solitário sem imaginar que, na verdade, embarcam com ele rumo a si próprias.

***

Se o passado é incerto e o falar traz em si embutida uma dose considerável de falsidade, se o passado não é senão um sonho e se, dentro desse sonho, um outro sonho é o que há de mais vívido e real, somos levados a compreender que a expulsão do paraíso nos desalojou da graça outorgada de um mundo sem fissuras, organizado por um princípio totalizador. Nada nos impede, entretanto, de perpetrar uma nova bem-aventurança, a da graça conspurcada pela multiplicidade, a da insciência lúcida na qual o contar histórias tem seu lugar assegurado.

Na versão das escrituras para a criação, o Deus fala o mundo para que ele apareça e dá nome aos principais passos de sua

obra, chamando-os dia, noite, céus, terra e mar. O homem e a mulher são Sua última palavra e, para manifestar o caráter também divino do humano, o Deus dá ao homem o poder de nomear "todos os animais dos campos e todos os pássaros dos céus" e concede-lhe que sejam verdadeiros todos esses nomes. Senhor do que nomeou, o homem, entretanto, desconhece o valor daquilo que ele domina: são-lhe interditas a árvore da ciência do bem e do mal e a árvore da vida, plantadas no meio do jardim do Eden.

O fruto da primeira distinguiria o homem do Deus, permitindo ao transgressor ver-se, e também ao Deus, em perspectiva, sustentados ambos pela tensão entre os dois princípios. O fruto da segunda – que o homem não chegou a provar – poria ao seu alcance a eternidade. Não o infindável presente no paraíso, não a vida eterna através da morte, mas o passado sem limites, o passado do que não teve início, do incriado, portanto, daquilo que não necessita das palavras.

O homem decide pelo fruto da árvore da ciência do bem e do mal, a árvore do conhecimento. Não é à eternidade que ele aspira, não é a vida sem limites o que ele quer, pelo contrário, o que o homem deseja é experimentar, forçar os limites da vida, como Prometeu, como Fausto.

Da eternidade, rompida pelo Deus ao pronunciar o "Faça-se a luz", o homem conservou as palavras; do fruto proibido, conquistou a possibilidade de avaliá-las, de atribuir-lhes valor, de não as ter sempre por verdadeiras. Daí ser possível dizer que o paraíso perdido permanece entre nós mais que como simples lembrança ou saudade: ele é, em nós, a exacerbação do desejo, do puro e violento desejo de existir, de humanamente existir, como se toda a vida não fosse mais que matéria de um relato que nunca chegaremos a ver completamente configurado. O homem abandonou o monocórdio paraíso para lançar-se à imprecisa aventura de viver. O que existe, o que se configura em palavras – verdadeiras e não – expande-se de forma a abarcar o que a linguagem, antes, ou teria de considerar univocamente verdadeiro, ou teria que calar.

A expulsão do paraíso que as três jovens experienciam nessa noite qualquer é justamente a assunção de um vasto e humano

mundo que conserva a marca original, o irremissível pecado do desejo da morte, do desejo da ambigüidade da palavra que, estou certa, é o que os deuses reprovam e invejam nos homens.

À ameaça divina "se comerdes deste fruto morrereis", o homem responde com a poesia e o sonho que se acrescentam ao mundo dito real, atribuindo-lhe uma dimensão mais generosa, ampliando-lhe os limites. Não se trata de desposar apenas um desses pólos mas de saber deixar-se vagar entre eles. E por isso que nem o marinheiro nem a jovem que inventa o sonho que ele sonha, acreditam completamente no que dizem: "porque tudo é muito e nós não sabemos nada."

Mas escolhemos assim.

(1993)

Valsa nº 6

Antonio Guedes

A narrativa não é o relato do acontecimento, mas precisamente esse acontecimento, a aproximação desse acontecimento, o lugar onde este é chamado a produzir-se, acontecimento ainda por vir e graças a cujo poder de atração a narrativa pode esperar, também ela, realizar-se.

Maurice Blanchot

A trajetória deste personagem se faz pelo desvelamento dos nomes e dos fatos que povoam a sua memória. Nomes sem rosto; fatos sem gênese. Seu próprio rosto é, para ele, uma incógnita. O personagem *se relaciona* com o nome de Sônia. Seu passado não se desenha com precisão. Mas quem é este personagem que se mostra no encadeamento de ações e lembranças por ele criado,

sem com isso formar uma unidade que o constitua para si próprio? Uma coisa é certa: existe um personagem no presente, no momento em que ele cria situações. E, ao vê-lo, vemos Sônia. Vemos um personagem partido em mil pedaços, mas inteiro em cada instante.

A rigor, só temos palavras. Palavras que sugerem imagens com as quais tentamos constituir o fato cênico. A peça é toda feita do relato de fatos que são, contraditoriamente, aquilo que falta para que Sônia se constitua em uma unidade, pois a ordem dos tempos confunde-os tornando difícil acreditar na veracidade dos fatos contados. E é esse personagem que conduz a ação. Um personagem que não se reconhece em si mesmo. A cena se constrói a partir dele: de suas palavras e de seus gestos. A cena não se preocupa com a descrição de um mundo fictício. Ficção é todo o conjunto que envolve a cena: a atriz com suas palavras, seus gestos, a música, o conto. Sim, porque trata-se de um conto, um conto cuja narrativa ultrapassa o objetivo de contar uma história. O conto, o ato de contar, é a criação de um espaço onde, ao narrar os fatos, estes aparecem como o momento presente de dizer e não o resgate de instantes passados na vida do personagem.

Assim, o trabalho da atriz segue uma direção que não permite uma fluência na criação de um personagem inteiro. A atriz hesita entre Sônia e a platéia, ela representa a possibilidade de criação de um personagem. Sônia não existe completamente, ela está indiciada em cada movimento sobre o palco.

Se a presença do ator é o estar, em dado instante, na cena, a presença de Sônia é o estar viva na realização cênica desse ator e não no passado a ela atribuído. Portanto, Sônia é cada gesto e cada palavra da atriz que, por sua vez é, em cada gesto, movimento de Sônia. O personagem é a presentificação de um conto.

A cena, em *Valsa n° 6*, é a construção de um presente indeterminável, porque fugaz, através de uma atriz que representa um personagem que não é outra coisa senão a realidade fictícia de Sônia.

(1989)

Moto perpétuo

Fátima Saadi

E onde quer que estejas, odiarás tua lancinante forma terrena.

Valsa nº 6

Como Sherazade, a personagem de *Valsa n° 6* vive porque conta uma história. Mas, à diferença de Sherazade, que entretinha o sultão com as rocambolescas aventuras que inventava, a mocinha que, diante de nós, evolui num emaranhado de recordações é inventada por sua própria fabulação.

Se a vida de Sherazade está sempre por um fio, ela, em contrapartida, governa, soberana, as criaturas que traz à luz – personagem que cria personagens sem, entretanto, neles se dissolver. Já a adolescente que, em *Valsa n° 6*, busca lembrar-se do que aconteceu, só existe nessa busca; personagem esgarçada que deixa entrever a operação do teatro, dilacerado modernamente entre o contar e o contar-se.

Valsa nº 6 é um monólogo. Forma que evoca o surgimento do teatro, quando um homem, sacerdote ou ímpio, levantou-se de entre os outros homens e a eles se dirigiu. Forma que evoca as primeiras tragédias, nas quais a cena é pura celebração da palavra, suspensa ainda entre o originário e a convenção. Forma que evoca, enfim, a enorme solidão do ator, que deve emprestar ao personagem sua lancinante forma terrena, subtraindo-lhe, por princípio, sua ineludível humanidade.

Uma talvez Sônia, perdida no labirinto de si mesma, secreta o fio narrativo que faz com que ela exista diante daquela platéia. Imersa num passado de lembranças desencontradas, a jovem, entretanto, nelas não se reconhece completamente, sobretudo porque sua existência de personagem não depende do passado, mas do presente a partir do qual tenta resgatá-lo. E esse presente tem a espessura da cena, que Nelson Rodrigues se preocupou em detalhar em numerosíssimas rubricas que recortam o texto como a última recomendação de um mestre que, dando por terminada sua tarefa, despede-se de seu pupilo, lançando-o ao mundo. Desse subtexto sugerido pelo autor e que, evidentemen-

te, não deve ser tomado ao pé da letra, o ator reterá, basicamente, a enlouquecida variação de tons e estados de espírito, quase impossível de conseguir no ritmo imaginado por Nelson.

Atormentada pela *Valsa do minuto*, de Chopin, a jovem protagonista dá voz à polifonia da reminiscência, girando sobre si mesma num palco que materializa a oscilação entre a cena e a sala, entre o vivido e o inventado.

As condições de sua atuação põem em evidência o ofício do ator – aquele que só existe porque fala diante de outros homens, em tudo semelhantes a ele, um texto previamente preparado que parece, no entanto, brotar, naquele instante mesmo, do fluxo de seu pensamento, convencendo-nos, com uma irresistível força de persuasão, da concretude de algo que, apesar de anteceder aquele momento, não o explica completamente. Passado e presente podem, então, abandonar a prosaica relação de antecedência e conseqüência que, irrefletidamente, a eles atribuímos. E a imaginação passa a estruturá-los com a mesma liberdade com que opera em todos os demais níveis de criação da cena.

A partir do curto-circuito na noção de tempo progressivo, também a relação entre autor, ator e personagem vai ser posta em causa. O ator inventa o personagem tanto quanto o autor, mas o autor, por tradição, dissimula nas palavras sua presença, enquanto a *realidade* do ator que, diante do público, empreende o dificílimo trabalho de tornar-se personagem, obriga-o a um processo de eclipsamento, ao contrário do que correntemente se imagina sobre o seu mister: não podendo amalgamar-se na criatura que constrói, o ator deve subsistir nela apenas como resíduo, assim como a estátua é, justamente, o que falta à pedra de onde se desprendeu. O personagem resulta, na verdade, da desumanização do ator, que consente em abandonar-se à teia de significados que os elementos cênicos engendram a cada espetáculo, reencontrando aí, por acréscimo, sua própria humanidade entrelaçada à ficção da cena, posta em jogo com aquilo que, em nós mesmos, há de inumano, de não natural, de artificial. E é por isso que o ator, onde quer que esteja, pode, por dever de ofício, odiar sua lancinante forma terrena.

A personagem de *Valsa n° 6* não conta nem com aquilo que, tradicionalmente, caracteriza os personagens: um nome, uma trajetória definida de antemão, uma trama que evolui até atingir seu

ponto de máxima tensão, resolvendo-se então num desfecho que põe termo à peça. Por isso, o trabalho de interpretação para texto, como para a maioria dos textos que se embalam na fragmentação, vai se dar na decalagem entre trama e personagem, entre atriz e papel.

Então, a atriz da *Valsa* reinará soberana numa cena à qual teve que ligar-se por uma entrega calculada, com o mesmo amor interessado que, suponho, ligava o sultão a Sherazade.

(1993)

Penélope

A cena e os pequenos gestos

Antonio Guedes

Penélope

Penélope é um tema delicado porque fala de um sentimento muito particular e, ao mesmo tempo, um sentimento que diz respeito a todas as pessoas: o amor. Assim, a abordagem deve ser igualmente delicada e deve procurar a maior simplicidade para que todos os que assistem possam também se emocionar com os sentimentos de Penélope.

Mas nem todo mundo conhece a história dela e pouca gente hoje pode acreditar na veracidade de sua determinação. *Esperar vinte anos por seu marido? Isto é só um mito*, diria a maior parte das pessoas que reduzem o conceito de mito a uma seqüência de palavras improváveis. Entretanto, os motivos da fidelidade de Penélope pertencem somente a ela. A ela e a meia dúzia de pessoas que, por medo ou por determinação, entregam-se a seus próprios sentimentos.

Costuma-se dizer que a noite é propícia aos sonhos e aos pensamentos mais distantes, aqueles que, no dia seguinte, temos dificuldade para saber se sonhamos ou recordamos. E o nosso espetáculo se passa numa noite de insônia ao longo da qual Penélope precisa decidir o resto de sua vida. Essa noite é, portanto, a fronteira que separa a sua vida passada de uma vida futura. Assim, a separação entre o passado e o futuro é uma divisa quase evanescente, quase invisível. Ela pensa e se envolve intensamente com seus pensamentos que oscilam entre a busca por uma saída e o encontro com o seu amor.

No curso dessa noite, entre a ameaçadora realidade do dia seguinte, as fantasias com outros homens e as lembranças de momentos com Odisseu, ela tece sua vida e entrega-a à recordação. Não é ao passado que Penélope entrega sua vida, mas sim, precisamente, à saudade.

Saudade

A lembrança é função da vida. O passado é, todo ele, o presente de cada um – presente: tempo verbal e presente: dádiva, agrado, lembrança. Penélope não pretende entregar sua vida ao que já passou. Seu desejo é entregar-se à imaginação de seu passado, é querer Odisseu de volta igualzinho à sua lembrança, que não lembra mais se é ou não igual a Odisseu. O que Penélope quer é viver e alimentar-se da saudade de seu amor. "Só se ama o que não se possui, só se ama o que nos leva a perseguir o inacessível." Proust deve ter ouvido Penélope ou alguma voz parecida.

A saudade é a imaginação do passado. Quando dizemos *sinto saudade*, queremos dizer *gostaria de reviver*. A saudade é sempre o desejo pela vivência de uma lembrança que pode ser factual ou imaginada, sonhada.

E Penélope entrega-se a esse movimento. Passou vinte anos tecendo lembranças enquanto o tempo, implacável como sempre, sedimentava em torno dela as marcas da espera e do desejo pelo que passou. Ela se entregou não ao passado ou à espera, mas ao próprio tempo. Na ausência do marido, Penélope se abandonou ao passar do tempo que se mostra como sentimentos de uma vida anterior. Desde o início, ela está condenada a viver atravessada

por um tempo que já passou e que continua passando. Ela escolheu viver na saudade que, encarnada no personagem, é a imagem da imersão no presente.

O texto

Penélope descobre-se enredada na trama que ela própria teceu.

O texto cria uma dimensão na qual o passado e o presente se mostram como contradições inerentes à vida. Por isso, podemos dizer que nosso tema é trágico. Ele não se mostra como opção, mas como destino de Penélope. A personagem não poderia entregar-se a outro movimento que não fosse o da saudade, o da imaginação de uma vida no passado.

A primeira impressão é a de que Penélope poderia casar-se com outro e romper com o presente que ela mesma escolheu. Mas se o fizesse, não seria Penélope. Ela teria que abrir mão de si mesma para tornar-se outra e esse movimento, que parceria uma escolha, não passaria de uma falha de caráter que dissimularia seu próprio desejo de esperar.

A tragédia de Penélope é não poder ser diferente de si mesma. Seu drama é não ousar romper o seu próprio destino.

O ator de perto

Penélope escolhe a platéia como confidente. Mas essa mesma platéia, ao receber um cálice de vinho na entrada, complementa o círculo de pretendentes que envolve a vida de Penélope em cena. A platéia é, portanto, um bando que quer devorar e digerir suas lembranças. São abutres que observam e esperam o momento de se lançarem contra aquela frágil existência que exige muito pouco da vida: apenas aquilo que a vida já lhe deu.

Penélope é um personagem que deve ser visto com a delicadeza com que se pega em um objeto fino e valioso. O trabalho da atriz persegue o gesto mínimo, a tensão mínima movida pelo sentimento. Quase natural. Acredito que os gestos dos personagens

devem ter o tamanho do lugar onde se encontram e devem refletir a sua alma, e não apenas procurar sublinhar suas palavras. Procuro, na palavra falada, a medida certa do seu significado e, no gesto, a forma que torna essa palavra verossímil e viva, passível de estar sendo pensada no momento em que é dita. Por isso, quase natural e quase nada teatral, se compreendermos teatro como aquilo que é a diferença da vida.

A força do teatro está em contar uma história simulando o seu acontecimento em cena. Tudo o que reitera a história, todos os gestos que reforçam as palavras são desnecessários. É preciso reduzir o movimento da cena ao indispensável. Esse trabalho acarreta a quase imobilidade externa da atriz durante longos momentos. Nosso horizonte está no sentido e na manifestação dos sentimentos. E quanto mais simples, melhor.

Minha sorte nessa proposta é ter Helena Varvaki como atriz. Suas intenções não são diferentes das minhas e seu trabalho conta com as ferramentas necessárias: inteligência, contenção e domínio técnico.

Entre a cena e a platéia

Gosto de acompanhar e tentar ouvir o que pensa o ator enquanto ele está confuso, em meio a tantas preocupações diferentes: os movimentos, o texto, as intenções e inflexões, a expressão do rosto, a tonicidade muscular, a direção do olhar. Os ensaios se tornam mais interessantes quando menos truques são utilizados pelo ator. Isso faz com que as palavras sejam únicas, como se não houvesse outras.

E essas palavras se dirigem à platéia que, aqui, por momentos, exerce o papel de pretendente à mão de Penélope. Mas esse papel não passa de retórica teatral. Os verdadeiros pretendentes dormem, bêbados, no andar de baixo do palácio de Odisseu. Na realidade, somos todos confidentes de Penélope, curiosos que, invadindo seu quarto, com um bom copo de vinho nas mãos, flagramos o trabalho da atriz e os movimentos de seu personagem.

Em minhas montagens anteriores, procurei sempre uma forma de colocar um elemento externo à cena que servisse como uma figura intermediária entre o espetáculo e a platéia. Em *Penélope*, eu já

fui esse elemento. Mas, em prol de uma melhor execução desse papel, achei por bem substituir-me por uma atriz que, entre a narração e a contra-regragem, permita que o espetáculo se mostre como se fosse a construção de um conto que *se faz* à vista da platéia.

Como signo da narrativa cênica, esta atriz desnuda, de certa forma, a ilusão da cena, chamando a atenção para a realidade construída, para a teatralidade da ficção, aludindo aos cantos dos poetas que contavam histórias. Do seu ponto de vista, a atriz que representa Penélope, antes de ser um personagem, é a possibilidade de uma atriz se transformar em uma figura imaginária. E, a meu ver, esse movimento é mais importante do que o próprio sonho. O sonho não pode acontecer externamente, ele é a saudade da imaginação. O excesso de ilusão na cena torna o sonho desnecessário, abrandando em nós a saudade de nossas imagens.

E, sem saudade, não é possível sonhar.

Essa figura, entre Penélope e a platéia, lembra que, antes de Penélope, está a possibilidade de criação de qualquer personagem.

(1995)

O melhor da vida

Fátima Saadi

Daqui por diante, inventarei lembranças, dia após dia, sempre as mesmas. E se o tempo as transformar, eu as inventarei novamente.

Penélope, *3º movimento*

Inventar o passado: ofício de poeta, vício da saudade

Inventar o passado, confrontá-lo com o presente, com o que passa, com o que vive na ausência de forma, na ausência da distância que possibilita o rastro e o ponto de vista.

O passado guarda como um tesouro o melhor da vida: a possibilidade de contá-la.

Transformada em história, a vida encontra sua justificativa: acontece e persiste na memória e na invenção, estreita teia por onde passam todos os acontecimentos, reiterando o mundo como um lugar onde real e imaginário são indissociáveis.

O poeta que canta, na corte de Ítaca, o lamentável regresso dos aqueus, finda a guerra de Tróia, acaba por atrair até o salão do palácio a mulher que, em seus aposentos, chora a prolongada ausência do marido.[1] Penélope pede ao cantor que escolha outras canções para alegrar o banquete porque aquela a faz sofrer de forma insuportável: os heróis dispersos, perseguidos no mar pela vingança dos deuses, sem que se saiba ao certo o destino que tiveram... Telêmaco, entretanto, censura a mãe: que culpa tem o poeta quando Zeus decide distribuir entre os homens a desgraça? Além disso, os cantos mais apreciados são os que relatam fatos recentes.

Mas para Penélope esses fatos não são recentes. Têm pelo menos vinte anos, são simples variantes do momento em que Odisseu partiu. Recente seria a notícia de sua volta... Todo o resto é passado, inclusive a certeza de que Odisseu está morto. O que não impede que ela dê ouvidos a todos os forasteiros que chegam ao palácio oferecendo notícias em troca de acolhida. E as histórias que eles contam, Penélope guarda como um bem que não lhe pertence, porque fazem parte de um reino que não é nem a fantasia nem a saudade.

Em *Penélope*, confluem a intensificação do passado e sua invenção como presente. Nossa Penélope vive como quem sonha: capaz de ter de si uma imagem nítida e exterior, fantasmagórica, exorcizando o tempo pelos rituais de espera imperturbavelmente repetidos. Todos os dias, ao crepúsculo, Penélope corre até a praia para inventar um barco feito do brilho da lua e do negror das rochas. E, a cada noite, Odisseu volta e se instala no leito real, no silêncio do palácio, entre os fios da teia que Penélope estende entre o desejo e o sonho.

---

1. HOMERO. *Odisséia*. Trad. Fernando C. de Araújo Gomes. Rio de Janeiro, Ediouro, s.d. Canto I, p. 14-15.

Penélope se alimenta de um passado ao qual sobrevive a contragosto. O que aconteceu ali, desde que o marido partiu para Tróia, só a ele ela vai contar. E então tudo ganhará sentido: o depoimento se tornará relato e Penélope se furtará ao passado.

Quando Odisseu chegar, o passado se tornará definitivamente passado e as palavras de Penélope ecoarão os versos do poeta. Antes disso, porém, atormentada pela dúvida, Penélope oscilará entre a certeza da desgraça e a esperança da salvação, entre o irremediavelmente acontecido – embora ignorado – e uma remota possibilidade de ainda ser feliz.

***

Entre a primeira e a terceira pessoa, desponta o poeta – inspirado pelas Musas, magicamente presente aos acontecimentos que relata, despertando em quem o ouve a sensação de também ter estado lá, na terra de ninguém de onde brotam todas as histórias.

E na *Odisséia* não nos faltam poetas e relatos.

Como Penélope, também Odisseu chora ao ouvir seus feitos na guerra de Tróia cantados pelo cego Demódoco diante da corte dos feácios.[2] Até ali, Odisseu tinha evitado revelar quem era, mas as lágrimas escorrem-lhe pelo rosto e o rei Alcinoo insiste em saber quem é o forasteiro a quem, aliás, daria de bom-grado a mão de sua filha. Odisseu consente então em contar sua história e todos se calam para ouvi-lo. Cala-se o poeta Demódoco e cala-se Homero, que passa a palavra a seu herói.

De saída, Odisseu elogia a voz divina do cantor que alegrava os convivas e sublinha que a perfeição da vida é a paz entre o povo e a alegria de poder escutar os aedos. Sua narrativa, entretanto, será triste, especialmente porque ele próprio não divisa ainda o termo de suas desventuras. Odisseu apresenta-se, descreve Itaca, oferece ao rei hospitalidade, caso algum dia consiga voltar à sua terra e, saudosamente, refere-se à família.[3] Está na posição do desterrado para quem o retorno a seu país é a maior graça que poderia obter. Odisseu sabe que do relato que fizer

---

2. *Idem*, Canto 8, p. 86-87, 94-96.

3. "[...] nada é mais doce que o lar e os parentes e a família, embora se possa ter uma casa rica em um país estrangeiro, longe dos seus." *Idem*, Canto 9, p. 98.

depende seu regresso a Ítaca. Os feácios são um povo de navegadores fantásticos cujos navios não necessitam de timoneiro porque conhecem todos os caminhos. Se o desejarem, poderão, sem dificuldade, conduzi-lo até em casa.

No papel de Demódoco, o mais importante para Odisseu é fazer com que seus ouvintes creiam em seu relato e que a forma de contar agrade-lhes.

Odisseu leva, então, seus amigos feácios por aventuras fantásticas, ilhas perdidas, ventos traiçoeiros, animais sagrados, monstros antropófagos, mulheres sedutoras, sereias perigosas, ninfas, naufrágios, segredos.

Mas os feácios querem ouvir mais e mais: a noite é longa e o rei soube apreciar o que Odisseu contou:

> Meu querido Ulisses, basta ver-te para verificar que não és um trapaceiro e impostor como tantos outros. Há uma rica messe de tais homens florescendo no fecundo solo deste mundo, que inventam histórias fabulosas que olho algum jamais poderia ver. Há, porém, o espírito da verdade em tua história, assim como o acabamento dos artistas, e contaste como um poeta que conhece sua profissão.[4]

Além do destino de Odisseu, a ávida platéia gostaria de saber o que foi feito dos outros heróis de Tróia, aqueles que Odisseu viu no Hades, quando foi em busca dos oráculos de Tirésias. Odisseu não se faz de rogado e descreve seu encontro com Agamêmnon,[5] Aquiles, Ajax, além de enumerar todos os

---

4. *Idem*, Canto 11, p. 135.

5. A trágica morte de Agamêmnon já tinha sido comentada por Zeus no Canto 1 (p. 8) e relatada por Nestor a Telêmaco no Canto 3 (p. 32). Ressurge aqui como advertência velada a Odisseu: ninguém sabe o que o espera após tantos anos de ausência. Além disso, tem como função reiterar que a perversão do ritual da hospitalidade é falta gravíssima. Odisseu está coberto de razão ao promover a matança dos pretendentes que, instalados em seu palácio, agem como vândalos, maltratando os que por ali chegam e tramando a morte de Telêmaco. Cf. GRIFFIN, Jasper. *Homer: The Odyssey*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 19-23.

personagens mitológicos que lá estavam – Minos, Órion, Héracles... Com isto, completam-se lacunas dos poemas de Demódoco; divertem-se os feácios; nós, leitores, tomamos conhecimento, em seqüência, de tudo o que se passou com Odisseu e o relato homérico prepara-se para entrar em sua etapa final.[6]

Por ser verdadeiro e engenhoso, o discurso de Odisseu despertou confiança e admiração. Nômade como um poeta, tudo o que Odisseu deseja é cumprir a profecia de Tirésias e aportar em Ítaca, ainda que tarde, pobre, só e em barco estrangeiro.[7]

O rei Alcinoo oferece-lhe então um de seus navios encantados e Odisseu pode partir. Será deixado, dormindo, nas praias de Ítaca.

Assim, opera-se a transição entre o herói de aventuras fantásticas e o rei que em breve se verá às voltas com a anarquia implantada em seus domínios.

Graças à revelação poética de seu nome e de seus feitos e à generosidade do soberano feácio, o vaticínio de Tirésias só se realiza parcialmente: Odisseu chega à sua ilha tarde, só e em barco estrangeiro, mas carregado de presentes que, precavidamente, esconde para quando tiver recobrado o domínio político em sua terra.

Entretanto, para assenhorear-se novamente da situação, Odisseu precisa, antes, assumir o aspecto de um forasteiro velho e andrajoso que muitas ofensas ainda terá que suportar dos desrespeitosos jovens de Ítaca e das ilhas vizinhas.

Ao pedir abrigo na cabana do porqueiro Eumaio, que permanece fiel ao amo e a Telêmaco, Odisseu passa três noites a contar-lhe seus infortúnios: afirma ter nascido em Creta, filho de um homem rico e de uma escrava. Soldado, participou por sete anos do cerco a Tróia; esteve na Fenícia; na Líbia, onde foi ven-

---

6. No Canto 14, Odisseu desembarca em Ítaca; no 15, Telêmaco encerra sua viagem a Pilos e Esparta. No Canto 16, pai e filho se encontram na cabana de Eumaio, o pastor fiel a Odisseu, e tramam o castigo dos pretendentes, executado no canto 22. A *Odisséia* tem 24 Cantos.

7. *Idem*, Canto 11, p. 123-124.

dido como escravo e salvou-se de um naufrágio, dando à costa tesprociana onde ouviu falar de Odisseu, que ali havia deixado uma montanha de tesouros enquanto ia a Dodona consultar um oráculo – e assim por diante...

Apesar do talento de Odisseu em inventar aventuras baseadas no que lhe havia efetivamente acontecido,[8] Eumaio admira-o "como a um cantor que aprendeu suas cantigas com o céu; quando canta, todos o contemplam e escutam e não desejam que a canção termine",[9] mas não acredita exatamente no que ele conta, sobretudo no que ele conta a propósito de... Odisseu. Isso, entretanto, não impede que Eumaio fale a Penélope sobre o forasteiro e que também ela se disponha a ouvi-lo. Novamente Odisseu descreverá as aventuras deste outro personagem, o cretense maltrapilho de quem ele precisa tanto para poder voltar a ser Odisseu.

Penélope ouve-o e chora. Não sabe em que acreditar. Seu relato não a convence mas ela fica muito perturbada com a presença desse homem no palácio. Ele também fica muito emocionado: em casa, incógnito, tão perto de Penélope e tão só. Dormirão sob o mesmo teto; ele a ouvirá soluçar ao adormecer e ao abrir os olhos na manhã seguinte. Ela sonhará que o marido dormiu a seu lado, belo como quando partiu para a guerra.

Para além das histórias falsas e das notícias truncadas, os sentimentos tomam caminhos tortuosos e quase independentes: Penélope permite que o forasteiro participe da contenda com os pretendentes, embora não lhe prometa sua mão, mas apenas um traje de viagem. No entanto, ao saber por Euricléia que o forasteiro é Odisseu, não se deixa convencer e cerca-se de todas as garantias antes de aceitá-lo em seu leito. Então, Atena suspende o curso do tempo para que as saudades, a conversa e os carinhos possam caber numa única noite.

Chegou finalmente a hora de Penélope contar sua história, não menos aventurosa que a de Odisseu.

***

Ao forasteiro que chega ao palácio, Penélope conta que, de dia, ocupa-se dos afazeres do palácio e, de noite, pensa em

---

8. *Idem*, Canto 14, p. 159-162.
9. *Idem*, Canto 18, p. 198.

Odisseu e chora. Isso mesmo ela contará novamente quando reconhecer no pretenso viajante seu marido. É que as mesmas palavras assumem em cada uma destas circunstâncias valores diversos. Tempos diversos. Um outro ritmo. Logo, não são mais o que eram. E, ainda assim, assemelham-se tanto àquelas outras...

Entre a terceira e a primeira pessoa, Penélope coleciona obsessões. Está presa num labirinto de lágrimas, nesta cena onde conversa com o próprio coração, cercada de olhares cobiçosos e desleais.

Penélope agarra-se a suas recordações como o último recurso contra o tempo, contra o esquecimento, contra o fluxo da vida. Penélope empreende a mais impossível das tarefas: demarcar-se do fluxo da vida, sustar uma onda gigantesca – ou afogar-se nela. Sua astúcia maior não foi desfazer à noite a trama tecida durante o dia – afastando assim o momento de ter de, à força, integrar-se no tempo avaro e unívoco dos pretendentes. Sua astúcia maior foi conseguir cultivar, como numa redoma de cristal invisível, tudo o que lhe importava de sua vida com Odisseu. Ali abrigadas, as recordações, as saudades estavam vivas o suficiente para parecerem atuais. Não era ressurreição apenas, era invenção alucinada e serena.

A maior astúcia de Penélope foi ter passado vinte anos contando para si mesma sua história. Até que ela pudesse tornar-se apenas mais uma história. E Penélope pudesse ouvi-la sem chorar.

***

Nossa história, nossa Penélope, falam dessa passagem entre o ser personagem e o contar, entre a primeira e a terceira pessoa. Falam da possibilidade de entregar-se à experiência teatral, no limiar entre a emoção e a forma, burilando sentimentos na tensão dos pequenos gestos, na proximidade do público que assume seu lugar de espectador-acólito, de leitor-conviva, diante de uma história que se desdobra em cada elemento cênico. E esses elementos estão mergulhados de formas diferentes na ilusão da cena.

No espaço geometrizado, amplo, Penélope está lançada numa teia, numa rede, que ancora a ilha de Ítaca no horizonte teatral – nas malaguetas que cercam seu pequeno *podium*; nos urdimentos onde se esconde, por fim, sua armadura feita de roti-

na e cordas; no ciclorama que limita e abre a cena para o horizonte, para o mar, para o reino dos mortos, para o reino dos que decidiram viver. Junto dela, o diretor, personagem que saltou da vida para o palco, modula o canto-choro de sua Penélope, criando-o e colhendo-o nas vibrações do cristal e no som da água e do vidro estilhaçado. O diretor cria e contempla sua personagem, oferece-a com despudor àqueles que bebem e vieram para vê-la, àqueles que continuarão com ela ao lerem o fim da história, acondicionada em envelopes que devem ser abertos em outro lugar, num momento em que, para os espectadores, Penélope será já recordação.*

A música, literalmente música de choro, música de cristal, música do lamento de Penélope, reitera o navegar entre o espaço claustrofóbico dessa cena, onde todos os sons de base foram colhidos, e o mundo onde ecoarão.

A interpretação de Helena Varvaki, precisa, delicada e vigorosa, contracena com uma narrativa a meio caminho entre a impessoalidade e o monólogo interior.

Penélope desfia sua história, entre o passado e o presente, entre a memória e a invenção. Na verdade, ela conversa com seu coração, como diz Homero sempre que um personagem se entrega a divagações de si para si mesmo. Os sentimentos do passado aninham-se no presente, mas Penélope não é um *fantasma*, é uma mulher que plasma atitudes e decisões a partir de sua história, coerentemente. Não só por ser personagem, Penélope não pode ser de outra forma. Deseja uma história sem acontecimentos, uma história sem trama, mas com um único desfecho possível – a chegada de Odisseu. É como se, num pequeno barco à deriva, ela tentasse ignorar o mar, sonhando sempre com o porto de onde saiu a contragosto. Seu feito mais notável é não esquecer, é saturar a saudade a ponto de ela adquirir a textura do atual, a consistência da alucinação. E, sem estar louca, sem estar fora de si,

---

* *Penélope* estreou no Teatro Carlos Gomes. Na primeira temporada, público e cena estavam instalados sobre o amplo palco do teatro e o diretor desempenhava a função do Narrador. Nas demais temporadas, o espaço foi organizado à italiana, e a Narração foi entregue a uma atriz.

Penélope se entrega a uma idéia fixa: esperar sempre, sem permitir que o passado passe, sem admitir que as recordações se contaminem, sem consentir que sua história se constitua como distância, diversidade, fluxo.

Penélope, às voltas com seu tesouro de recordações, conta-se, entretanto, da forma a mais *atual*: em cena, existindo dentro de estreitos limites diante de nós.

E à atriz cabe a difícil tarefa de ser personagem, personagem *inatural*.

(1995)

A serpente

O amor é irmão do desejo. O desejo realizado é irmão da morte

Antonio Guedes

Existem duas expressões que não me canso de usar: *escritura cênica* e *experiência teatral*. Vejo-as totalmente interligadas; quase querem dizer a mesma coisa, mas há uma diferença de uso entre elas: a primeira fala da estrutura da cena e a segunda se refere à relação entre a cena e a platéia.

Escritura cênica é o tecido que forma o espetáculo. Não falo apenas do texto dramatúrgico, falo do texto maior que articula a elocução das palavras, os gestos e os movimentos dos atores; em torno deles, o cenário e suas cores; envolvendo tudo, a música e, tornando o todo visível, a iluminação. São essas as figuras de linguagem que constroem uma narrativa cênica – ou escritura. O teatro, antes de tudo, é uma experiência de linguagem. Essa multiplicidade de matérias visuais e sonoras deve

entrelaçar-se formando um único tecido, uma única história, um único discurso.

Mas, falando desse modo, parece que a cena é fria, calculada, pensada em cada contorno. E é. Tem que ser, para nós que fazemos da criação cênica nossa profissão e nosso espaço de pensamento sobre o mundo e sobre as relações humanas. Só não deve ser assim para o público que vai, exatamente, experimentar essa articulação sob a perspectiva da criação de um mundo diferente daquele vivido em seu cotidiano. Mas o que é o mundo cotidiano? É aquele que se utiliza da linguagem sem levá-la em consideração. Falamos, gesticulamos, utilizamos tons de voz diferentes ou gestos para nos comunicar. Não queremos dizer nada além daquilo que dizemos e, se queremos dizer algo além, achamos um jeito de revelá-lo por meio de uma entonação um pouco irônica ou de escondê-lo atrás das palavras, mentindo, simplesmente. No cotidiano, a linguagem é veiculo de comunicação. No teatro, cada palavra, cada gesto, cada entonação deve sempre revelar tudo. Em cena, não vemos a palavra como veículo, vemos o seu *potencial* de comunicação. Nós a vemos como ação. A linguagem, no teatro, não é veículo de uma história, ela é a própria história que se desenrola à nossa frente. E escritura cênica é a elaboração dessa linguagem que vai ser posta em cena. A experiência do teatro é ver, à nossa frente, a reinvenção da linguagem.

No mundo cotidiano, escolhemos ao acaso os significantes que nos interessam, mas, em cena, tudo significa. Em cena, podemos dizer que duas histórias se entrelaçam: uma verbal, resultado da paixão ou da graça daqueles que proferem aquelas palavras, e outra que cria um horizonte visual em torno daquelas palavras. Essas duas histórias se complementam, formando em cena um mundo com diversos planos de compreensão. Identificamos o que um determinado personagem parece ser e o que ele realmente é. E podemos ver que aquilo que ele parece ser e aquilo que ele é não são excludentes. Afinal, concluímos que todos somos e não somos ao mesmo tempo. Na verdade, somos três: somos o que somos, somos o que imaginamos ser e somos o que vêem que somos. Tudo ao mesmo tempo. Somos a articulação de nossos desejos, imaginações e realidades.

Isto é o que a experiência do teatro pode proporcionar: uma leitura sobre aquilo que somos. Uma LEITURA, portanto, uma ex-

periência de linguagem. Somos aquilo que podemos dizer de nós mesmos – a psicanálise, numa dimensão do mundo cotidiano, já descobriu isso há muito tempo e tenta ajudar-nos a ouvir a nós mesmos. A televisão (falo da TV do horário nobre, da novela comercial!) vem modificando o comportamento das pessoas, ensinando-as a ver os outros sem se identificar com eles. O drama que se desenrola nunca é o nosso, é sempre o de um outro. A tela nos afasta, nos distancia dos acontecimentos e o uso da linguagem nos aproxima em excesso da trama. Por isso, o teatro vem, cada vez mais, perdendo a atenção do público. Por isso, alguns teatrólogos vêm afirmando que "o teatro está chato", que "o teatro está morto", que "o teatro deve acabar". Ninguém quer mais ver a própria tragédia. É mais confortável vê-la sob a perspectiva do outro. Isso porque a TV não se dispõe a trabalhar a linguagem como coisa construída, mas apenas como instrumento de uma história. Afastamo-nos do princípio da comunicação. Pensamos apenas na sua finalidade.

Mas, ao trabalhar um texto como *A serpente*, de Nelson Rodrigues, encontramos, de novo, uma linguagem que se mostra vigorosa, com fôlego suficiente para assumir uma forma cênica voraz, envolvente, concreta.

Esse texto, por um lado, fala da perda. Perda de si mesmo, da liberdade, perda dos limites, da moral, da vida. E tudo em nome do amor, da realização de um desejo. Mas, por outro lado, fala de como o desejo pode ser inevitável. E de como a tragédia pode ser sinônimo de paixão e estar anunciada nas palavras que falam dessa paixão.

Compreendo esta palavra – PAIXÃO – como realização de todos os desejos, como o estilhaçamento de todos os limites. E essa palavra está no centro da trama de *A serpente*. Ela é o que se esconde por trás do título da peça e revela-se com o desenrolar da história.

Montar *A serpente* significa, para mim, um retorno a uma determinada maneira de contar. Uma maneira na qual a forma que os atores assumem em cena amplia o sentido, oferece outros significados para esses indivíduos no palco. São pessoas, sim, mas que permitem que seus impulsos assumam o controle de seus atos. E, de tal forma as paixões tomam conta dos personagens, que eles quase perdem a forma humana para assemelharem-se a animais que não param de roer seus próprios ossos. O

espírito, a dignidade moral, não a levamos em consideração. A carne (o desejo) mostrou-se em excesso e perdeu-se ao longo da peça. Já não importa mais. Importam os ossos. Importa aquilo que sustentava o desejo. Os sentimentos não têm mais lugar; cada gesto é manifestação da paixão, é manifestação do incontrolável, do inconcebível, do inadiável.

E, sendo a paixão o centro de nosso trabalho, foi apaixonadamente que decidimos escolher as formas como contaríamos essa história. E, se a paixão nos tira o fôlego, é tirando o fôlego da platéia que poderemos possibilitar a experiência que os personagens apresentam em cena. A paixão não comporta uma descrição de suas manifestações: ela é pura ação e é criando a sensação de perplexidade que melhor podemos falar dela.

Repito que acredito no teatro como uma experiência de linguagem. Assim, o teatro é uma experiência ,da vida. Não no sentido moral (a moral, não a levamos em consideração), mas no sentido concreto. E a linguagem pode falar da vida enquanto ela é pronunciável. Quando um certo limite é ultrapassado, não se pode mais falar. É a própria vida que toma corpo em cena. Se acreditamos que a paixão é uma conseqüência da liberdade, em *A serpente* vamos ver que é justamente o contrário. A paixão rouba-nos a liberdade, passando a conduzir os nossos atos.

A liberdade está na linguagem. As paixões, estão fora. Sempre anunciando sua presença, mas fora. A tragédia está anunciada na linguagem e pode apropriar-se dela, se perdermos a liberdade de utilizá-la e permitirmos que ela se utilize de nossas ações.

O teatro é o lugar do embate com os limites da linguagem e, conseqüentemente, do homem. Por isso, esse é o lugar da tragédia. Só ali a tragédia é possível, porque a concretude de uma história que se desenvolve à nossa frente torna real uma trama que, mesmo utilizando, em alguns momentos, o recurso da farsa, mostra-se de forma intensa, aproximando personagens fictícios de uma platéia que, admitamos, é real.

(1997)

A tentação do ato

Fátima Saadi

O tango pungente, angustiante, parece gritar-nos que ninguém escapa a seu destino. Uma vez desencadeado, o mecanismo da vida funciona por si só.

Os personagens desta *Serpente* são como bonecos de corda apanhados no momento em que seu trajeto é interrompido por um obstáculo qualquer. Mas, ao contrário do que acontecia com os bonecos que os camelôs de antigamente punham a saltitar sobre a banca, entre pregões que deslumbravam nossa infância, Guida, Paulo, Lígia, Décio e a Crioula das ventas triunfais pensam conservar algum espaço de manobra para além do tabuleiro onde se vêem aprisionados. O desejo parece ser a senha: um desejo avassalador, incontrolável, que brota do mais íntimo de cada um deles. No entanto, o que eles vão descobrindo é que a senha, que parecia secreta, era conhecida por todos – e aí o chão lhes foge de sob os pés.

O movimento incessante dos personagens assume um sentido paradoxal: é a expressão de uma energia inconfessável mas, apesar de tudo, à flor da pele e é, também, a marca do preciso desenho da encenação, o mapa da paixão minuciosamente construído para arrastar consigo o espectador.

A pulsação de *A serpente* é a da tensão do clímax, marcada, na interpretação, pela ênfase na exteriorização, nos traços largos, numa certa tendência ao melodramático que a estrutura formal do espetáculo, no entanto, impede que desemboque no derramamento incontrolado da emoção. Se o tango nos arrasta no ritmo da urgência desesperada, as marcas extremamente desenhadas, que evidenciam de forma muito concreta e quase caricatural o *leit-motiv* do espetáculo, miniaturizam esse tom maior, especialmente no que diz respeito à emoção que acaba, por assim dizer, desrealizada, ou melhor, acaba funcionando como o índice do trabalho de criação dos atores, o tom de base que, em sintonia com a idéia geral da encenação, interrompe, limita, molda os arroubos de emoção.

A caixa cênica funciona como um lugar onde a observação se multiplica em paranóia e voyeurismo. Há sempre alguém à

espreita, pronto para entrar em cena, pronto para invadir os meandros do desejo alheio e integrar-se nessa contradança. A música, onipresente, conduz-nos num clima de pesadelo: é o mundo que conhecemos, só que tratado num ritmo de tirar o fôlego. O espectador quer poupar-se, quer evadir-se daquele pântano de emoções desencontradas, mas a encenação não lhe dá este direito. O espectador é chamado a presenciar um experimento no qual o corpo desejante é dissecado *in vivo*: a liberdade do gesto que desencadeia a trama – Guida se oferece para emprestar, por uma noite, seu marido à irmã infeliz – vê-se posta em xeque por uma série de reações que escapam à previsão e ao controle consciente; as reações que a premissa desencadeia são, ao mesmo tempo, plausíveis e incontroláveis, o acaso e o determinismo demonstram ser indissociáveis quando o destino é observado a partir do ponto de vista do desejo.

Reconhecemos as marcas do crótico no desenho da encenação – o tango, o avermelhado do cenário, o samba, a sensualidade e a violência na relação física entre os personagens e até mesmo a animalização como referência imediata para certos gestos e movimentos – mas, mais que isso, sentimo-nos transportados, como num turbilhão, para um mundo comum, anterior a cada um de nós e situado num ponto qualquer entre a expulsão do paraíso e os pecados da carne.

A estranheza que esta *Serpente* cria provém, basicamente, da tensão entre o simulacro da emoção do *fait divers* e a perspectiva quase geométrica criada pelo desenho das marcas. A superposição de ritmos só vem reforçar esta sensação: o frenesi da cena é contemplado com placidez pelos atores; os personagens falam por sobre o tango mas é como se o tango não estivesse ali ou não fosse uma forma de discurso separada do discurso verbal.

A intensificação da experiência rítmica parece trazer à baila, de forma quase encantatória, o que há de mais escabroso em nosso imaginário povoado pelos preceitos cristãos que condicionam à queda a absolvição e a redenção. A onipresença e a inexorabilidade do instinto sexual são indiciadas pela superposição de movimentos que parecem unir a máscara que delineia as emoções a um corpo que luta para manter-se à tona, e o ritmo obsessivo aparece também no recurso a configurações de

cena que se repetem, alterando-se apenas o ponto de vista. Os comentários dirigidos ao público pelos personagens são mais um detalhe neste caleidoscópio tridimensional: ampliam o círculo vicioso da cena para nele incluir os espectadores, tornados, no mínimo, testemunhas, senão cúmplices. A janela, ao alto e no fundo, abre-se para a queda depois da qual prometeram-nos a redenção. Mas a redenção não está nem no meio da rua, para onde somos levados a partir do décimo-segundo andar daquele edifício de classe média onde parecíamos tão bem instalados, nem no porão de nossa alma. A redenção está na possibilidade de percebermos, com esta *Serpente*, como as coisas se encadeiam, como se encadeiam todas as coisas. De uma forma brotam outras tantas, que acabam por retornar ao ponto inicial. E o tango não esmorece.

(1997)

Henrique IV

Antonio Guedes e Fátima Saadi

A vida é, na verdade, menos real do que a arte. Uma vida não é, nem nunca poderia ser, uma criação absoluta. E como poderia sê-lo, esta vida sempre [...] traída pelos acontecimentos, pelos outros homens [...] esta vida que se apaga e desaparece conosco na eternidade. A arte é que é uma realidade em si, eterna, fora do tempo, livre dos acasos [...], sem outro fim que ela mesma. [...] Mas o desejo do homem, do artista, vai mais longe: esta obra de arte, imobilizada numa forma, ele desejaria transformá-la numa vida que, esta sim, seria a vida verdadeira.

Luigi Pirandello,
em *Esta noite se improvisa*

A tarefa à qual Pirandello se entrega em sua obra dramática é discutir as relações entre a vida e a forma a partir da representação do homem no teatro tradicional.

Em diálogo aberto com a construção clássica do personagem, Pirandello questiona a possibilidade (ou a impossibilidade) de um homem afirmar que é alguém. Se nos definimos como uma certa pessoa, como um personagem com determinadas características, abandonamos o princípio da vida, a dispersão e sua verdade relativa. Abraçamos uma máscara, uma simulação que tenta tornar-se verdade absoluta. No entanto, a vida, em seu fluxo, não nos permite uma verdade absoluta, pois essa máscara acaba por se multiplicar ao sabor das circunstâncias e relacionamentos que a duração da vida nos impõe. A tragédia é esta: não podermos estar completamente mergulhados nem na vida nem na forma e não podermos nos furtar à vida nem à forma, pois se a primeira nos domina, a segunda nos é inerente. Forma é linguagem, modo de dar a ver e, para nós, não é permitido estar fora dela.

Henrique IV pretende empreender esta fuga: conscientemente, o personagem de Pirandello abandona a vida ao se apropriar

de uma figura histórica, o imperador alemão do século XI que, efetivamente, existiu, e que, inscrito no passado, não muda mais, não pode mais mudar. Fixo para sempre, Henrique IV não existe mais, entretanto, os fatos de sua vida podem ser repetidos: não apenas representados, mas vividos, de novo, como se estivessem acontecendo pela primeira vez.

Ao longo de sua trajetória, o Teatro do Pequeno Gesto vem trabalhando em seus espetáculos a tensão entre a ficção e a realidade, que encontra eco na preocupação de Pirandello com a problemática relação entre vida e forma. Assim como Pirandello oxigenou o teatro de sua época dialogando com a dramaturgia tradicional, redimensionando o papel do personagem na cena, nós buscamos compreender as relações possíveis entre a tradição moderna que ele instaurou, há quase oitenta anos, e as questões que estão em jogo no teatro atual. A contemporaneidade dialoga com o teatro moderno olhando-o com outros olhos. Talvez ninguém tenha sintetizado melhor a posição da obra de arte em relação com a tradição do que Walter Benjamin ao afirmar que toda verdadeira obra de arte rompe com a tradição ao mesmo tempo que a perpetua. Em toda obra dramática há sempre, embutido na forma que a encenação adquire, um diálogo que corre paralelo à história que está sendo apresentada ao público.

O que mais nos interessou em Pirandello foi a possibilidade de discutir o teatro a partir de sua irrecusável força de realidade, a força de uma realidade inventada que tem, entretanto, enorme concretude.

Com *Henrique IV*, queremos trabalhar uma forma de interpretação que entre em jogo com a estrutura da construção da cena como um todo. A simulação de uma vida outra, diferente da vida dos atores, é colocada em tensão com a concretude do teatro, do espaço construído para abrigar uma ficção. *Henrique IV* não conta a vida de um certo homem, conta a história de um homem mergulhado na vida de um personagem. Aqui, a ficção é levada ao seu limite: diante de um louco que, curado, preferiu continuar a viver como louco, sendo depois obrigado a mergulhar novamente na vida de sua ficção, os demais personagens se desorientam, pois se acostumaram a olhar o mundo segundo um padrão que estabelece uma nítida e rígida separação entre a realidade e a ficção. A desorientação dos personagens diante de

Henrique IV vem da impossibilidade de identificar com precisão as realidades que se colocam em jogo na trama da qual participam.

Temos em cena três níveis de ficção: a que se dá na relação entre Henrique IV e os personagens que vêm visitá-lo; a que se estabelece entre esses personagens e o mundo em que vivem e, por último, a ficção que se desenrola no palco, tomada em sua relação concreta com a platéia. Se os dois primeiros níveis estão orquestrados pela história de Pirandello, o terceiro é o mote da encenação: não demarcamos o início do espetáculo, dando a impressão de que, quando a platéia entra no teatro, a peça já teve início; a caixa cênica é parte da composição plástica do espetáculo e a música não é incidental, sendo trabalhada como uma necessidade da ação. Com isso pretendemos afirmar que, em cena, nada acontece por acaso e que tudo foi preparado para o jogo do teatro, que envolve tanto a ficção de Henrique IV quanto a platéia que chega para assistir à nossa representação. A idéia é potencializar o jogo do teatro no teatro proposto por Pirandello, incluindo nesta equação mais um "no teatro" e, assim, potencializar a leitura metateatral pirandelliana ao fazer de nosso espetáculo uma realidade ficcional cujos mecanismos de funcionamento podem ser claramente identificados.

Se, como diz Pirandello, a vida é, na verdade, menos real do que a arte, só há realidade naquilo que podemos ver. E, se a vida se caracteriza, precisamente, por sua mobilidade, podemos dizer que, como o presente, a vida não existe: quando a vemos, já passou, já é história. Mas, em cena, a vida pode ser vista. Vamos ao teatro para ver a vida de algumas pessoas. É no teatro que a vida se torna visível e o presente adquire concretude, mostrando-se, entretanto, como coisa construída. Vemos não uma certa vida, mas o tempo da representação, o momento em que uma certa vida se cria e os mecanismos que a criaram.

Pensar a cena como concretude não é negar o que pode haver de ficcional nela, mas mostrar que a vida é, na verdade, a possibilidade de inventar, em cena, um mundo... apesar de sua realidade.

(2000)

Medéia

Antonio Guedes e Fátima Saadi

enfim, respirar...

Há anos estávamos aguardando o momento de parar um pouco com as viagens e com a correria e empreender um estudo cênico sobre a tragédia. Finalmente, este momento chegou. Desde agosto estamos debruçados sobre a construção de nossa *Medéia*.

montar uma tragédia...

Se a tragédia, em sua época, já lidava com a simultaneidade de dois mundos – o da *polis* e o do mito – o trabalho sobre ela, nos dias de hoje, confronta-nos novamente com a simultaneidade. Ao mesmo tempo que temos nas mãos um pouco da origem do teatro, essa origem nada tem a ver, em princípio, com a inserção social do teatro hoje. Estamos, portanto, de novo, entre dois mundos: o antigo e o atual. E estamos também diante de um desafio: qual o sentido da tragédia na contemporaneidade?

A idéia de reatar alguns laços entre duas temporalidades que se pertencem e se estranham orientou a construção do texto e da cena. Trabalhamos com traduções de *Medéia* para diversas línguas, realizadas em épocas diferentes. Experimentamos cada fragmento em cena, reescrevendo-o ou até mesmo eliminando-o, na busca de um texto que soasse claro, simples, fluente e, ao mesmo tempo, teatral, distante, correto o bastante para não se confundir com o cotidiano.

O fato é que, hoje, trazemos a Grécia em nós de uma forma apenas latente. Essa cultura está perdida... está para ser redescoberta. E, na tentativa de construção de um sentido, acabamos sendo levados a perceber que preocupações estéticas atuais – como o uso da construção épica e sua convivência com a construção dramática – encontram eco na estrutura da tragédia,

em que se articulam as odes corais e as falas dos personagens. Percebemos também que preocupações sociais prementes em nossa época – tais como a relação com o outro, o diferente – estavam sendo colocadas em jogo no texto grego. Pensando por uma certa perspectiva, observamos que as diferenças culturais são agora, como foram no passado, um embate em que se alternam diálogo e intolerância.

Na busca do sentido da tragédia, acabamos encontrando temas e estruturas que fazem sentido para nós hoje... e o que era latente toma corpo, o que parecia infinitamente distante mostra-se numa distância que nosso olhar é capaz de abarcar e redimensionar.

Medéia, sinal de alteridade na cultura... nas ações...

Nas tragédias, de um modo geral, protagonistas, que representam idéias em conflito, colocam em questão a ordem da cidade, por meio do embate que os confronta. Os heróis trágicos são, por assim dizer, desprovidos de vontade: se, por um lado, suas ações são motivadas pela necessidade, por outro, o mote de suas ações é da ordem do divino, do destino, independe deles. Em *Medéia*, no entanto, o destino está nas mãos de cada personagem. Aqui, os deuses são apenas espectadores que acompanham, passo a passo, as decisões de Medéia.

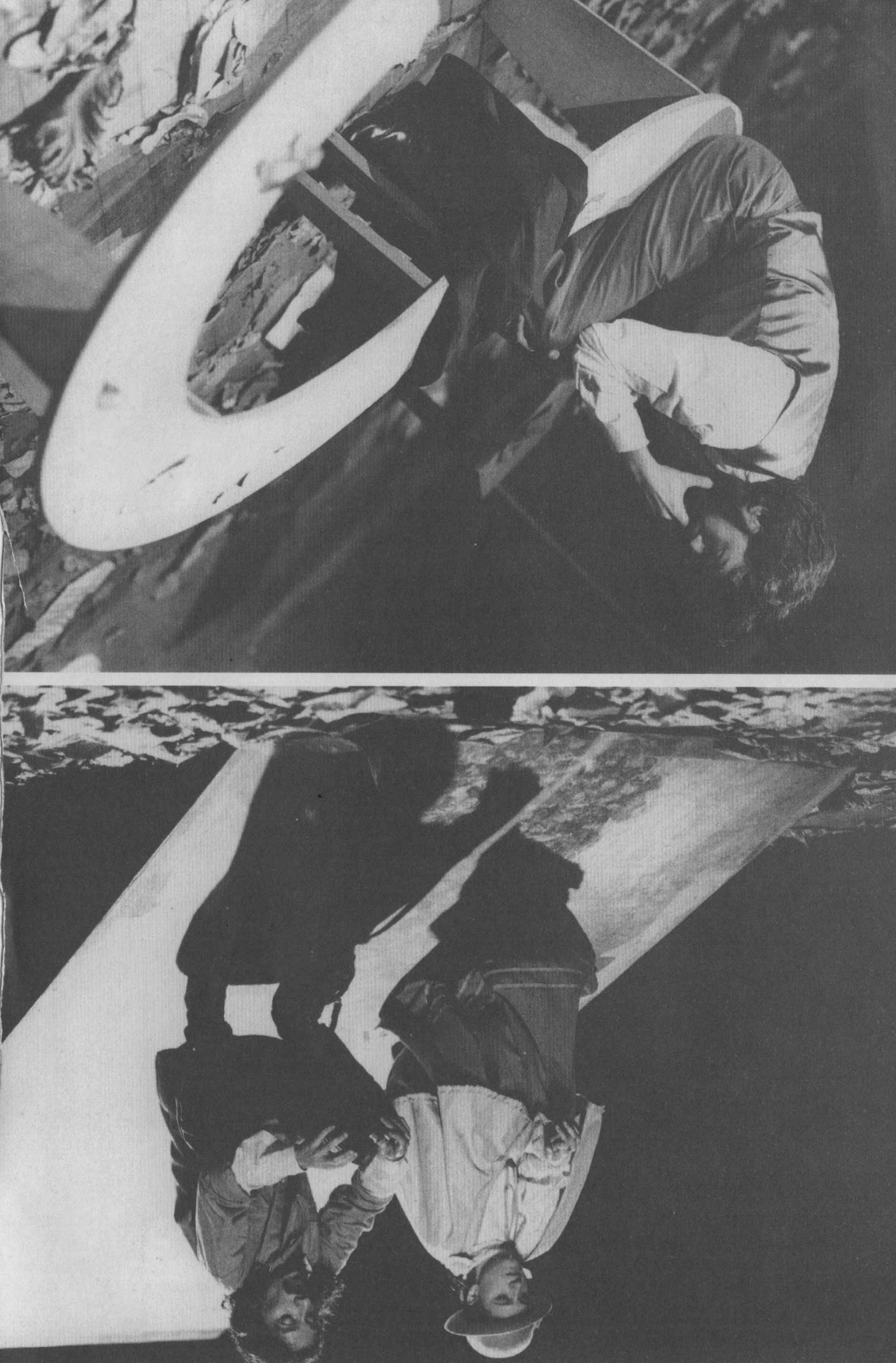
Mas além desse deslocamento da vontade, que nos leva, inclusive, a dizer que a paixão conduz a trama da peça, há um outro dado que torna curiosa a observação das atitudes do personagem trágico: nas tragédias, em geral, há sofrimento do personagem trágico quando ele é atingido pelo destino; mas, em *Medéia*, como o destino é desenhado passo a passo pela protagonista, o sofrimento passa a ser também uma escolha. O êxito da vingança contra o marido perjuro só num certo sentido equivale a uma derrota. Ao matar os filhos, Medéia impõe a si mesma o maior sofrimento; no entanto, no seu modo de ver, o sofrimento não a poderia impedir de lançar-se contra seus inimigos, sem medir conseqüências.

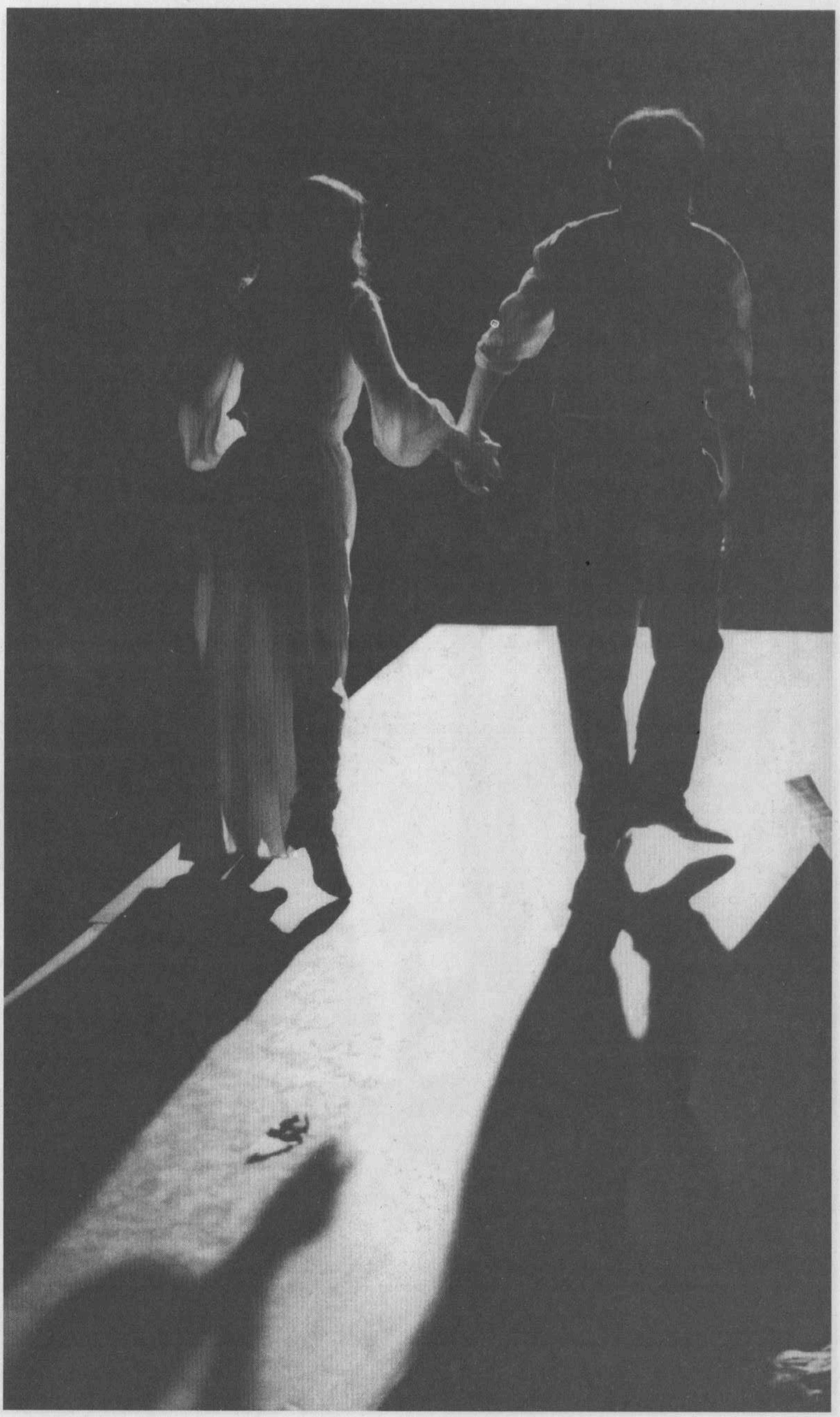
Se, para um grego, o cuidado consigo próprio, o equilíbrio emocional, enfim, a justa medida são o horizonte almejado, para

uma estrangeira como Medéia, a vingança só se conclui quando o inimigo está aniquilado. Mesmo que isso envolva um profundo sofrimento. Somos levados a pensar no kamikaze que se lança contra o inimigo para alcançar a glória ou nos guerreiros de Alah, que apressam sua entrada no paraíso pela luta contra os infiéis.

Estamos diante de uma outra perspectiva a partir da qual se olha a vida e se compreende a relação entre objetivo e autopreservação. E essa outra perspectiva nos faz pensar na distância que se abre entre uma estrutura de pensamento e outra... nos faz pensar nas articulações possíveis entre elas...

(2002)



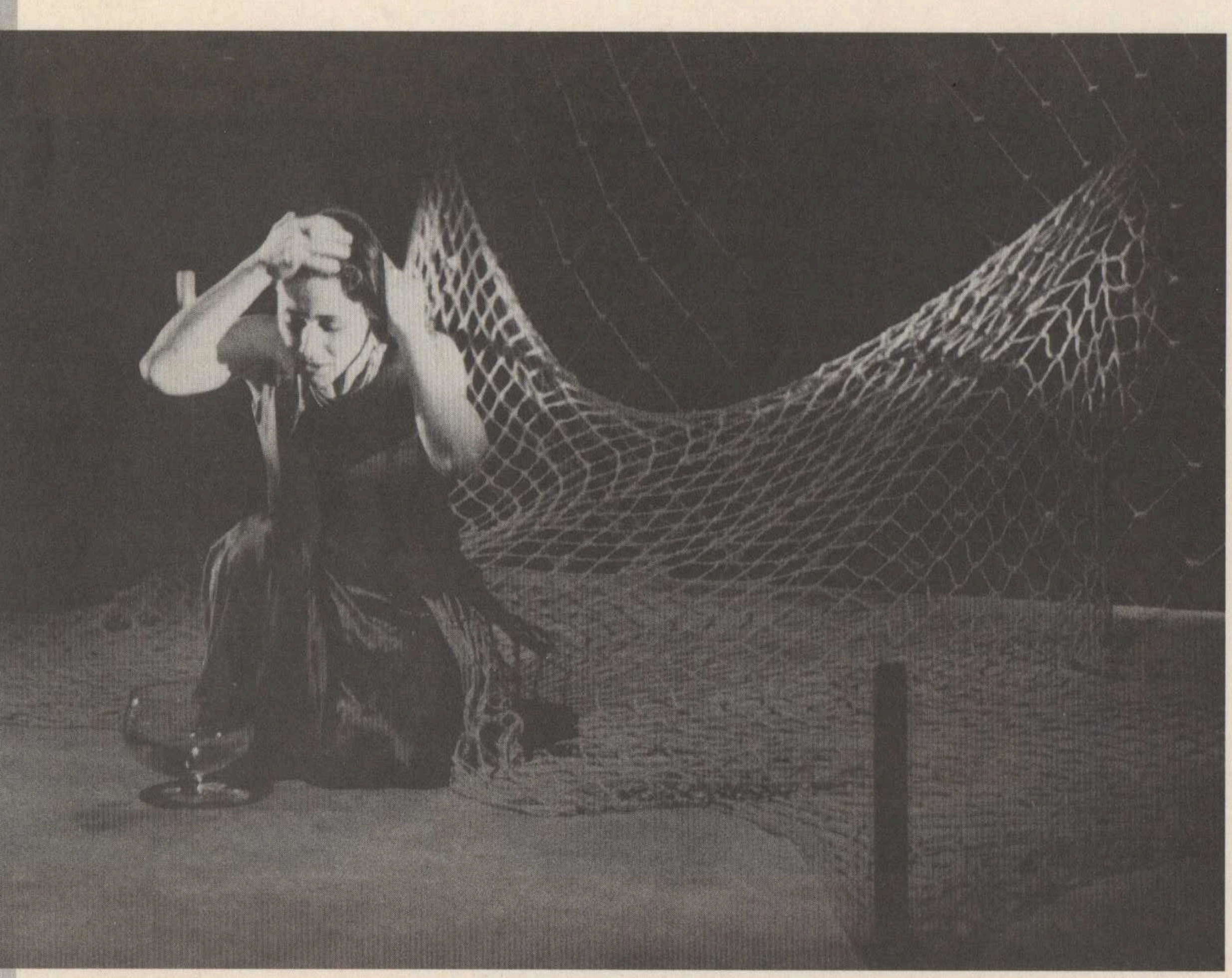


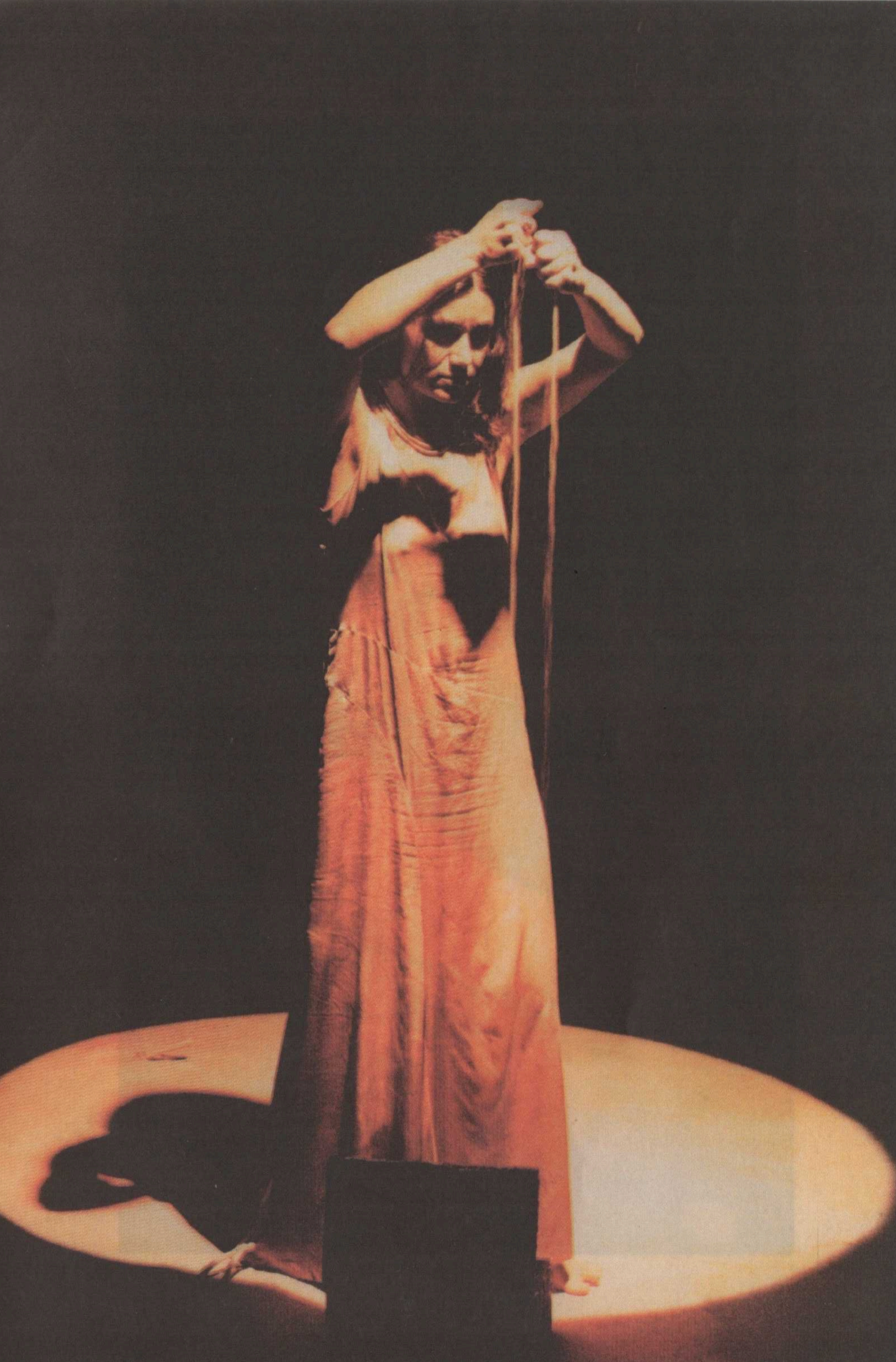


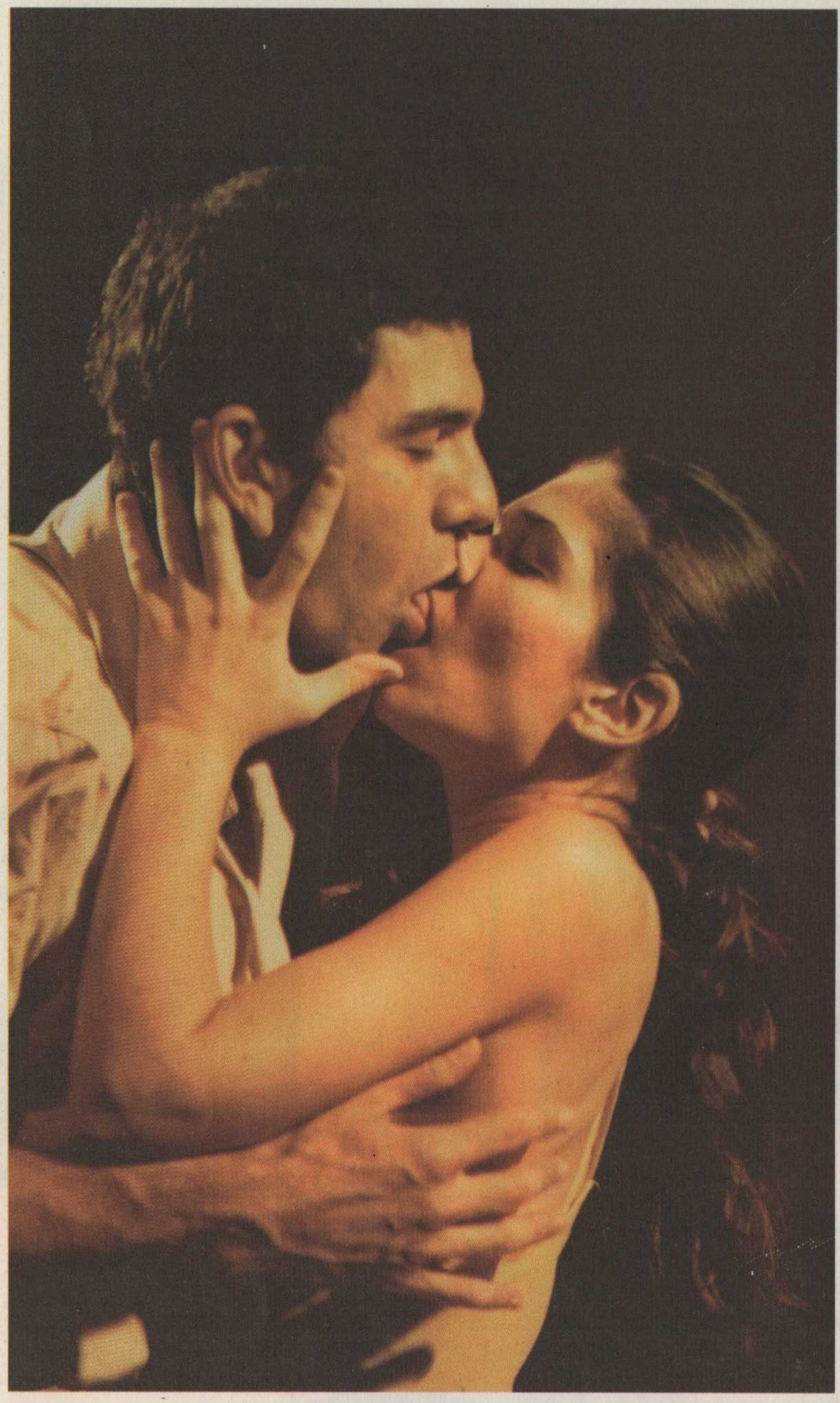


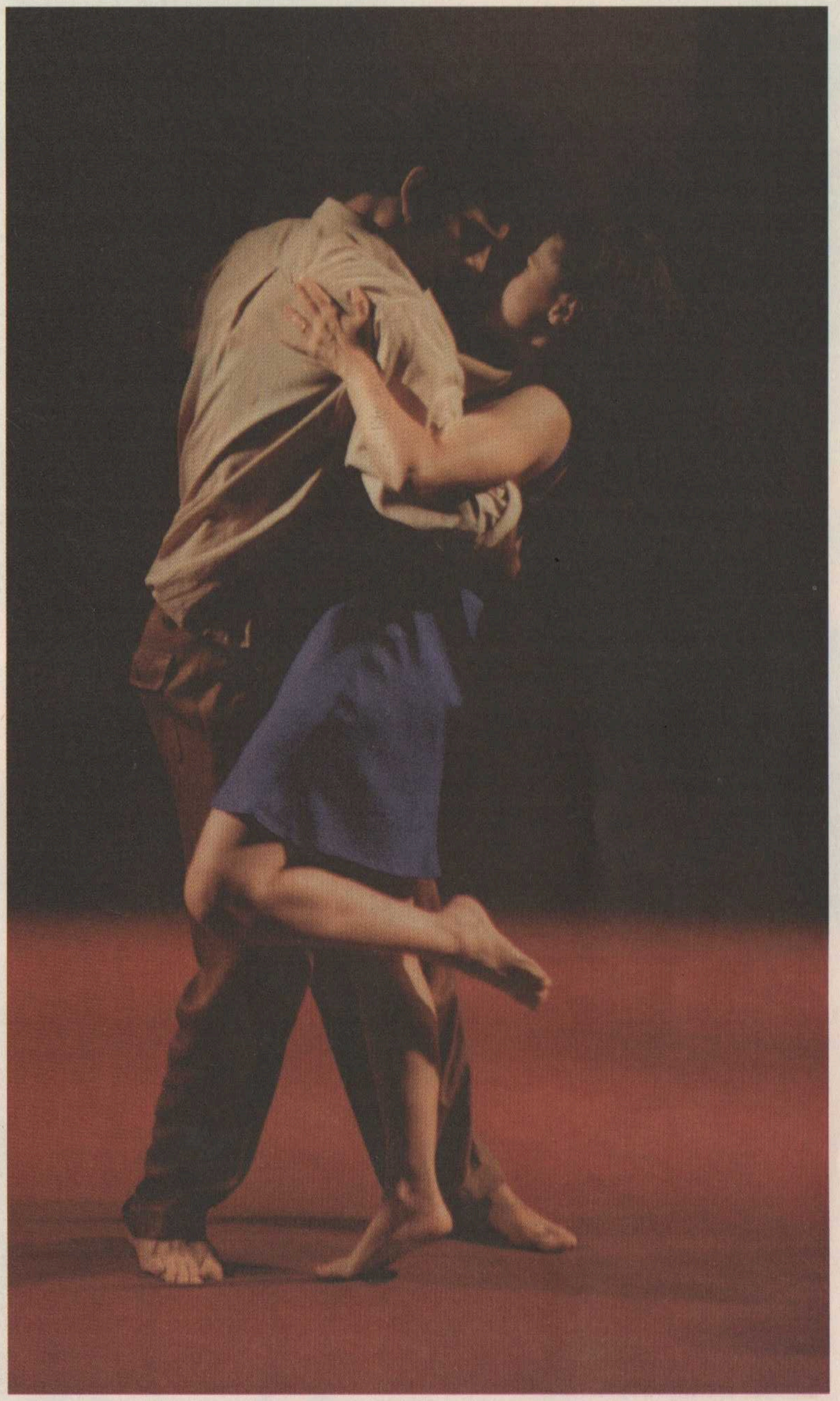




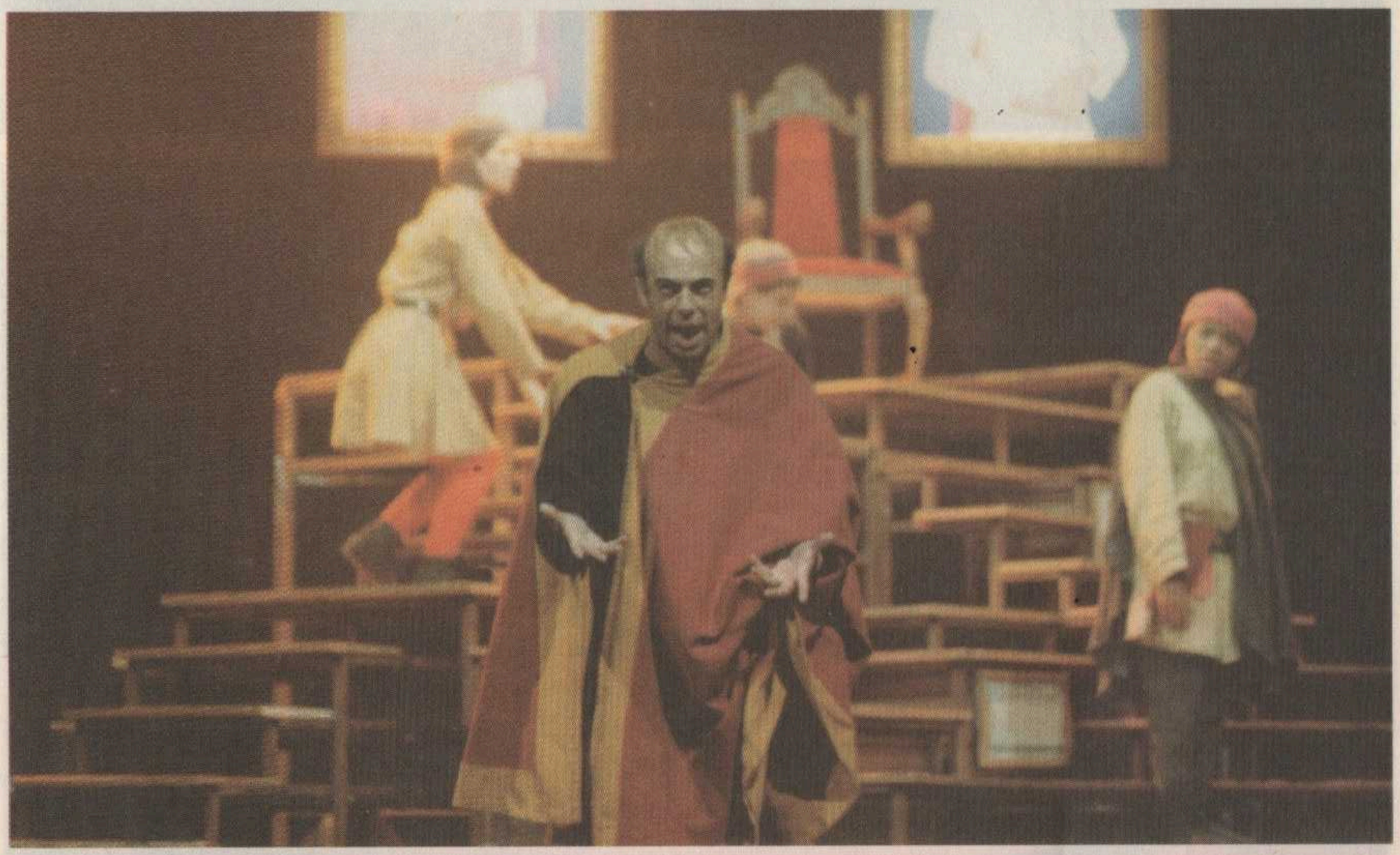












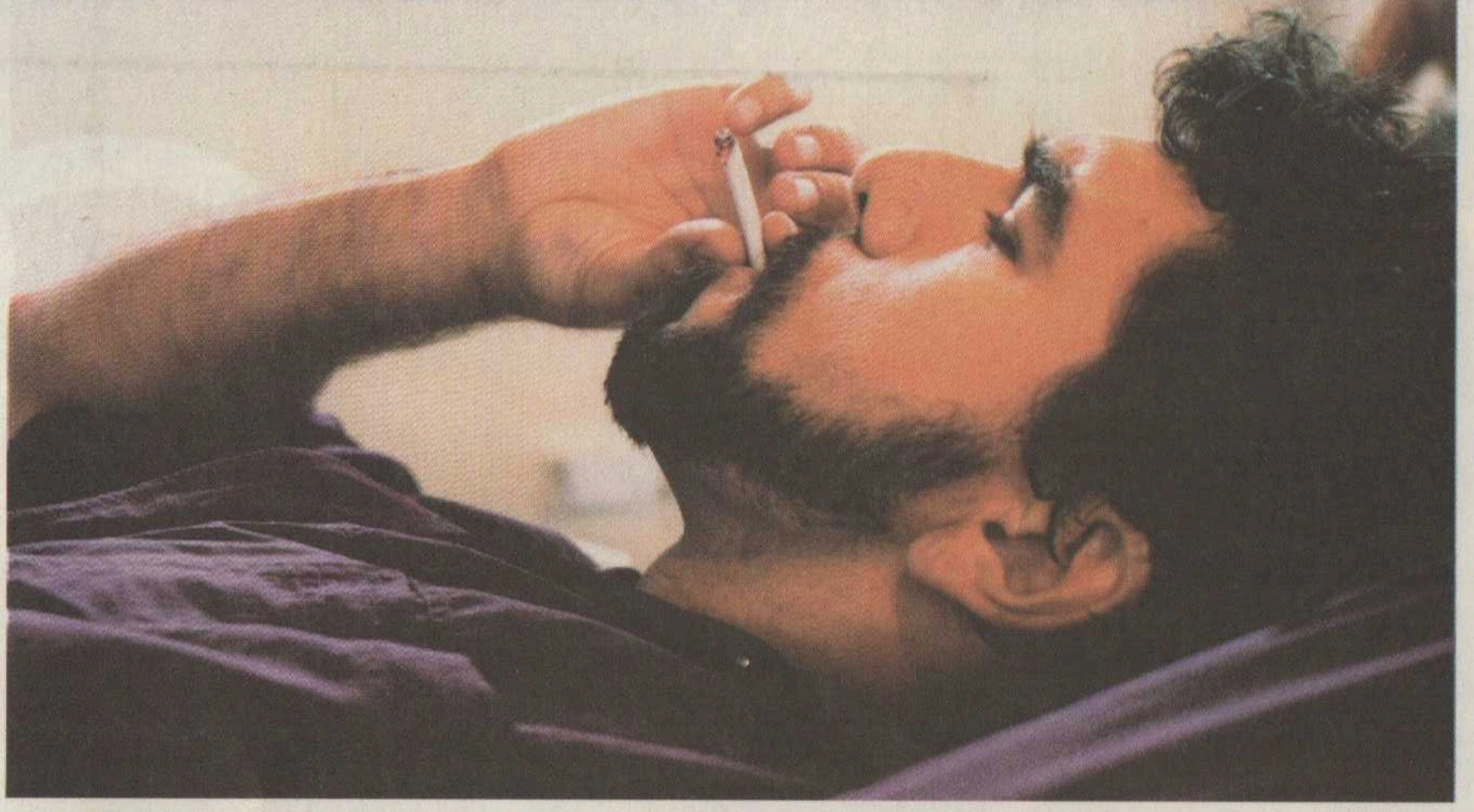








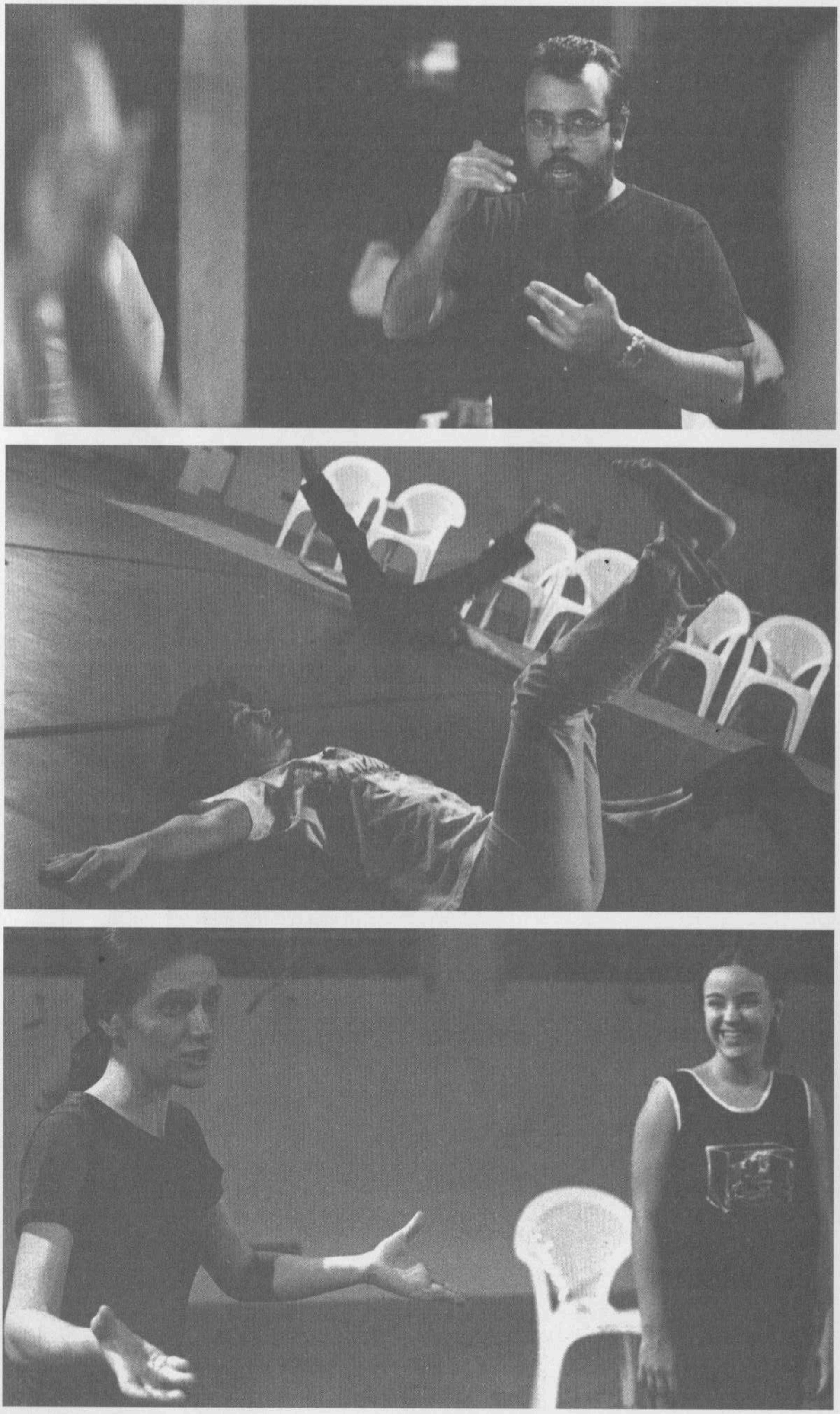












página 129



Foto de Guga Melgar: *Quando nós, os mortos, despertarmos*, de Henrik Ibsen, direção de Antonio Guedes, 1991. Helena Varvaki.

página 130



Foto de Guga Melgar: *Quando nós, os mortos, despertarmos*, de Henrik Ibsen, direção de Antonio Guedes, 1991. Claudia Ventura e Caco Monteiro.



Foto de Guga Melgar: *Quando nós, os mortos, despertarmos*, de Henrik Ibsen, direção de Antonio Guedes, 1991. Dudu Sandroni.

página 131



Foto de Guga Melgar: *Quando nós, os mortos, despertarmos*, de Henrik Ibsen, direção de Antonio Guedes, 1991. Helena Varvaki e Dudu Sandroni.

página 132



Foto de Paulo César Rocha: *Valsa nº 6*, de Nelson Rodrigues, direção de Antonio Guedes, 1989. Ângela Leite Lopes.

página 133

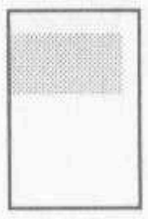


Foto de Daniela Hallack: *Valsa nº 6*, de Nelson Rodrigues, direção de Antonio Guedes, 1993. Claudia Ventura.



Foto de Paulo César Rocha: *Valsa nº 6*, de Nelson Rodrigues, direção de Antonio Guedes, 1989. Ângela Leite Lopes.

página 134



Foto de Silvio Pozatto: *Penélope*, de Antonio Guedes e Fátima Saadi, direção de Antonio Guedes, 1995. Helena Varvaki.

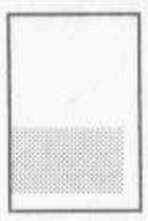


Foto de Silvio Pozatto: *Penélope*, de Antonio Guedes e Fátima Saadi, direção de Antonio Guedes, 1995. Helena Varvaki.

página 135



Foto de Renata Collaço: *Penélope*, de Antonio Guedes e Fátima Saadi, direção de Antonio Guedes, 1995. Helena Varvaki.

página 136



Foto de Guga Melgar: *A serpente*, de Nelson Rodrigues, direção de Antonio Guedes, 1998. Alexandre Dantas e Priscila Amorim.

página 137



Foto de Guga Melgar: *A serpente*, de Nelson Rodrigues, direção de Antonio Guedes, 1998. Alexandre Dantas e Claudia Ventura.

página 138



Foto de Guga Melgar: *Henrique IV*, de Luigi Pirandello, direção de Antonio Guedes, 2000. Marcos França e Simone André.

página 139



Foto de Guga Melgar: *Henrique IV*, de Luigi Pirandello, direção de Antonio Guedes, 2000. Claudia Ventura, Julia Merquior, Mario Piragibe, Priscila Amorim, Marcos França, Walter Lima Torres, Andrea Spada e Alexandre Dantas.



Foto de Guga Melgar: *Henrique IV*, de Luigi Pirandello, direção de Antonio Guedes, 2000. Marcos França (em primeiro plano), Priscila Amorim, Mario Piragibe e Vilma Melo.



Foto de Guga Melgar: *Henrique IV*, de Luigi Pirandello, direção de Antonio Guedes, 2000. Andrea Spada (ao fundo), Claudia Ventura e Walter Lima Torres.

página 140



Foto de Luiz Henrique Sá: *Medéia*, de Eurípides, direção de Antonio Guedes, 2003. Mariana Oliveira (de costas) e Alexandre Dantas.



Foto de Jorge Etecheber: *Medéia*, de Eurípides, direção de Antonio Guedes, 2003. Cybele Jácome (ao fundo), Cristine A'Gape, Fernanda Maia, Mariana Oliveira e Ana Alkimim (em sentido horário).



Foto de Luiz Henrique Sá: *Medéia*, de Eurípides, direção de Antonio Guedes, 2003. Cybele Jácome e Mariana Oliveira.

página 141



Foto de Luiz Henrique Sá: *Medéia*, de Eurípides, direção de Antonio Guedes, 2003. Alexandre Dantas e Cybele Jácome.

página 142



Foto de Luiz Henrique Sá: *Navalha na carne*, de Plínio Marcos, direção de Antonio Guedes, 2003. Alexandre Dantas.



Foto de Luiz Henrique Sá: *Navalha na carne*, de Plínio Marcos, direção de Antonio Guedes, 2003. Helena Varvaki e Alexandre Dantas.



Foto de Luiz Henrique Sá: *Navalha na carne*, de Plínio Marcos, direção de Antonio Guedes, 2003. Marcos França e Helena Varvaki.

página 143



Foto de Luiz Henrique Sá: *Vestir os nus*, de Luigi Pirandello, direção de Antonio Guedes, 2004. Priscila Amorim e Cybele Jácome (na projeção).

página 144

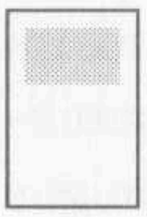


Foto de Luiz Henrique Sá: Antonio Guedes em ensaio de *Medéia*, de Eurípides, 2002.



Foto de Luiz Henrique Sá: Priscila Amorim em ensaio de *Medéia*, de Eurípides, 2002.



Foto de Luiz Henrique Sá: Helena Varvaki e Cristine A'Gape em ensaio de *Medéia*, de Eurípides, 2002.

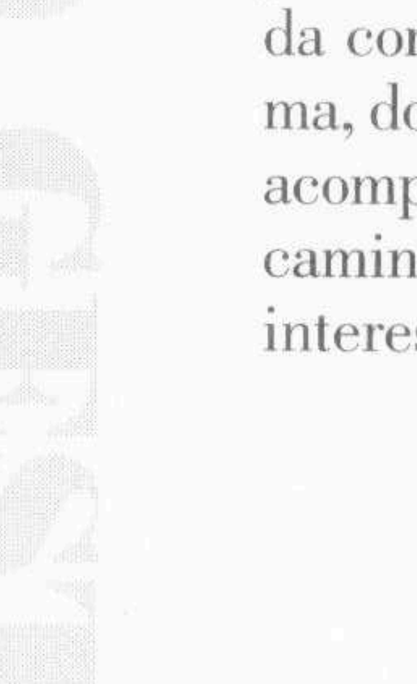
Comemorar os 15 anos do Pequeno Gesto – e eu estive lá no começo em *Quando nós, os mortos, despertarmos*! – me leva a pensar em quanto crescemos nesse tempo. Ao lado do Pequeno Gesto são vários os grupos que estão comemorando datas expressivas de seu trabalho continuado: os Fodidos Privilegiados (desculpem, mas eu também estive lá, fui um dos fundadores...), o Anônimo, os Atores de Laura, a Companhia Teatral do Movimento, a Companhia de Teatro Autônomo e tantos outros. São muitos, e mostram que a realidade teatral carioca mudou muito também nesses rápidos anos. Para melhor. Estamos sobrevivendo, com nossos altos e baixos, mas, no fim das contas, estamos aí. E saber que estou ao lado do Pequeno Gesto, com seus espetáculos, com o *Folhetim*, ao lado da companhia do Tuninho, da Fátima, dos tantos atores e atrizes que os acompanham, tornou para mim esta caminhada muito mais prazerosa e interessante.

Dudu Sandroni

15 anos de Teatro do Pequeno Gesto! Mais de dez espetáculos encenados! Mais de vinte números editados de sua principal publicação, a revista *Folhetim*! Uma apoteose! Uma vitória! Há mais de 15 anos acompanho a trajetória de parceria e cumplicidade que une Antonio Guedes e Fátima Saadi no sonho que se tornou realidade, ou melhor, ganhou realidade teatral – algumas vezes como ator, outras como co-editor, tantas outras somente como leitor ou espectador de suas obras.

Sinto-me bastante à vontade para afirmar que o Teatro do Pequeno Gesto, nesta sua vida teatral, sempre estimulou uma discussão poética sobre a cena, pautando suas ações pela coerência com os valores éticos e estéticos, mantendo sua produção ao abrigo da pirataria circunstancial. Testemunhei algumas intempéries. As turbulências não deixarão de aparecer, sobretudo quando se administra com rigor e afeto o talento e as habilidades dos tantos colegas e amigos que, nestes 15 anos, circularam e circulam por esse grupo que conquistou espaço e reconhecimento.

Walter Lima Torres



Fiz parte, como cenógrafo e figurinista, da "pré-história" do Teatro do Pequeno Gesto. Desse período, as boas lembranças permanecem. No decorrer desses anos, o Pequeno Gesto se tornou uma das companhias mais importantes do teatro carioca, não somente devido aos espetáculos, mas também pela criação da revista *Folhetim*. No momento em que mais uma data comemorativa se apresenta, meu contato com Antonio Guedes e Fátima Saadi tem se dado, principalmente, a partir da revista. A reflexão sobre a história e a prática teatral, o diálogo com os profissionais, a abertura para as novas tendências do teatro mundial fazem da revista *Folhetim* uma referência necessária para profissionais e estudantes de teatro. O Teatro do Pequeno Gesto concretiza assim aquilo que vi nascer na "pré-história" do grupo: a união entre reflexão teórica e a prática cênica. Parabéns pela bela trajetória!

Gilson Motta

Era sábado à noite e recebi um telefonema do Tuninho dizendo que uma das atrizes de *A serpente* estava com hepatite e, portanto, não poderia estrear o espetáculo, coisa que aconteceria dali a 4 dias. Eu, que até então só havia estado nos bastidores dessa produção – cuidando do trabalho de divulgação – achei que era uma loucura e, claro, topei na hora. A estréia foi um sucesso e, desse "processo" tão peculiar, veio a indicação de melhor atriz para o Prêmio Shell de 1998. Um presente que *A serpente* me deu. Outros presentes vieram depois desse, como as viagens, os amigos para a vida toda, os mais variados palcos e espectadores. E foi durante uma viagem pelo Nordeste que vivi uma das cenas mais emocionantes da minha carreira. Montando o cenário no teatro em Juazeiro do Norte, um menininho apareceu e perguntou o que a gente tava fazendo. "Preparando o teatro pra hoje à noite". E ele: "Mas o que é teatro?" Essa pergunta virou a "minha serpente", a minha tentação em cena: encontrar a melhor resposta.

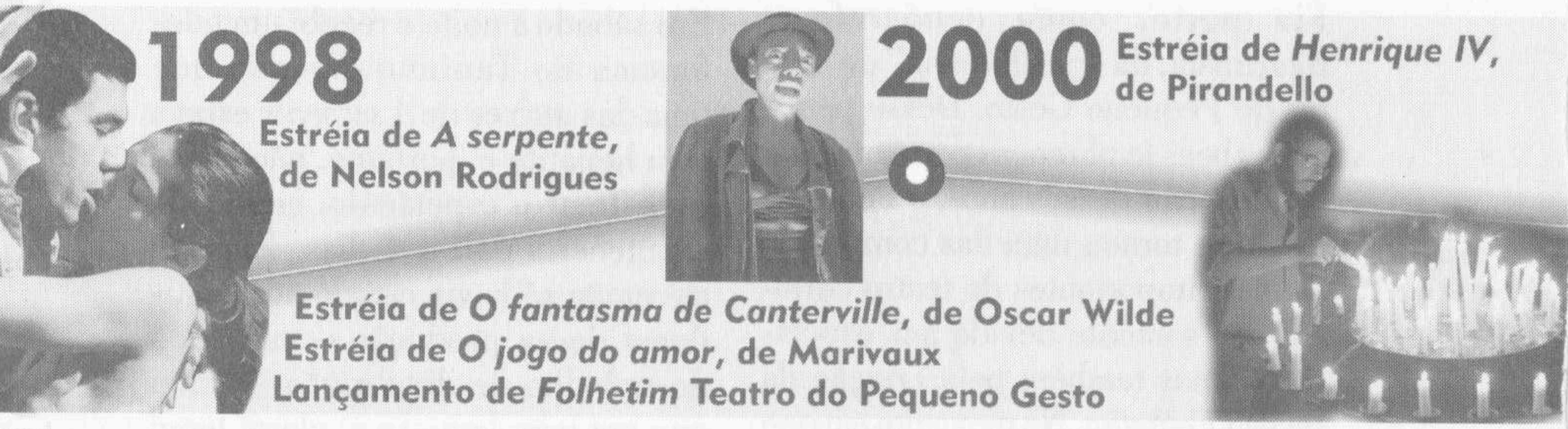
Claudia Ventura

1993 Estréia de O *marinheiro*, de Fernando Pessoa
Estréia de *Valsa nº 6*, de Nelson Rodrigues



1995 Estréia de *Penélope*





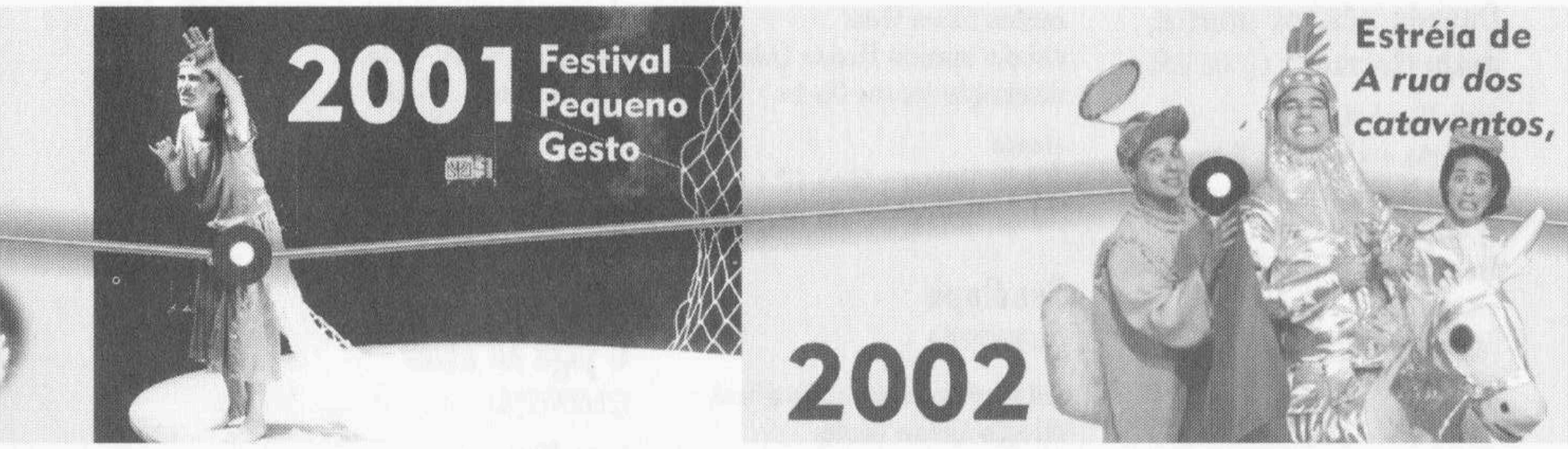
Difícil achar o tal do *Arlequim*, nada do que eu tentava funcionava, os outros estavam todos de bem com seus personagens. Eu sequer me sentia à vontade com a minha livre criação. Aliás, *O jogo do amor* foi o espetáculo de criação mais livre que fiz com a Companhia. Um dia, a preparadora corporal pôs um lenço em minhas mãos e ei-lo!, como num passe de mágica, bem na minha frente. Não falo de um dia inteiro de pesquisa, falo de um segundo. Claro que *ele* já fazia parte de mim, mas onde? Foi necessário um objeto concreto que ajudasse a construí-lo. Cá entre nós, nunca mais consegui me livrar *dele*. Sempre quando começo a ensaiar algum personagem ágil, bufão e masculino, eis que *ele* aparece.

O *Jogo* foi, sem dúvida, o infantil mais adulto que fiz. Certa vez, com a platéia lotada (de adultos) no Municipal de Ouro Preto, às oito horas da noite, gelamos! Qual nada, a platéia delirou: foi o melhor espetáculo que fizemos!

Vilma Melo

Fazer mais um espetáculo da companhia foi um prazer, desta vez compartilhado com os sonhos de Lili, a menina de Quintana. Me vi entre caminhos novos e velhos caminhos, novos companheiros e amigos queridos. E, com Lili, abri o baú, relíquia de prazeres e espantos vividos na Companhia. Nele: escadas, grampos, produção; criação, inspiração e transpiração; iluminação, montagem, operação; telemarketing, vendas, viagens e cifrão. Bebês nascendo e idéias se desenvolvendo; espaços "pintando" e espaço pintado; projetos postados e apostas em projetos. Muitos papéis vividos que, separados por uma linha tênue entre a vida real e a fantasia dos palcos, fazem os espetáculos. E, nesses caminhos, "a mágica presença das estrelas" que fazem, dia a dia, o grande Pequeno Gesto. Parabéns!!!

Simone André



Foram 80 encontros – do primeiro ensaio de *Medéia*, em agosto, até a estréia, em dezembro de 2002. Os ensaios eram divididos entre preparação corporal, musical, discussões sobre o texto e levantamento das cenas propriamente ditas. A mim cabia, dentro da assistência de direção, uma maior atenção ao Coro – composto por jovens atrizes escolhidas ao longo de uma oficina de um mês. Os ensaios eram muitas vezes exaustivos, principalmente para as "meninas do coro", exigidas nos mínimos detalhes – de um olhar mais endurecido para uma delas ou mais irônico para outra, até ritmos de passos ou respiração – que trariam as sutis diferenças individuais que a composição do coro exigia. Essa incumbência de "cuidar das meninas" foi um grande aprendizado durante todo o processo e também um grande prazer. Prazer que vi multiplicado nas apresentações, dando ao trabalho um sabor especial. Passados esses poucos anos, vejo como foi, realmente, especial para todas nós.

Joana Lebreiro

Navalha na carne foi uma experiência única. Eu, Alexandre Dantas e Helena Varvaki, com direção de Antonio Guedes, realizamos um evento teatral que eu não julgava ser possível: um jogo de extremo realismo, no qual a confiança no parceiro era fundamental. Não fosse a nossa convivência e amizade, teria sido bastante difícil executar esse espetáculo em que era simplesmente impossível fingir, falsear. *Navalha* me levou ao princípio da minha relação com o teatro. Um lugar onde a arte vinha de mãos dadas com a descoberta de até onde era possível chegar dentro do jogo cênico. O Teatro do Pequeno Gesto teve, para mim, a importância de ter descortinado um mundo em que o teatro era mais do que real, era vital para cada um de nós dentro da escolha que fizemos. Um grupo de "bichos de teatro", para os quais estar em cena é mais que uma profissão, é um modo de vida. Assim como, em *Henrique IV*, procuramos investigar o limite entre a fantasia e a realidade, estamos, em nossa vida, sempre no limiar desta loucura prazerosa que é estar em cena numa guerra sem limites contra o lugar comum. Parabéns aos guerreiros desta batalha incansável. Mil anos ao Teatro do Pequeno Gesto!

Marcos França

Quando nós, os mortos, despertarmos (12/08/1991)

texto Henrik Ibsen
tradução e adaptação Fátima Saadi e Karl Erik Schollhammer
direção Antonio Guedes
dramaturgia Fátima Saadi
cenário Amal Saadé
figurinos Gilson Motta
música Rodrigo Chichelli
iluminação Antonio Guedes

elenco
Dudu Sandroni – Arnold Rubek
Helena Varvaki – Irene
Claudia Ventura – Maja
Caco Monteiro – Ulfheim
Luiz Carlos Persegani – Gerente do hotel
Noris Barth – Diaconisa
saxofone Alexandre Pereira

O marinheiro
(19/03/1993)

texto Fernando Pessoa
direção Antonio Guedes
dramaturgia Fátima Saadi
cenário Gilson Motta
iluminação Antonio Guedes

elenco
Claudia Bernardo – Primeira jovem (1ª temporada)
Christine Lopes – Segunda jovem
Luciana Borghi – Terceira jovem
Claudia Ventura – Primeira jovem (2ª temp.)

Valsa nº 6
(02/07/1993)

texto Nelson Rodrigues
direção Antonio Guedes
dramaturgia Fátima Saadi
cenário Gilson Motta
direçào musical Daniele Lisboa
iluminação Antonio Guedes

elenco
Claudia Ventura – Sônia (1ª temp.)
Helena Varvaki – Sônia (viagens)

Penélope
(10/06/1995)

texto Antonio Guedes e Fátima Saadi
direção Antonio Guedes
dramaturgia Fátima Saadi
cenário Doris Rollemberg
figurino Helena Varvaki
música Rodolfo Caesar
iluminação Antonio Guedes

elenco
Helena Varvaki – Penélope
Antonio Guedes – Narrador (1ª temp.)
Julia Merquior – Narradora (2ª temp.)
Simone André – Narradora (3ª temp.)

O fantasma de Canterville (16/01/1998)

Texto Oscar Wilde
Tradução Fátima Saadi
direção e adapt. Antonio Guedes

elenco
Vilma Melo e Oscar Saraiva

A serpente
(07/08/1998)

texto Nelson Rodrigues
direção Antonio Guedes
dramaturgia Fátima Saadi
cenário Doris Rollemberg
figurinos Priscila Duarte
preparação corporal Julia Merquior
iluminação Binho Schaefer
trilha sonora Antonio Guedes

elenco
Alexandre Dantas – Paulo
Claudia Ventura – Guida
Marcos França – Décio
Priscila Amorim – Lígia
Vilma Melo – Crioula
Simone André (*stand-in*) – Guida e Lígia
Al'san (*stand-in*) – Crioula

O jogo do amor
(26/09/1998)

texto Marivaux
trad. e adapt. Fátima Saadi
direção Antonio Guedes
cenário Doris Rollemberg
figurinos Maúro Leite
iluminação Binho Schaefer

elenco
Alexandre Dantas – Sr. Orgon
Claudia Ventura – Lisete
Maria Luiza Cavalcanti – Dorante
Simone André – Sílvia
Vilma Melo – Arlequim
Helena Stewart (*stand-in*) – Lisete
Priscila Amorim (*stand-in*) – Dorante

Henrique IV
(20/03/2000)

texto Luigi Pirandello
tradução Aurora Fornoni Bernardini e Homero F. de Andrade
adapt. Antonio Guedes e Fátima Saadi
direção Antonio Guedes
dramaturgia Fátima Saadi
cenário Doris Rollemberg
figurinos Mauro Leite
música Andrea Spada
iluminação Binho Schaefer
assist. de direção Joana Lebreiro

elenco
Alexandre Dantas – Doutor
Andrea Spada – Giovanni



Claudia Ventura – Matilde
Julia Merquior – Ordulfo
Marcos França – Henrique IV
Mario Piragibe – Landolfo
Priscila Amorim – Arialdo
Simone André – Frida
Vilma Melo – Bertoldo (1ª temp.)
Walter Lima Torres – Belcredi
Rose Germano – Bertoldo (2ª temp.)

A rua dos cataventos
(04/05/2002)

texto Marcos França
direção Antonio Guedes
dramaturgia Fátima Saadi
cenário Doris Rollemberg
figurinos Mauro Leite
música Andrea Spada
desenho animado Maurício Leão
iluminação Binho Schaefer
assist. de direção Joana Lebreiro

elenco
Alexandre Dantas – Mario / São Jorge / Tio Libório / Caminho Velho
Mariana Oliveira – Lili criança
Priscila Amorim – Dragão / Dona Glorinha / Caminho Novo
Simone André – Lili
Marcos França – Anjo Malaquias (primeira temporada)
Viviana Rocha – Anjo Malaquias (segunda temporada)
Fernanda Maia (*stand-in*) – Dragão / Dona Glorinha / Caminho Novo

Medéia
(30/05/2003)

texto Eurípides
adapt. Fátima Saadi e Antonio Guedes
direção Antonio Guedes
dramaturgia Fátima Saadi
dir. de movimento Helena Varvaki
cenografia Doris Rollemberg
figurinos Mauro Leite
música Paula Leal
iluminação Binho Schaefer
design e fotos Luiz Henrique Sá
assist. de direção Joana Lebreiro

elenco
Alexandre Dantas – Jasão
Ana Alkimim – Coro
Cristine A'gape – Coro
Cybele Jácome – Medéia
Fernanda Maia – Coro
Luisa Baratz – Glauce
Mariana Oliveira – Corifeu
Viviana Rocha – Coro

O homem da flor na boca (julho de 2003)

texto Luigi Pirandello
direção Antonio Guedes
design e fotos Luiz Henrique Sá

elenco Alexandre Dantas

Navalha na carne
(26/09/2003)

texto Plínio Marcos
direção Antonio Guedes
assist. de direção Joana Lebreiro
design e fotos Luiz Henrique Sá

elenco
Helena Varvaki – Neusa Sueli
Marcos França – Veludo
Alexandre Dantas – Vado

Vestir os nus
(04/06/2004)

texto Luigi Pirandello
adapt. e dramat. Fátima Saadi
direção Antonio Guedes
cenografia Doris Rollemberg
figurinos Mauro Leite
música Paula Leal
direção de vídeo Marcos França
iluminação Binho Schaefer
design e fotos Luiz Henrique Sá

elenco
Alexandre Dantas – Ludovico Nota
Antonio Alves – Franco Laspiga
Helena Varvaki – Ercília Drei
Ludoval Campos – Cônsul Grotti
Mariana Oliveira – Sofia Cantavalle
Priscila Amorim – Dona Honorina

EQUIPE DO PEQUENO GESTO

COORDENAÇÃO
Antonio Guedes (direção)
Fátima Saadi (dramaturgia)

ELENCO
Alexandre Dantas
Ana Alkimim
Cybele Jácome
Fernanda Maia
Helena Varvaki
Mariana Oliveira
Priscila Amorim
Viviana Rocha

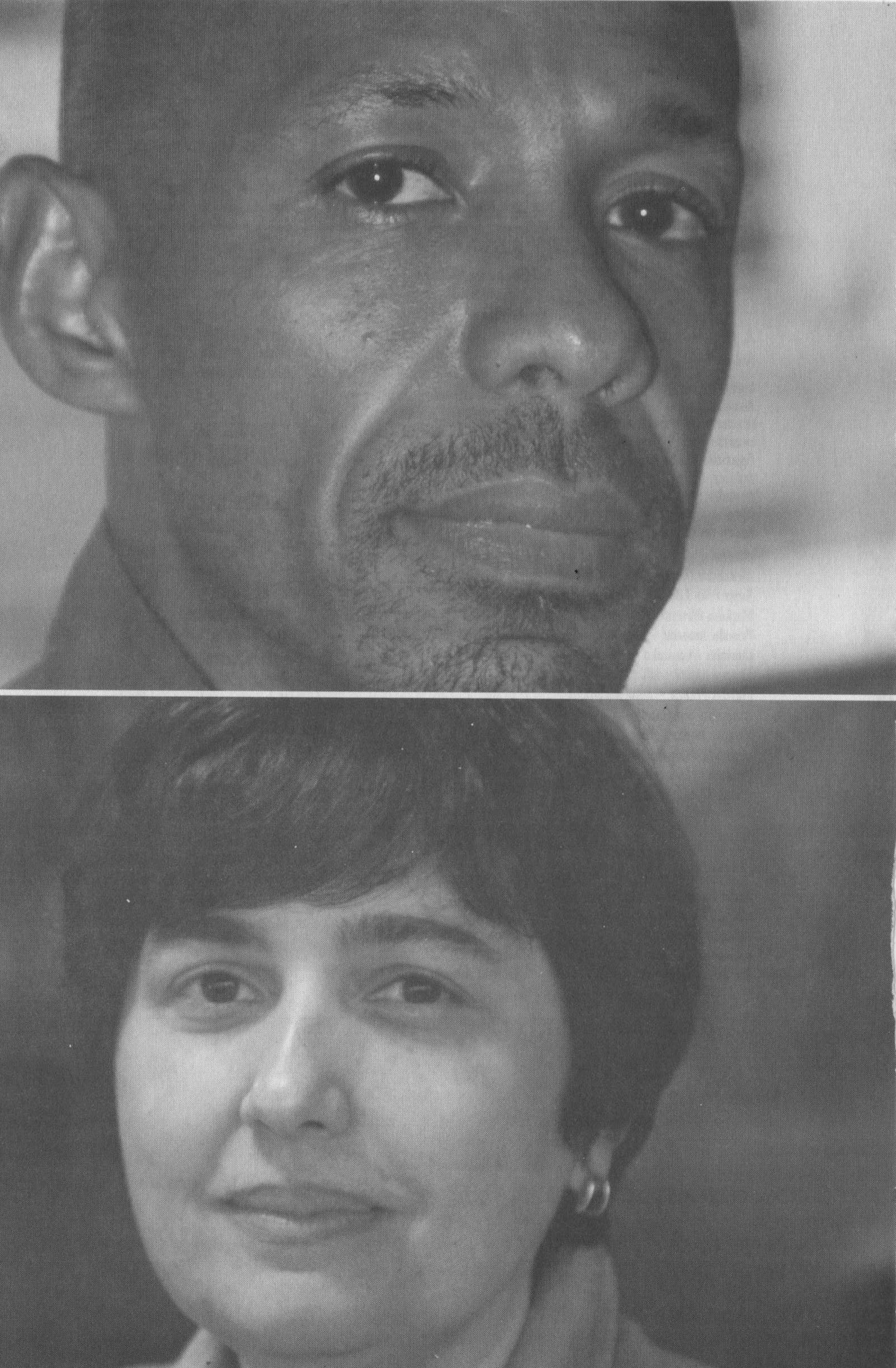
EQUIPE TÉCNICA
Binho Schaefer (iluminação)
Doris Rollemberg (cenografia)
Luiz Henrique Sá (design e fotos)
Helena Varvaki (dir. de movimento)
Mauro Leite (figurino)
Paula Leal (música)

2004
Inauguração do Espaço Pequeno Gesto
Estréia de *Vestir os nus*, de Pirandello

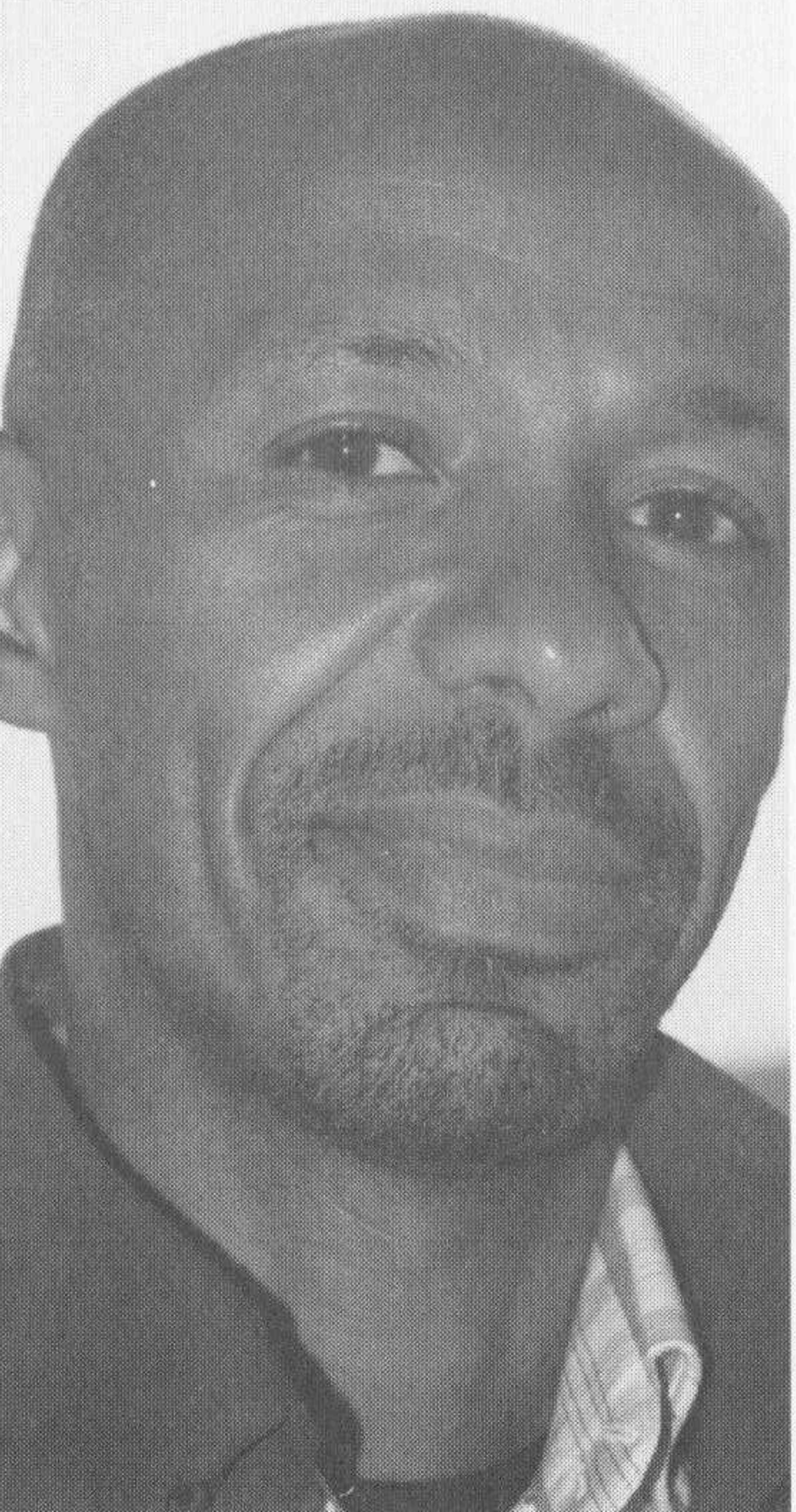


2005 **Realização do projeto Convite à Politika!**

2006
Folhetim Especial 15 anos do Pequeno Gesto
leitura encenada de *Peer Gynt*, de Ibsen







em foco

CENÁRIO E FIGURINO

2 perguntas *de Doris Rollemberg para Mauro Leite**

Como você, em seus trabalhos, trata o *start* criativo? Você poderia falar sobre o seu processo de criação e sobre a sua metodologia?

É difícil falar de um processo de criação. Fazer um figurino é sempre um exercício de adaptação. Cada texto, cada diretor, cada ator, enfim, cada espetáculo propõe uma nova realidade e um novo método.

---

* Mauro Leite é figurinista, formado em Indumentária pela Escola de Belas Artes/UFRJ e estilismo pelo Senai-CETIQT. Trabalha com teatro e dança. Entre suas últimas criações destacam-se *Medéia*, direção de Antonio Guedes; *Robinson Crusoé*, direção de João Batista e *Zé Jack e seu pandeiro*, direção de João Falcão. Vencedor do Prêmio Coca-cola de figurino em 1995, 1997 e 1998 e do Prêmio Riodança em 2000. Foi indicado quatro vezes para o Prêmio Mambembe.

Fotos de Guga Melgar: Mauro Leite e Doris Rollemberg, 2006.

Meu ponto de partida é sempre a procura por uma imagem ou por imagens que me ajudem a compor um universo que represente ou traduza a idéia do espetáculo.

O segundo ponto é o corpo do ator. Cada vez mais eu compreendo que é preciso vestir primeiro o ator, depois o personagem.

Quando e como você começou a se interessar pelo teatro? Quais foram as suas referências ou maiores influências e estímulos para o desenvolvimento do seu trabalho?

Sempre me interessei por pintura, música, moda, arquitetura e acho que o teatro junta um pouco de tudo isso. O meu interesse pelo teatro é o mesmo que tenho pelas outras artes. Na verdade, eu me considero mais um artista plástico ou um designer do que uma pessoa "de teatro". Como as minhas referências são muitas e muito variadas, procuro sempre levar para o meu trabalho uma visão de fora do teatro.

2 perguntas *de Mauro Leite para Doris Rollemberg**

Como você se aproximou da cenografia?

Eu cursava arquitetura na UFRJ e buscava, como é comum nessa fase de descobertas, me encontrar dentro das possibilidades do mercado. Fiquei fascinada por história da arte e pensava, num primeiro momento, que trabalharia com algo relacionado a restauração. Era muito mais interessante e prazeroso, para mim, estudar história da arte e metodologia visual do que concreto e instalações.

Comecei a fazer cursos de história da arte, inicialmente com a professora Sandra Alvim. Depois vieram outros. Até que, um dia, li em um jornal que haveria um curso de cenografia para TV, na CAL, ministrado pelo José Dias. Resolvi fazer. Esse curso foi estendido em um outro módulo, a pedido dos alunos, e o Dias acabou convidando a mim e ao Gil Haguenauer para sermos seus assistentes no teatro. Percebi que havia encontrado o que eu gostaria de fazer e ser. Resolvi, então, fazer o curso de Cenografia da Unirio paralelamente ao curso de Arquitetura.

---

* Doris Rollemberg é cenógrafa. Formada em arquiteta pela UFRJ e mestre em Teatro pela Unirio, onde, atualmente, faz seu doutoramento. Professora do Departamento de Cenografia da Escola de Teatro da Unirio; do curso de Design de interior da Universidade Cândido Mendes e da pós-graduação em Design de interior da Universidade Estácio de Sá. Há 20 anos desenvolve trabalhos em teatro e projetos de espaços cenográficos.

Como você definiria a participação do cenógrafo no processo de criação de um espetáculo? Existe uma forma ideal de trabalho?

A forma ideal de trabalho é a forma como acredito que o teatro deva ser feito: em equipe. Com todos os profissionais de criação trabalhando para a construção da cena. Assim, o meu conceito de cenógrafo está muito relacionado à parceria estabelecida com o encenador e intimamente ligado ao processo de trabalho que se estende na cena.

A partir disso, a primeira função do cenógrafo será organizar visual e espacialmente o lugar teatral para que se estabeleça a relação cena-público. A concepção da visualidade deve traduzir e revelar a linguagem da encenação.

Em algumas montagens, é possível ver o trabalho cenográfico e sua linguagem ocupando verdadeiramente o espaço teatral. Isto é, a proposta para o espaço cênico e a solução cenográfica adotada se integram aos trabalhos da dramaturgia, do diretor e dos atores.

Acredito que uma interessante definição de cenografia é a de um espaço a ser ocupado na cena pelo ator. Esse conceito também inclui a idéia de movimento.

Partindo da compreensão do espaço cênico como um dispositivo dinâmico, cuja função é oferecer suporte à movimentação dos atores no espaço, portanto, à ação, e, considerando que essa relação é promovida pela parceria encenador-cenógrafo, acredito que exista nessa relação um "lugar" primeiro a ser "desenhado", um outro espaço. O processo de trabalho desenvolvido entre o encenador e o cenógrafo pode ser pensado como o "espaço" da relação. E é a partir desse "lugar" que começamos a traçar a forma que terá a área de atuação.

O cenógrafo deve, ainda, atuar em conjunto com o diretor para que o dispositivo cênico seja compreendido pelos atores e pelo diretor de movimento, estimulando a percepção espacial, fa-

zendo, nos ensaios, propostas de espacialidade, e, assim, construir possibilidades. É como um desenho incompleto, como um desenho que permite ser redesenhado por cima, na cena, infinitas vezes.

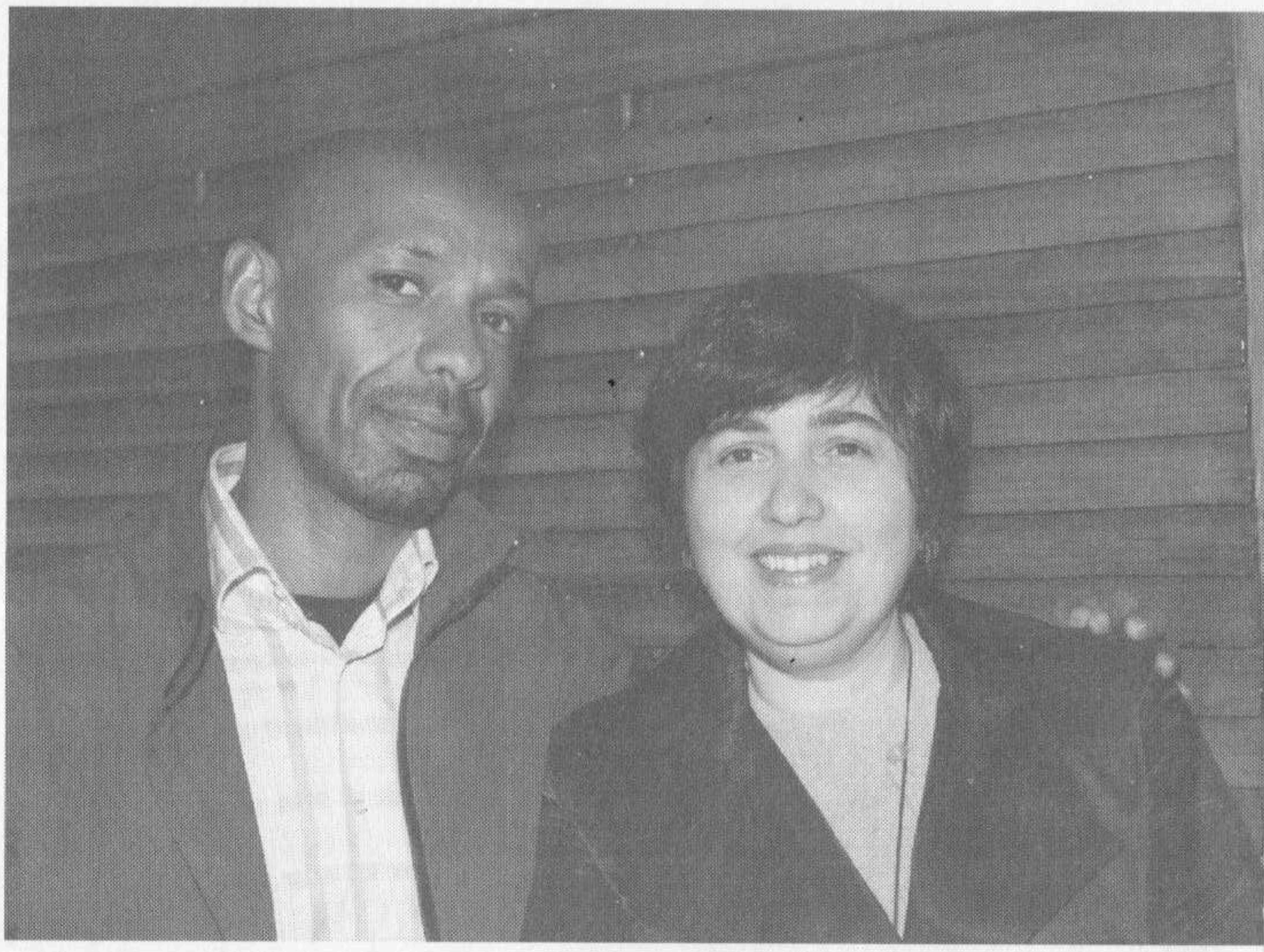
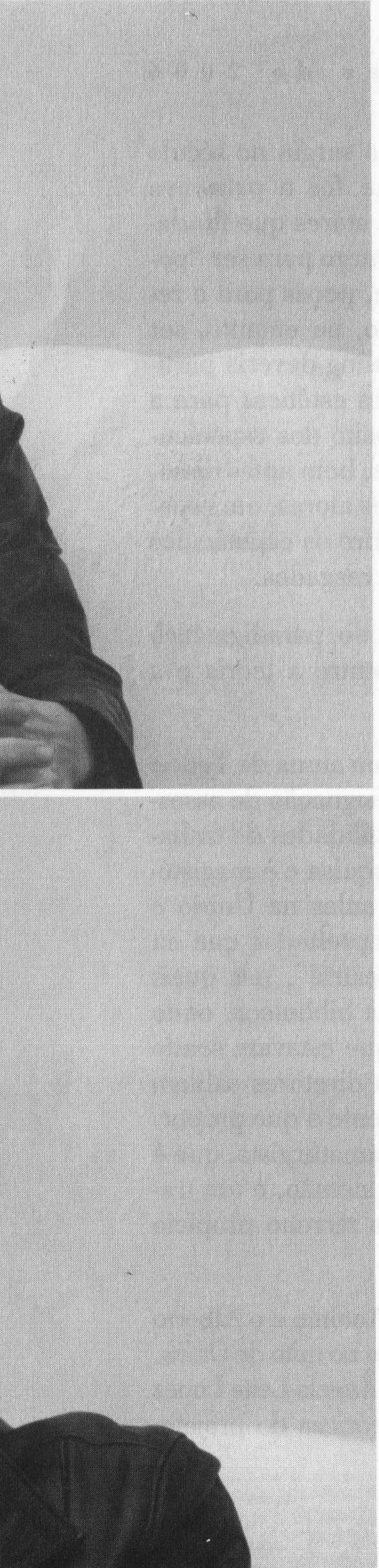


Foto de Guga Melgar: Mauro Leite e Doris Rollemberg, 2006.





Pequeno Gesto pelo Pequeno Gesto

*Entrevista de Antonio Guedes e Fátima Saadi aos integrantes da Companhia**

Viviana Rocha – Como foi que surgiu essa parceria entre vocês? Que tipo de interesse, de ideal comum promoveu essa junção?

Antonio Guedes – Eu era aluno da Unirio e estava interessado numa discussão a respeito do pensamento conceitual na encenação, o que não fazia parte do universo da maior parte dos meus professores na época. A discussão a respeito da função e do papel do dramaturgista, que começava a tomar corpo no curso de Teoria, onde a Fátima dava aulas, reforçava a minha posição.

---

* A entrevista foi organizada por Viviana Rocha, e contou também com a participação dos seguintes integrantes do Teatro do Pequeno Gesto: Alexandre Dantas, Ana Luiza Alkimim, Bruno Cruz, Cybele Jácome, Doris Rollemberg, Fernanda Maia, Helena Varvaki, Juliana Lugão, Luiz Henrique Sá, Márcia Alves, Mariana Oliveira e Priscila Amorim.

Foto de Guga Melgar: Antonio Guedes e Fátima Saadi, 2006.

Fátima Saadi – A função do dramaturgista surgiu no século XVIII, na Alemanha, com Lessing, que foi o primeiro *Dramaturg*. Convidado pelos empresários e atores que fundaram, em 1765, o Teatro Nacional de Hamburgo para ser "poeta da casa", isto é, fornecer, regularmente, peças para o repertório, ele declinou do convite, aceitando, no entanto, ser *Dramaturg*, literalmente poeta da cena. Lessing deveria participar da escolha dos textos, traçar diretrizes estéticas para a companhia e escrever textos críticos a respeito dos espetáculos. O Teatro faliu ao cabo de dois anos, mas, bem antes disso, a função de Lessing sofreu um duro revés: os atores, em especial as atrizes, proibiram-no de escrever sobre os espetáculos porque não admitiam nada além de elogios rasgados.

Acho que o fracasso de Lessing é, de certo modo, paradigmático da dificuldade dessa função, imprensada entre a teoria e a prática, o conceito e a cena em si.

Tomei conhecimento da função quando, como aluna de Teoria da Unirio, ela veio se somar, ainda com a designação de assessoria teórica ou assistência teórica, às possibilidades de trabalho que tínhamos e que eram a crítica, a pesquisa e o magistério. Assim que me formei, comecei a dar aulas na Unirio e prestei assessoria a vários diretores em empreitadas que eu costumo caracterizar como "secretariado teatral", nas quais eu funcionava como o elo de ligação entre a biblioteca, onde eu pesquisava a vida e a obra dos autores que estavam sendo encenados, e a direção. Acho que nem os diretores sabiam muito o que me pedir, nem eu sabia exatamente o que propor. Hoje, tenho certeza de que o trabalho do dramaturgista, que é o neologismo brasileiro que traduz o termo alemão, é um trabalho de longo prazo, portanto só encontra terreno propício em grupos ou companhias estáveis.

Estava eu nesse dilema quando, em 1986, o Antonio e o Alberto Tibaji decidiram montar um espetáculo baseado no mito de Orfeu. O Antonio me convidou e o Alberto convidou a Ângela Leite Lopes para que nós duas fôssemos as assistentes teóricas do projeto.

Naquele momento, a Ângela começava a trabalhar no Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ, no Programa Transdisciplinar de Estudos Avançados, como coordenadora de teatro. Ela propôs que o projeto fosse levado para o Fórum, que era dirigido pelo meu orientador de mestrado na ECO (e do Antonio também), o Márcio Tavares d'Amaral. A gente se instalou no Fórum por uns três anos e lá foram criados *O olhar de Orfeu*, de Beto Tibaji, e a *Valsa nº 6*, de Nelson Rodrigues, com direção do Antonio e *A princesa branca*, de Rilke, com direção da Ângela.

O processo de criação de *O olhar de Orfeu* foi paradigmático do que pode ser essa relação entre o diretor e o dramaturgista. Durante a semana, cada área de criação trabalhava em separado, com a supervisão do Antonio. Às sextas-feiras, nos reuníamos para avaliar o que tinha sido feito em termos de texto, atuação, estudos para cenário e música. Meu papel e o da Ângela era problematizar, por meio de leituras e discussões, as idéias que moviam o projeto.

Antonio – A Fátima costuma dizer que foi com o *Orfeu* que ela, finalmente, viu a conexão entre o trabalho dela e a cena.

Fátima – Realmente. Lembro perfeitamente, até hoje, de uma grande discussão a respeito de como provocar no espectador a



Foto de Guga Melgar: Antonio Guedes e Fátima Saadi com os integrantes do Teatro do Pequeno Gesto, 2006.

sensação da descida de Orfeu ao Hades e da decisão de trabalhar com a verticalidade, instalando a platéia num plano superior ao da cena. O que havia sido fácil, quando apresentamos a primeira forma do espetáculo na Capela do Fórum e instalamos a platéia no alto, no lugar destinado ao coro, tornou-se uma grande complicação quando, na forma definitiva do espetáculo, usamos como área cênica um dos pátios internos do Fórum. Mas, para manter a coerência com o conceito da encenação, a direção driblou árvores que tiveram que ser podadas, dificuldades com a iluminação e mais uma série de problemas.

Bruno Cruz – Existem outros grupos que desenvolveram esse tipo de experiência, de um trabalho integrado entre diretor e dramaturgista?

Fátima – O dramaturgista é uma função que responde a um desejo de conceitualização dos elementos envolvidos na construção do espetáculo. Portanto, não é a figura do dramaturgista que é essencial, mas que essa operação se dê. O que posso observar é que alguns grupos que conheço (e o Brasil é muito grande e, infelizmente, sempre conhecemos dele menos do que gostaríamos), contam com um dramaturgista na equipe permanente, outros recorrem a um olhar qualificado e externo e há ainda diretores que recorrem ao dramaturgista para alguns de seus espetáculos. Para citar alguns exemplos dessas possibilidades de parceria: Moacyr Góes trabalhou longo tempo com Beti Rabetti; Ângela Leite Lopes com Bia Lessa; mais recentemente, no Grupo Galpão, o arquiteto Carlos Antônio Leite Brandão funcionou como dramaturgista em diversos espetáculos – os diários de trabalho dele são depoimentos dos mais comoventes a respeito do dia-a-dia da criação. No Rio, penso na Companhia de Teatro Autônomo, em que o Flávio Graff tem uma parceria com o diretor Jefferson Miranda. Ainda em São Paulo, Edélcio Mostaço trabalhou com Márcio Aurélio, Gabriel Vilella e Ulysses Cruz; Silvana Garcia tem trabalhado como dramaturgista junto a diferentes diretores e, dos grupos, o Folias d'Arte e o Latão, por exemplo, mantêm esse trabalho e o Teatro da Vertigem contou com Sílvia Fernandes no *BR3*.



Foto de Guga Melgar: *Quando nós, os mortos, despertarmos*, de Henrik Ibsen, direção de Antonio Guedes, 1991. Helena Varvaki e Dudu Sandroni.

Viviana – Quando e como foi tomada a decisão de formar a companhia?

Antonio – Ainda no Fórum de Ciência e Cultura, queríamos montar o que seria nosso quarto espetáculo, *Quando nós, os mortos, despertarmos*, do Ibsen. Seria construído dentro do Fórum. Só que o projeto acabou e a gente se viu sem pouso certo. Então, junto com Ricardo Carlos Gomes, Priscilla Duarte e Helena Varvaki, apresentamos ao Ibac (atual Funarte) o projeto Teatro Duse Volta à Cena, para revitalizar o teatrinho da Casa de Paschoal Carlos Magno, em Santa Teresa, que estava fechado há oito anos. Foi um sucesso, mas não tínhamos subvenção, fazíamos tudo com o apoio de amigos: Moacir Chaves, o Grupo Sobrevento, o Sidnei Cruz fizeram várias coisas lá. A idéia era transformar o Duse num lugar de discussão daquela geração que estava começando a trabalhar. Mas a única entrada de dinheiro vinha do barzinho que a gente explorava. Du-

rante seis meses, funcionamos produzindo espetáculos, shows musicais, oficinas, tertúlias, até que a gente decidiu se recolher para fazer o nosso trabalho, que era o objetivo inicial. Resolvemos montar *O marinheiro*. Era um espetáculo construído sem movimento nenhum, em consonância com o que Fernando Pessoa escreveu no seu manifesto "Teatro Estático". No *Marinheiro*, eram três atrizes sentadas, movimentando-se pouquíssimo, nenhum gesto se completava. O movimento era dado por algo exterior a elas, que ficavam sentadas em cadeiras giratórias, instaladas sobre um palquinho giratório. Durante o processo, sentimos necessidade de dar nome ao grupo. Tendo como ponto de partida a idéia de economia de movimentos que era trabalhada no *Marinheiro*, pensamos que Pequeno Gesto seria um bom nome. A primeira idéia quem deu foi a Fátima, inspirada no Alfred Jarry, que afirmava que "era chegada a hora do Teatro Regular do Pequeno Número". Era bem o nosso caso: juntamos o pequeno número com o pequeno gesto. O Duse comporta uns quarenta espectadores, mas para não imitar totalmente o Jarry, virou Teatro Regular do Pequeno Gesto. Depois ficou só Teatro do Pequeno Gesto.

Começamos a perceber que as idéias do *Marinheiro* eram um desdobramento de idéias trabalhadas em *Quando nós, os mortos, despertarmos*, e que, de alguma maneira, também estavam presentes na *Valsa n° 6*. Então, resolvemos incluir retroativamente o *Quando nós, os mortos, despertarmos* na trajetória, levando em consideração que pelo menos duas atrizes daquele primeiro espetáculo estavam ainda trabalhando com a gente: a Helena Varvaki e a Claudia Ventura.

Márcia Alves – Quando e como foi tomada a decisão de formar uma companhia de repertório?

Antonio – Quando, ainda na época do Teatro Duse, estávamos buscando uma forma de sobrevivência, veio a idéia de nos tornarmos uma companhia itinerante. Fiz um primeiro projeto com *O marinheiro*, a *Valsa nº 6* e uma oficina minha e outra da Fátima. Nosso repertório era esse. Mandei o projeto,

na verdade, uma revistinha, para 70 cidades. Desse total, vendemos 5%, isso dá quanto?

Fátima – Três cidades e meia!

Antonio – Pois é, mas muitas respondiam: "Parabéns pelo seu trabalho", o que já era muito legal, porque víamos que tinha gente lendo sobre nós fora do Rio. Vender mesmo, só três espetáculos: *Valsa nº 6* pra Tocantins e pra Sergipe e *O marinheiro* pra Uberaba. Assim se deu nossa primeira iniciativa como companhia de repertório, e começamos a ver que essa poderia ser uma forma de fazer circular dinheiro. Começamos, então, a ampliar a oferta, a cada ano incluíamos mais um espetáculo, mais uma oficina, aumentando assim a nossa revistinha.

Márcia – Como surgiu a idéia da revista *Folhetim* e como vocês têm conseguido trabalhar ao longo dos anos com tantas dificuldades para a impressão e venda das revistas?

Fátima – A idéia da revista foi do Antonio. Ela deveria substituir os programas que elaborávamos para os nossos espetá-

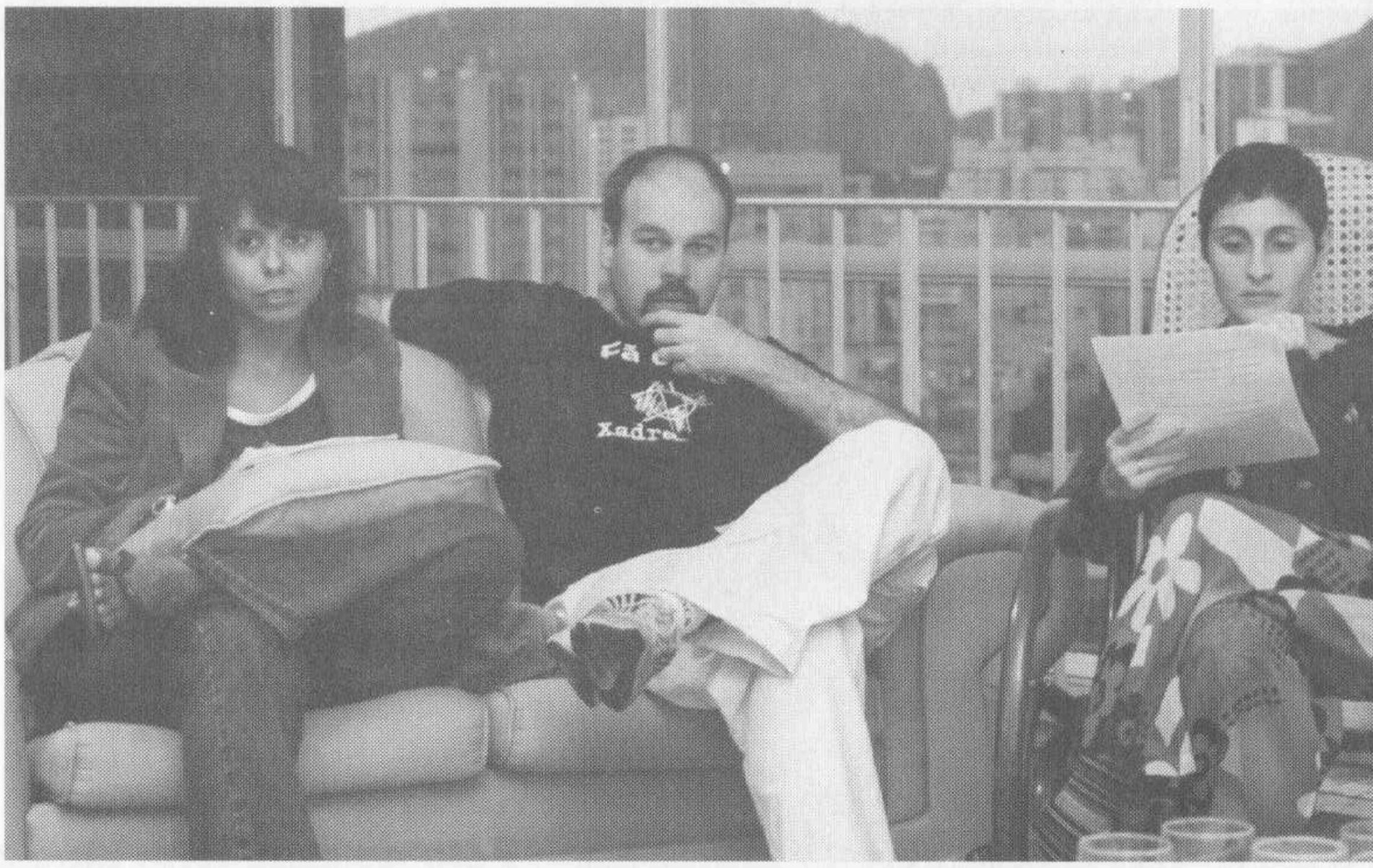


Foto de Guga Melgar: Márcia Alves, Bruno Cruz e Fernanda Maia durante a entrevista, 2006.

culos e que às vezes eram mais caros do que a produção da própria peça (que era, claro, sempre muito modesta)! Eram programas que procuravam discutir conceitos, veicular textos que tinham sido estudados durante a preparação da montagem. Aí o Antonio, num belo dia de 1998, teve a idéia de fazermos uma revista que tivesse como eixo principal nosso interesse pela relação entre a teoria e a prática. A interseção entre a revista e o trabalho que a Companhia desenvolve na criação de espetáculos fica mais evidente nos números monotemáticos: um sobre o Nelson Rodrigues, na época da *Serpente*; um sobre o trágico, quando estávamos estudando para a montagem da *Medéia* e, em 2005, o número 22 reuniu as atividades e as reflexões do projeto *Convite à Politika!* durante a preparação para o trabalho do *Peer Gynt*.

De início, éramos apenas quatro no projeto, Antonio, Ângela Leite Lopes, Walter Lima Torres e eu. Cada um de nós tinha que escrever um artigo por número e, caso não conseguisse por algum motivo, tinha a obrigação moral de encontrar quem escrevesse em seu lugar. Hoje, temos uma equipe formada. Mas, no início, não tínhamos nada disso, imprimíamos o *Folhetim* em casa! (*Risos*) Tudo era muito incipiente

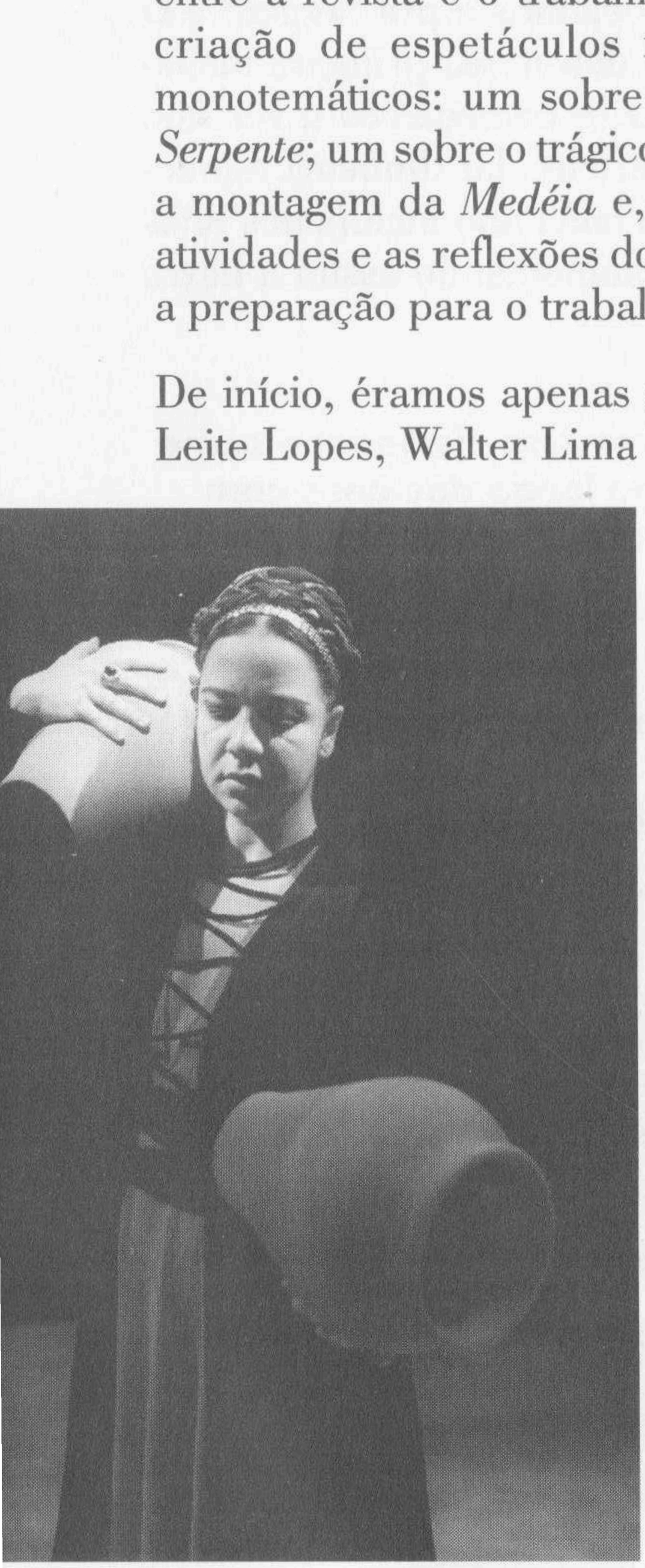


Foto de Luiz Henrique Sá: *Medéia*, de Eurípides, direção de Antonio Guedes, 2003. Cybele Jácome.

e amador, e quem nos deu a volta efetiva da importância da revista, do que ela poderia vir a significar, foi o falecido e saudoso Gerd Bornheim. Naquela época não havia, como há agora, tantas revistas, ligadas seja às universidades, seja a grupos de teatro. O fato é que outras pessoas foram se juntando, oferecendo artigos, colaborando de uma maneira muito generosa. O que não temos, até hoje, é o sossego de que vamos fechar e imprimir os próximos números, porque não existe um apoio permanente. O segundo volume da coleção *Folhetim/Ensaios* – que trabalha com ensaios mais longos do que os da revista – vai ser uma coletânea de artigos da pesquisadora francesa Béatrice Picon-Vallin e será feito em convênio com a Fundação Casa de Rui Barbosa. Mas, apesar de alguns convênios e apoios, estamos sempre numa situação muito insegura, o que nos impossibilita, por exemplo, a criação de um sistema de assinaturas, pois nunca sabemos a periodicidade que a revista vai ter. Ela já foi trimestral, quadrimestral e agora é semestral. Em geral, os momentos mais difíceis são ligados à produção, veiculação e venda, não à criação. A criação é prazerosa e pouquíssimas vezes tivemos dificuldades com colaboradores ou com pessoas das quais nos aproximamos.

Antonio – É uma revista muito especializada, numa área em que, infelizmente, não se dá valor à reflexão. Vivemos num embate com uma realidade que não dá para ser desprezada, mas não podemos balizar nossas ações pela ignorância, é preciso balizar pelo desejo, que sempre foi o de fazer a revista. Então, a gente continuou fazendo!

Fátima – O perfil do *Folhetim* é muito especial: não é uma revista acadêmica, ligada a uma universidade, mas também não é a *Bravo!*. A diversidade é uma das características que mais prezamos. Não fazemos reportagens e também, quase nunca, fazemos críticas de espetáculos. Infelizmente, o teatro no Brasil ainda é visto como algo que separa a reflexão da prática. A reflexão sobre os caminhos que levam à criação ainda é uma atitude muito pouco difundida no país.

Fernanda Maia – Quais são os critérios da Companhia para montar um espetáculo, desde a escolha do texto, sua adaptação, seus atores, direção até o produto final?

Antonio – No princípio, um espetáculo se desdobrava a partir do anterior, era como se a questão discutida exigisse sempre um novo desdobramento. Procurávamos textos em que isso fosse visível ou nos permitisse tornar visível em cena o que queríamos discutir. O primeiro grande tema foi a relação entre realidade e ficção. Houve um fechamento consciente dessa fase, com a montagem do *Henrique IV*. Porém, antes dele, abrimos uma nova fase com *A serpente*, quando aquele tema deixou de reger a escolha dos espetáculos. Se, na primeira fase, tínhamos um trabalho um pouco mais melodioso, mais voltado para uma reflexão interior, essa segunda fase buscava um embate mais virulento com a platéia. Saímos da tensão entre realidade e ficção para amor, traição e morte! Esse tema se estendeu até a *Medéia*. Estamos chegando ao fim dessa fase e entrando numa outra que ainda não sei como chamar. Estamos trabalhando sobre o *Peer Gynt*, de Ibsen, que é uma peça que nos encanta há mais de dez anos, mas talvez só agora tenha chegado o momento de nos debruçarmos sobre ela, talvez ela esteja inaugurando essa nova



Foto de Guga Melgar: *Quando nós, os mortos, despertarmos*, de Henrik Ibsen, direção de Antonio Guedes, 1991. Dudu Sandroni e Claudia Ventura.

fase. Na época do *Quando nós, os mortos, despertarmos*, estávamos muito interessados em trabalhar o personagem, e como o ator resolve seu embate com ele. A partir da *Medéia*, o objetivo passou a ser trabalhar o coletivo: como funciona e quem é o coro. Tanto que, nesse espetáculo, nosso foco central era como o coro se relaciona com a atualidade, que sentido ele tem, de que maneira podemos criar uma fala coletiva.

Helena Varvaki – Você quer dizer que o foco sai do personagem e vai pra um outro plano, entrando na questão do jogo teatral?

Antonio – Com certeza, esse é o mote que está nos interessando agora, como se a gente já tivesse compreendido a relação que o ator pode ter com o personagem, mas também não queremos simplesmente – o que seria muito contemporâneo, inclusive – desvincular o ator do personagem, fazendo dele um narrador. É muito atual a discussão a respeito do ator-narrador: o ator não identificado com o personagem, mas, ao mesmo tempo, dominando as possibilidades deste. O coro é uma outra coisa, ele chama a atenção para as possibilidades do personagem e em determinados momentos se identifica com ele. Mas o que é fundamental é mostrar o mecanismo do ator que vira personagem, revelando o jogo teatral. Na nossa *Medéia*, por exemplo, personagens brotavam de dentro do coro, como se, de alguma forma, o coro contivesse todos eles.

Viviana – Retomando a questão da Fernanda, fale um pouco da sua relação como diretor com o ator.

Antonio – Ser ator é das coisas mais difíceis do mundo. Antes de mais nada, antes de qualquer idéia que vá ser desenvolvida no ensaio, tenho um carinho enorme pelo trabalho do ator. Gosto de trabalhar bem próximo dele, o que constrange alguns (*Risos*). Fico dentro da cena, só saio quando ela está montada e preciso olhar de longe, para ter uma idéia da plasticidade, de como está funcionando. Durante o processo, o ator não obedece a determinações minhas, mas discute comigo a cada momento, a partir das pro-

postas que faço. Tento evitar ao máximo que o ator caia no vazio, na sensação de não saber para onde ir, por isso, às vezes, dou a impressão de que sei exatamente aonde quero que ele chegue, porque sempre procuro oferecer a ele algum elemento concreto.

Fátima – Uma coisa interessante no seu trabalho com os atores é que você nunca parte de uma análise prioritariamente psicológica do texto ou do personagem.

Antonio – Plasticamente, o ator exerce uma função como todos os demais elementos da cena, ele também é um significante visual. No diálogo com o ator, não me sinto à vontade para falar de coisas que não possa ver, então a relação acaba sendo muito concreta. Determinados gestos, deslocamentos, uma direção do olhar, isto é, formas externas me dão um retorno imediato. Talvez eu fuja um pouco das análises psicológicas, porque elas partem de sentimentos para chegar a determinadas formas, e eu acredito que as formas é que trazem os sentimentos. A abordagem psicológica acaba mergulhando num lugar do qual a linguagem verbal não dá conta e, quando se chega lá, o diálogo se interrompe. Prefiro ver que a pessoa compreendeu a partir de um gesto com a intensidade, a medida e a tonicidade corretas.



Foto de Guga Melgar: Juliana Lugão, Mariana Oliveira e Viviana Rocha durante a entrevista, 2006.

Mariana Oliveira – O que pensam da idéia bastante difundida de treinamento do ator?

Antonio – Não trabalhamos com uma técnica específica, portanto, não temos um treinamento específico. Nossos processos de trabalho atendem às necessidades de cada espetáculo. Por exemplo, com o *Peer Gynt*, estamos tentando criar uma qualidade de movimento que seja comum a todo o grupo. Então você, Mariana, está desenvolvendo nos ensaios um trabalho de dança popular, que vai ser usado em cena para criar uma qualidade de movimentação: vamos utilizar os passos da dança popular, não pelo sentido da dança, mas para descontextualizá-la, para criar um vocabulário corporal comum que servirá de instrumental aos atores.

No entanto, sempre tivemos vontade de propor um treinamento reflexivo, porque esse seria o treinamento mais pertinente ao tipo de trabalho que desenvolvemos. Mas esse treinamento reflexivo nunca se mostrou viável, porque nunca foi um desejo do grupo como um todo e porque nunca foi obrigatório. Tentamos duas vezes e, como não deu certo, voltamos aos processos que respondem às necessidades de cada espetáculo. No caso da *Medéia*, houve um trabalho exaustivo com o coro, porque era onde estava o foco do nosso interesse estético. Não sabíamos aonde chegaríamos, estávamos experimentando de forma muito livre, o que exigia um tipo de ensaio capaz de permitir até que jogássemos tudo fora. E a gente jogou muita coisa fora, realmente! (*Risos*) O último espetáculo que montamos, *Vestir os nus*, teve um processo de ensaio absolutamente convencional, no qual o mais importante era compreender bem o texto. Na verdade, cada espetáculo do repertório acabou tendo um processo que foi definido a partir das necessidades de construção estética.

Doris Rollemberg – Como se dá o nascimento da idéia? Qual é o processo de trabalho para o desenvolvimento do conceito e da proposta de encenação dos espetáculos?



Foto de Guga Melgar: *Henrique IV*, de Luigi Pirandello, direção de Antonio Guedes, 2000. Claudia Ventura, Priscila Amorim, Marcos França, Alexandre Dantas e Vilma Melo.

Antonio – Não sei identificar o momento do nascimento da idéia, mas consigo, de certa forma, pontuar o momento em que ela se tornou clara para mim, o que não significa que ela tenha nascido ali. A relação com o tema é que vai, de alguma maneira, me obrigando a elaborar os conceitos. Eles surgem, às vezes, a partir de formas: por exemplo, a idéia das escadarias do *Henrique IV* nasceu de uma imagem do Escher. A tentativa de entender por que essa imagem se associou, na minha cabeça, ao *Henrique IV*, faz com que eu construa o conceito. Olhei as escadarias do Escher e fiquei tentando identificar, ver, as várias saídas por onde vazava a memória do personagem. A multiplicidade de caminhos é que determinava o personagem. As idéias, para mim, vêm sempre por imagens. Sou mais visual. A Joana Lebreiro, ex-assistente de direção da companhia, é muito ligada à música ou à sonoridade. Essa já não é minha praia, sou um surdo! Para mim, as imagens fazem brotar as primeiras idéias e, claro, isso varia de pessoa para pessoa. A questão é descobrir exatamente onde está sua afinidade, se ela é auditiva, visual, tátil.

Cybele Jácome – O ator precisa ouvir o conceito da direção, do dramaturgista, da direção de movimento, do

cenógrafo e, no final, vestir esse figurino, ocupar esse espaço, movimentar o corpo e falar esse texto, então acho que as fichas demoram mais a cair para o ator. Na *Medéia* senti muito isso, as fichas foram caindo depois, com a continuidade do trabalho, com as diferenças de espaços. Queria saber, então, como é esse trabalho de colaboração?

Fátima – O trabalho do ator é um dos mais difíceis, porque ele tem que estar atento a tudo o que pensa, demonstra e compõe, enquanto está em cena. O trabalho do ator é construído na dificuldade. Quem está de fora, tem uma distância e uma capacidade de síntese maior do que quem está dentro.

Antonio – Quem vê de fora, fala de fora, quem vê de dentro, fala de dentro, nem sempre verbalmente! O ator dialoga, discute comigo usando o que tem de mais pòderoso: o corpo e a voz. Quem vê de fora, sabe exatamente quem está dialogando no trabalho e quem não está. Quando reivindico que o ator entenda conceitualmente o lugar onde ele está e discuta isso, não é a discussão verbal, intelectual, que interessa. Não é isso que faz o melhor espetáculo. A questão é saber se o ator entende o conceito *na cena*, no seu trabalho.

Luiz Henrique Sá – Vocês acham que trabalho em grupo significa trabalho coletivo?

Antonio – Claro que sim. O trabalho em teatro é coletivo, no entanto, a construção da idéia pode ser mais ou menos coletiva. Gosto de dizer que sou um diretor com muitos ouvidos. Sou muito sensível às propostas pertinentes. Não pretendo ser o autor de todas as idéias do espetáculo, quanto mais colaboração existir, melhor. Gosto que meus parceiros acompanhem conceitualmente o desenvolvimento do espetáculo. Quanto mais atentos estamos ao tipo de trabalho que estamos desenvolvendo, mais pertinentes serão as nossas propostas dentro do trabalho e, nesse ponto, o trabalho em grupo, por desdobrar algumas idéias-chave ao longo do tempo, é um trabalho absolutamente coletivo no sentido da criação, da construção, que se faz a longo

prazo. Mas discutir conceitos é uma coisa difícil. No nosso caso, a questão conceitual e sua concretização cênica são fundamentais. Isso cria, por um lado, uma facilidade para quem consegue pensar conceitualmente mas, por outro, cria também uma dificuldade. O fato é que a gente discute, conceitualmente, muito mais dentro da equipe técnica do que com os atores. E, nos ensaios, alguns atores colaboram de forma mais ativa do que outros. Depende do envolvimento e da compreensão que eles têm das idéias que estão sendo trabalhadas.

Doris – Na Companhia, particularmente, me sinto responsável e trabalhando numa parceria criativa. É uma pena que os atores não estejam fazendo tanto parte disso, pois o momento do nascimento das idéias, da espacialização, da proposta de corpo, da utilização do movimento em cima do espaço, é um momento valioso.

Bruno Cruz – Dizem que ator bom tem que ser um pouco burro, não pode ter a consciência exata da razão pela qual faz ou deixa de fazer uma determinada coisa em cena. No início de 2002, no Espaço do Pequeno Gesto, tentamos quebrar com isso ao organizar um grupo de estudos, um treinamento reflexivo sobre as questões estéticas de interesse da Companhia. O objetivo era estender aos atores a discussão conceitual travada pela equipe técnica a cada novo projeto. A minha pergunta é: o que foi exatamente essa experiência em 2002? O que deu e o que não deu certo?

Antonio – Esse momento fez parte de uma das tentativas de treinamento reflexivo, exatamente. O Festival 10 anos tinha acabado pouco antes. Foi um momento muito cansativo para mim e para todo mundo. Tivemos ganhos muito efetivos com o Festival, mas, em contraposição, tivemos o início de uma crise interna na Companhia e eu não conseguia identificar o motivo, não localizava o núcleo da crise. Então, me dei conta de um fato: em 1998, entraram vários novos atores e, como o Festival comemorava um período que começava em 1991, eu imaginei que... tive a impressão de que a gente não tinha dado a

essas pessoas a dimensão do que tinha vindo antes. Foi quando veio a idéia do seminário. De uma forma agradável, nos conheceríamos melhor e a história inteira da Companhia poderia ser debatida. O formato era o seguinte: cada integrante orientaria um dia de seminário, levantaria questões – o objetivo era tentar entender melhor como cada um pensava. Para não torná-lo muito confessional, resolvemos que o seminário seria aberto e convidamos também pessoas de fora. Tinha muita gente, mas, por incrível que pareça, os menos interessados eram os integrantes da própria Companhia: cada um compareceu no seu dia, mas poucos acompanharam o ciclo todo. O saldo foi, então, negativo e, de alguma maneira, esse fracasso confirmou a crise interna que estava em curso. Uma crise que tinha, sim, a ver com questões conceituais, mas que, por algum motivo que me escapa, não se explicitou, apesar de ter havido um momento propício para que essa explicitação acontecesse.

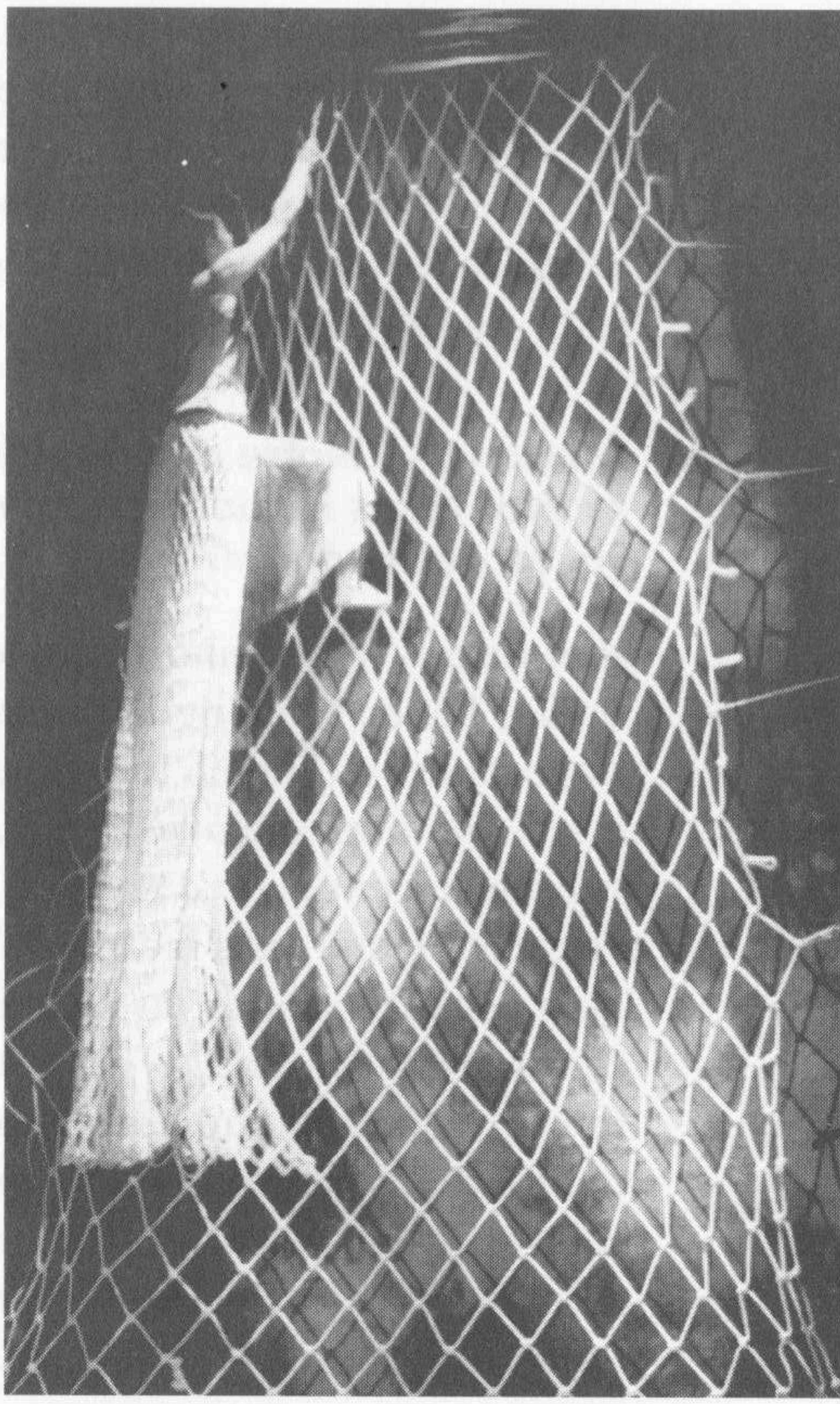


Foto de Silvio Pozatto: *Penélope*, de Antonio Guedes e Fátima Saadi, direção de Antonio Guedes, 1995. Helena Varvaki.

Fátima – Mas, como somos teimosos, estamos pensando em fazer algo parecido em 2007.

Márcia – Em todos esses anos de Companhia, qual foi o pior momento que vocês enfrentaram? E, se houve esse momento, vocês pensaram em desistir de trabalhar com uma companhia?

Antonio – O trabalho é feito de piores momentos, só que a gente torna os piores, melhores! Em geral, a profissão é muito dura e difícil. Nunca digo aos meus alunos que é bom fazer teatro, sempre digo que não existe o *glamour* que imaginam. Mas, se resolvem fazer mesmo assim, é porque tinha que ser, fazer o quê? Em companhias, existem dificuldades específicas. Lidar com as pessoas é muito delicado, lidar com as mesmas pessoas tem um agravante. Todo mundo tem família, sabe como são as dificuldades que a intimidade traz. Se o lado bom é muito bom, o ruim é péssimo. Desistir é sempre uma possibilidade, estaria mentindo se dissesse que não pensei em desistir da Companhia, já quis desistir até de fazer teatro.

Mariana – Dentre os grandes mestres da história do teatro, quais influenciaram vocês? Que conceitos deles vocês destacariam?

Antonio – Não temos grandes mestres, pelo menos eu não tenho. Tenho referências importantes, mas não mestres. A mais importante, a que me fez começar a dirigir, mas não tem nada a ver com o que faço hoje, é o Artaud. O *Folhetim* me ajudou a exorcizar um pouco o Artaud, na medida em que pude escrever sobre o que mais me tocava na sua trajetória artística. Nunca quis repetir Artaud, ou seguir suas idéias, mas ele falava na concretude da cena, e era o que eu estava procurando. Não uma concretude que abrisse mão do que há de abstrato, pelo contrário, uma concretude que agregasse o abstrato. Outra referência é Grotowski. Mas, se eu tiver que eleger um mestre, diria que é o Stanislavski, o mais generoso e abrangente de todos. Tadeusz Kantor é uma figura que até hoje não compre-

endo completamente, mas tenho uma necessidade de entender o que ele propõe em cena.

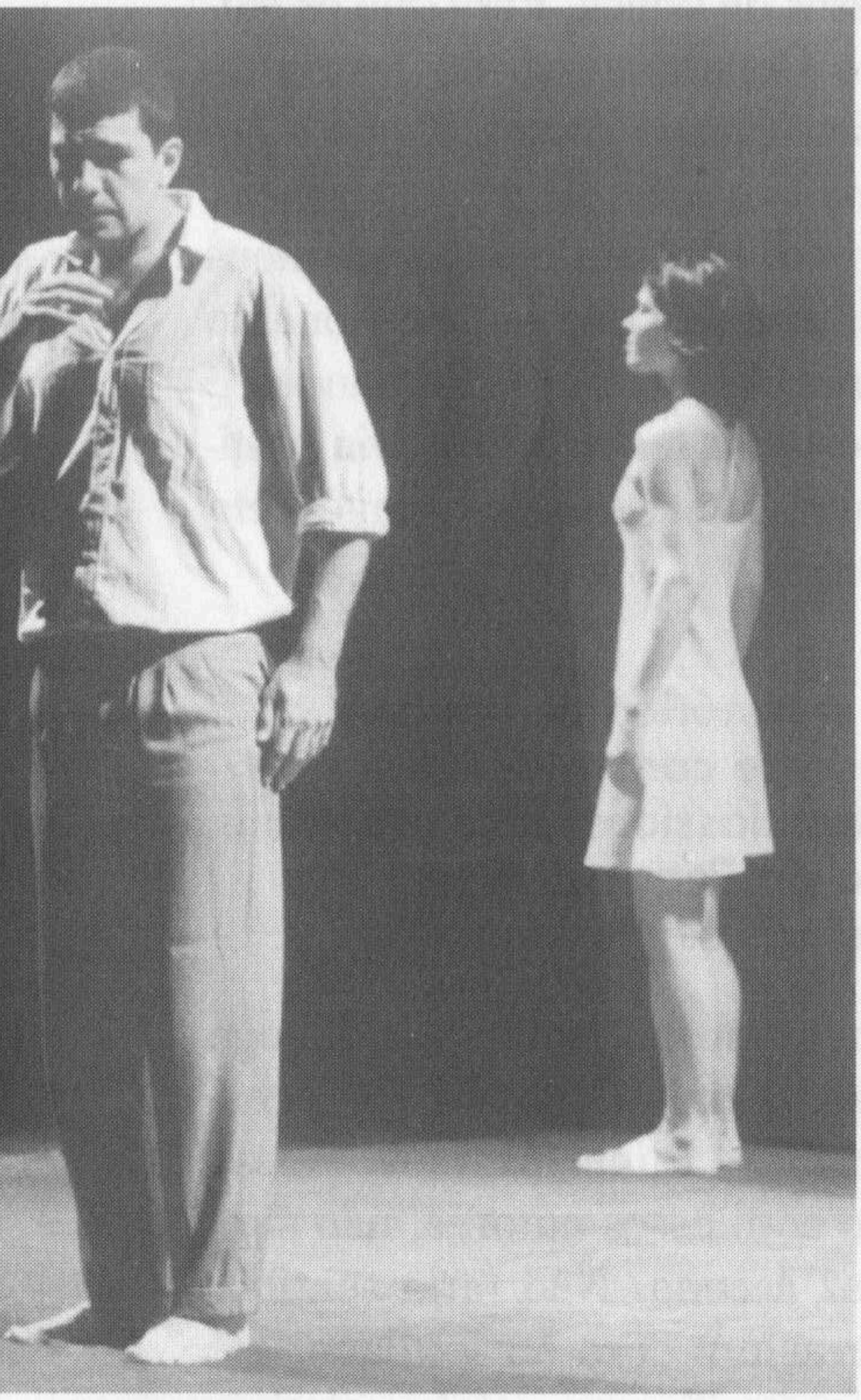
Fátima – Como primeira referência, falaria exatamente de Kantor, da exacerbação da vida pelo contraste com a morte. Pelo humor que desmembra a vida, desmembra a cena ordenando a desordem. Na minha tentativa de compreender o fenômeno teatral e expressar com alguma clareza o que compreendo, gostaria de lembrar dois mestres. O primeiro é Anatol Rosenfeld, que admiro por seu humanismo e por seus textos equilibrados, esclarecedores e generosos. O segundo é Gerd Bornheim, que foi meu professor de estética e cujos estudos na área de teatro refletem sua visada filosófica, sem fazer da arte mero exemplo da filosofia. Em termos de atitude perante o trabalho, devo muito ao Yan Michalski, que foi meu professor de crítica. Para que os alunos se exercitassem, ele criou, no Departamento de Teoria da Escola da Teatro da Unirio, a revista *Ensaio/Teatro*, à qual o *Folhetim* deve muito. Yan era de uma correção, de uma exigência, de uma disciplina fantásticas. Aprendi também muito com meus contemporâneos: Flora Süssekind, Ângela Leite Lopes, Ronaldo Brito, Luiz Camillo Osório, Silvana Garcia, Sílvia Fernandes e tantos outros. Quando comecei a estudar teatro, não havia praticamente bibliografia produzida aqui. Hoje, estamos muito bem servidos de estudos teatrais brasileiros.

Ana Luiza Alkimim – Revendo o histórico de textos montados pela Companhia, pode-se constatar uma atração por autores considerados clássicos. Esta escolha é aleatória ou realmente o Teatro do Pequeno Gesto tem algum motivo especial para preferir os clássicos?

Antonio – O nosso trabalho tem como horizonte um diálogo com a tradição teatral. Trabalhamos muito com os clássicos, Ibsen, Pirandello, Nelson Rodrigues, Plínio Marcos. Nosso objetivo é estabelecer um diálogo com esses autores, não simplesmente trazê-los mais uma vez à cena. Não faria sentido, por exemplo, na *Medéia*, recuperar um coro euripidiano, até porque não sabemos mais o que significa essa fala coletiva.

Então, queremos justamente descobrir o que esse elemento pode representar em nossa época. Lembro de um dos melhores elogios que já recebi. Foi do Fernando Peixoto, que me disse, depois de assistir à *Serpente*: "Já li esse texto muitas vezes, mas agora tenho a sensação de ter lido pela primeira vez". Provocar esse sentimento é a nossa intenção: fazer com que a obra clássica soe contemporânea e não antiga. E isso sem lançar mão de recursos "atualizantes" como figurinos modernosos ou representação de lugares atuais.

Priscila Amorim – Existe uma preocupação da Companhia em fazer um teatro "do seu tempo", antenado com os fatos e idéias da atualidade? Como este "nosso mundo" aparece no Pequeno Gesto?



Antonio – Claro que sim, estamos sempre querendo falar da nossa época, mas não tentamos retratar, reproduzir, e sim redimensionar palavras que foram ditas em outra época e descobrir o valor delas atualmente. Esse movimento de atualização é exatamente uma forma de falar da nossa época.

Foto de Guga Melgar: *A serpente*, de Nelson Rodrigues, direção de Antonio Guedes, 1998. Alexandre Dantas e Priscila Amorim.

Fátima – No *Peer Gynt*, estamos pensando a questão da ética, justamente nesse momento tão estapafúrdio que estamos vivendo no país. Num trabalho coletivo como o teatro, mesmo com textos de outras épocas, a contemporaneidade da equipe de criação e da encenação, obrigatoriamente, já apontam para o tempo presente. Claro que isso pode ser mais ou menos incisivo. Nós não propomos uma discussão sociológica, e sim uma discussão artística, que passa por um certo nível de abstração em relação ao cotidiano. Essa é a contribuição que a arte pode dar: pensar em conjunto com o restante da sociedade, mas segundo seu padrão de existência.

Alexandre Dantas – Quando vocês começaram a trabalhar juntos e a pensar na idéia de uma companhia, com certeza tinham sonhos, projetos, concepções bastante diferentes das de hoje. O que mudou e o que permaneceu de lá para cá? E o que provocou essas mudanças?

Antonio – É muito difícil não ter uma entrada de dinheiro constante, porque bilheteria não sustenta espetáculo. Nosso objetivo era ter um patrocinador permanente, o que geraria uma mudança na maneira de encarar o próprio trabalho. Em 2003, quando, pela primeira vez, a gente teve oportunidade de viajar com vários espetáculos ao mesmo tempo, não pudemos porque o elenco tinha ficado grande demais. O repertório se inviabilizou, porque não tinha como sustentar o mesmo grupo o tempo inteiro, e o patrocínio permanente nunca veio. Junto com isso, houve um esgarçamento interno. Os atores foram ficando mais velhos: a idade vai chegando e, com ela, outras necessidades. Justamente quando decidimos investir mais firmemente na busca de um patrocínio permanente, o núcleo mais próximo de atores estava disperso.

Fátima – Entre o início e agora, há uma questão que continua a me preocupar: "Como a gente aprende e como a gente ensina?" O trabalho do diretor tem um viés pedagógico e, quanto mais jovens são os atores, mais evidente fica a necessidade des-

se viés. O meu trabalho – coadjuvar o diretor e propor algo que possa interessar a ele e ao grupo – é muito delicado, porque, muitas vezes, o que me interessa, conceitualmente, não faz sentido para todos, ou vice-versa. Sempre me pergunto qual a melhor forma de me comunicar com o grupo durante a construção dos espetáculos, desde a escolha do texto, passando por tradução, adaptação e processo de ensaios. A grande preocupação do Antonio para o ano que vem é estabelecer um trabalho paralelo ao da cena que reitere a discussão conceitual, mas parta de um interesse comum a todos os integrantes da Companhia.

Fernanda – Como vocês analisam a política cultural no Rio de Janeiro ao longo dos últimos 15 anos?

Antonio – Há 20 anos, quando comecei a trabalhar, os grandes empresários teatrais estavam falidos. Alguns diretores se uniram a grupos ou companhias para desenvolver seu trabalho. Esses grupos se dissolveram à medida que seus diretores foram se tornando mais conhecidos, porque a idéia do teatro havia sido personificada na figura do encenador. De todo modo, a importância desses diretores no teatro brasileiro foi ter falado com todas as letras que o que importa, na cena, não é, realmente, a história, mas a maneira de contá-la a partir de determinados princípios estéticos e, no caso dos grupos, com a participação de todos os integrantes no desenvolvimento dessas idéias. Num segundo momento, de uns dez anos para cá, começou uma briga com a "era do encenador", e os atores começaram a achar que estava chegando a "era do ator". Alguns atores mais inteligentes começaram a apontar, na verdade, para a "era do processo colaborativo", no qual o diretor é um organizador de idéias desenvolvidas por uma galera. A disputa pela hegemonia da cena acabava sendo substituída por um trabalho colaborativo, no qual todos os elementos da cena tinham igual peso no pensamento sobre ela, mas sempre regidos por uma questão estética. Esse movimento acabou fazendo com que a idéia de grupo se tornasse novamente importante. Agora grandes empresas financiam trabalhos permanentes de grupos, isso é fantástico e era impensável 15 anos atrás.



Foto de Luiz Henrique Sá: ensaio de *Medéia*, de Eurípides, 2002. Em destaque, Luiza Baratz e Ana Alkimim.

Hoje em dia, já é possível falar com um empresário que você não tem um ator global no elenco, mas que a sua companhia tem uma trajetória que justifica o pedido de apoio e a sua concessão. Há dez anos era impensável um coletivo se firmar como alguma coisa importante no panorama teatral. Política, para mim, é a relação que o teatro estabelece com a cidade, com o mundo, e, politicamente, o teatro de grupo vem ganhando um estatuto que não tinha, e que é fundamental, na medida em que a cena não precisa mais ser garantida pelas grandes figuras, pelas grandes personalidades. Uma cena pode ser garantida por uma trajetória, e isso é uma diferença fundamental. Essa é uma compreensão do teatro que vem adquirindo cada vez mais força. A conquista da Lei de Fomento de São Paulo é mais um sinal dessa nova maneira de pensar o teatro. Vejo, atualmente, com grande otimismo a relação do teatro com o mundo.

Fátima – Por outro lado, é preciso dizer que houve, em nível municipal, uma série de iniciativas de apoio ao teatro que não tiveram continuidade e, por isso, não se aperfeiçoaram. A Rede de Teatros, a maior da América do Sul, não tem mais projeto algum e está vivendo do varejo das produções isoladas. É preciso dizer que a falta de continuidade das iniciativas é o maior problema para que se estruture um pensamento realmente produtivo sobre a atividade teatral. Não há, a rigor, política pública para a cultura quando não há transparência nas deci-

sões e fica-se sujeito a iniciativas isoladas que assim como vêm, desaparecem. Por mais que se exalte a criatividade, há limites para o que se pode fazer sem dinheiro. É preciso, sim, que haja mais investimento e que as prioridades sejam discutidas.

Bruno – De uma certa forma, o Pequeno Gesto se aproximou da discussão política, da relação entre a *polis* e a arte através da participação do Antonio no Fórum das Artes, e isso reverberou dentro da Companhia, que dedicou o ano passado ao projeto Convite à Politika!, que se desdobrou numa discussão estética e desembocou na discussão da ética, tendo como objeto o trabalho sobre *Peer Gynt*. Queria saber mais sobre essas experiências.

Antonio – Estive absolutamente envolvido com o Fórum das Artes. Fazia parte da comissão organizadora. Foram três meses de imersão completa na discussão sobre políticas capazes de viabilizar nosso trabalho. Esse mergulho foi muito determinante no meu pensamento sobre teatro. Quando dizia há pouco que estou muito otimista, queria dizer que o próprio Fórum das Artes não teria acontecido se não houvesse um amadurecimento das pessoas de teatro. O Fórum era formado basicamente por grupos de teatro que começaram a reivindicar políticas públicas voltadas para eles, o que requer amadurecimento. Os governantes que a gente elege não têm noção do que significa a palavra cultura na sociedade, pior ainda, não investem em arte porque não têm a menor idéia da sua importância. Isso é uma questão de educação, porque aos nossos políticos ainda falta educação, como falta à população como um todo. Mas vejo com felicidade que, de um tempo para cá, temos ouvido menos a comparação: "Como é que vamos pensar em arte se o povo não tem feijão?" Como se a arte fosse menos importante que o feijão. É inconcebível essa idéia! Precisamos de arte, de cultura, porque somos humanos, pensamos, articulamos o mundo, e a arte é um sinal disso. Arte é exatamente a lembrança de que eu refaço, reconstruo o mundo, a partir do meu olhar, a cada momento, e me posiciono em relação a ele a cada obra que faço. Isso é menos importante que o feijão?

Bruno – Você não falou do projeto Convite à Politika!...

Antonio – É verdade. O Fórum das Artes foi um divisor de águas na minha maneira de pensar o trabalho, a tal ponto que a gente deu uma freada no ritmo da Companhia. Achei que o interessante seria pensar um pouco mais sobre essa mudança de relação. Para isso, pensamos no projeto Politika! Queria ter agregado outras artes, mas ele acabou acontecendo de maneira reduzida, com um grupo de estudos com o Pedro Süssekind, sobre *A república*, de Platão, que se desdobrou numa necessidade de pensar sobre a estética e sobre a ética. A palavra ética não está vinculada apenas aos bons sentimentos. Ser ético significa ter uma postura clara em relação ao mundo. Quando estávamos começando a pensar de que maneira organizaríamos essa parte dos estudos, lembramos, de novo, do *Peer Gynt*: um personagem que age segundo seu próprio desejo, de forma inconseqüente e aética. Trabalhar o *Peer Gynt*, então, se tornou mais interessante do que montar um novo grupo de estudos porque, com a peça, talvez estejamos abrindo uma nova fase de trabalhos da Companhia.

Márcia – Você falou que nossos governantes não têm a menor idéia do que é cultura, mas as Câmaras Setoriais não vieram mudar um pouco esse quadro?

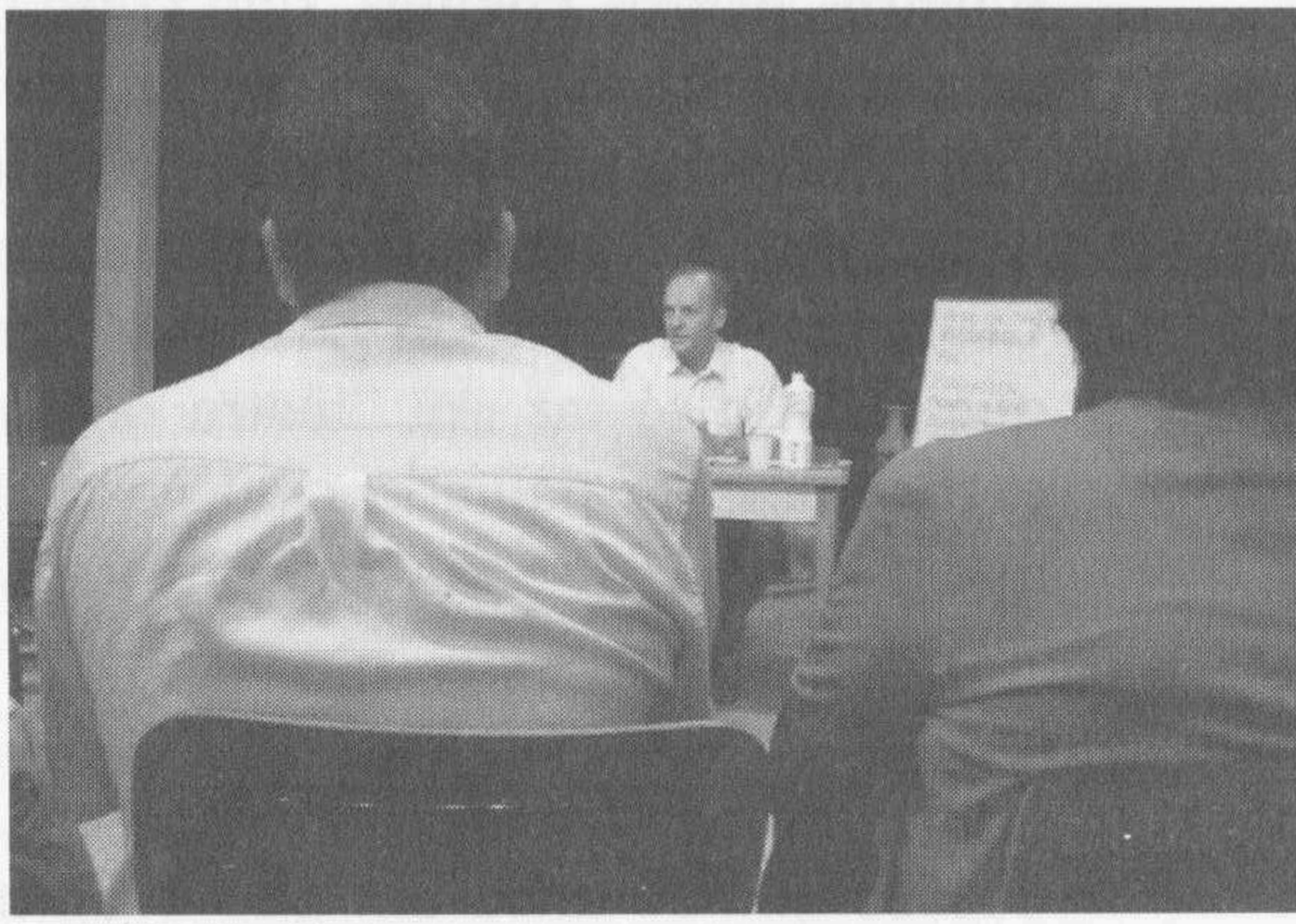


Foto de Luiz Henrique Sá: Karl Erik Schollhammer em palestra no Espaço Pequeno Gesto no evento *Convite à Politika!*, 2005.

Antonio – Vieram, sim, é uma grande idéia, acho que está no princípio, ainda não chega a significar uma mudança efetiva, mas, pelo menos, sinaliza esse desejo. Junto com as câmaras setoriais, a Funarte voltou a funcionar, talvez não com todo o seu potencial, mas já faz uma diferença incrível.

Fernanda – Como a Companhia Teatro do Pequeno Gesto vê o atual panorama das produções teatrais no Rio?

Fátima – Acho que os grupos têm apresentado trabalhos muito bons. Outro dia alguém comentou: "Tem pouco grupo no Rio, a maioria está em São Paulo." Na hora, de cabeça, enumerei uns dez grupos e há muitíssimo mais que isso. O teatro de grupo tem especificidades que o tornam quase sempre dependente de apoios, patrocínios, subvenções, o que complica muito a vida dele, num país marcado pela virtual ausência de políticas públicas continuadas. Fora o trabalho dos grupos e as honrosas exceções de praxe, observo que o Rio está ficando com cara de balneário, o que é terrível. Determinados teatros da zona sul, particulares, exibem uma enxurrada de besteiróis. O problema não é haver besteirol a dar com o pau, mas haver uma predominância de besteirol. Sinto que existe uma desarticulação na criação cênica do Rio, como se tivéssemos ficado com os piores cacoetes do teatro do ator-vedete. Tem o teatro perfumado, que custa, sei lá, cinqüenta, sessenta reais o ingresso, tem os teatros de shoppings, e outros teatros chiques, que cobram um mínimo caríssimo e para onde só vão as produções que conseguem captar muito dinheiro, com atores globais e seu séquito de admiradores. O importante é sabermos o segmento em que estamos inseridos. Gosto da expressão do Zé Celso Martinez Corrêa, quando diz que no Rio se faz um "teatro de corte", isto é, um teatro de entretenimento pautado pelo gosto de um público que pensa que gosta de teatro mas que, na verdade, gosta é de televisão.

Cybele – Como você encara o papel da crítica nesse panorama e que modificações você observa nela ao longo desses quinze anos em que a Companhia existe?

Fátima – O Rio de Janeiro tem uma deficiência de críticos. Quando comecei a ler, já faz muito tempo, me divertia lendo críticas de espetáculos a que nunca assistiria, porque eu era ainda muito pequena para ir ao teatro adulto. Eram as críticas do Yan Michalski, bem humoradas, respeitosas e, sobretudo, o que mais me chamava a atenção, críticas que acompanhavam o trabalho dos atores e companhias, assinalando as mudanças, o aprimoramento etc. Ele tinha o carinho de um espectador apaixonado pelo que estava vendo. Naquela época, o crítico se sentia, e acho que era mesmo, um integrante da classe teatral. Hoje, a crítica que se faz, com as exceções de praxe, é o que eu chamo de ficha técnica comentada. E, quando se procura trabalhar no âmbito do conceito, não tem leitor para isso. A crítica tem que ser ao conceito, não às pessoas. Outra coisa muito nociva é que os suplementos culturais estão ficando cada vez mais superficiais. Por isso é tão importante que existam publicações específicas, onde o interesse básico seja o teatro, em suas diferentes modalidades e sob diferentes pontos de vista. O jornalismo crítico em cadernos culturais é praticamente impossível: não é o teatro o que está em foco, é o leitor do jornal, que quer saber se deve ou não ir assistir a determinado espetáculo.

Bruno – Tem um livro do Russell Jacoby, chamado *Os últimos intelectuais*, que faz um apanhado rápido sobre os intelectuais americanos, defendendo a tese de que acabou a época deles, que eles estão morrendo. Mas aí se diz: "Agora existe um fenômeno que é o academicismo e os grandes intelectuais, que antigamente versavam sobre tudo nos meios de comunicação, não usam mais esses meios mais democráticos, trabalham só dentro da academia." Isso me lembra um pouco o que a Fátima estava falando das críticas de jornais. Talvez os jornais diários não sejam mais o local ideal para a crítica, porque não dá mais para desenvolver ali um trabalho. Mas existem outros veículos, especializados, novas revistas, o próprio *Folhetim*.

Fátima – Acho que sim, você tem razão. Mas o teatro, como toda arte pública, precisa do público, e estamos chegando a

um momento em que o melhor teatro tem sido consumido basicamente por quem faz teatro. O público precisa, realmente, se qualificar e isso não vai ser feito nas revistas especializadas, que ele não lê, mas nos veículos de grande circulação, que ele lê. Aí entra a dimensão pedagógica da crítica jornalística. É muito fácil distinguir o que é genial em qualquer âmbito, assim como é fácil distinguir o que é muito ruim. O crítico tem que ter sensibilidade para conduzir o espectador a um pensamento sobre o que ele viu ou vai ver em cena. Para isso, interesse e formação são essenciais. Ele precisa acompanhar o panorama teatral para articular uma análise estética do espetáculo a uma percepção diacrônica do teatro. Essa teoria de que nada mais tem história, e de que você trabalha e vive em meio a eventos isolados, ao mesmo tempo que ostenta um verniz pós-moderno, reconduz a velhos vícios, recaindo no pior da crítica impressionista. Há todo tipo de postura crítica e, a esse respeito, gosto muito de uma frase do Brecht: "O autor que não ensina nada a outro autor, não ensina nada a ninguém". Então, um crítico que, mesmo diante de um objeto ruim não consegue desenvolver um pensamento que possa ser útil para quem lê, é tão ruim quanto aquele espetáculo.

Priscila – Quais os projetos da Companhia, digo aqueles já prováveis, *cronogramados*, e os outros que o pensamento ousa e ronda, ainda no plano dos desejos?

Antonio – O compromisso atual é o *Peer Gynt*. Para o ano que vem, queremos investir com muita vontade e intensidade na terceira geração da Companhia. Porque são três gerações: a primeira, da qual a única sobrevivente é a Helena; a segunda, que chegou em 1998, com *A serpente* e *O jogo do amor* e a terceira, que é a garotada que chegou em *Medéia*. E, para desde já apresentar claramente toda a trajetória da Companhia, para integrar uma "galera" tão jovem vamos iniciá-la na nossa história, especialmente no foco dos nossos interesses estéticos. Vamos reestudar, junto com eles, os textos teóricos determinantes para os espetáculos até hoje e, ao mesmo tem-

po, vamos traçar uma perspectiva que inclua todos os integrantes que ainda têm curiosidade em relação aos caminhos que o Pequeno Gesto irá tomar. Então, eu diria que o nosso projeto é não ter ansiedade com um novo projeto.

Fátima – O *Folhetim* é um dos projetos que continuam, apesar de tudo. Precisamos pensar em como viabilizá-lo. A equipe está aí, entusiasmada e ávida por novos lançamentos.



Foto de Luiz Henrique Sá: ensaio de *Peer Gynt*, de Ibsen, 2006. No centro, Mariana Oliveira.

Caravana Funarte de Circulação Nacional - 2006

Teatro e Dança em todas as regiões do país

Prêmio Funarte de Estímulo ao

Circo

2006

Centro de Artes Cênicas da Funarte:
uma equipe a serviço do teatro,
da dança, da ópera e do circo.

www.funarte.gov.br www.cultura.gov.br direcao-ceacen@funarte.gov.br

Funarte apresenta



de 21 de julho a 08 de outubro de 2006
www.teatrorusso.com.br

Noite de reis
de William Shakespeare
Direção: Declan Donnellan
São Paulo/SP 25 e 26 de julho
Rio de Janeiro/RJ 1º e 2 de agosto

Boris Godunov
de Alexandr Puchkin
Direção: Declan Donnellan
São Paulo/SP 28, 29 e 30 de julho
Rio de Janeiro/RJ 5 e 6 de agosto

Proprietários à moda antiga
baseado em conto de Nicolai Gogol
Direção: Mindaugas Karbauskis
São Paulo/SP 22, 23 e 24 de agosto
Rio de Janeiro/RJ 17, 18 e 19 de agosto

O capote
baseado em conto de Nicolai Gogol
Direção: Valéri Fókin
São Paulo/SP 5, 6 e 7 de setembro
Rio de Janeiro/RJ 31 de agosto,
1º e 2 de setembro.

K.I. de crime e castigo
baseado no romance
Crime e Castigo, de Dostoiévski
Direção: Kama Ginkas
Brasília/DF 23, 24 e 25 de setembro
São Paulo/SP 28, 29, 30 de setembro e
1º de outubro
Rio de Janeiro/RJ 6, 7 e 8 de outubro

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE
funarte 2006 30anos
MINISTÉRIO DA CULTURA

cólofon

Esta revista foi composta na tipologia Bodoni em corpo 12/13,5 e impressa em papel Pólen Soft 80g/m². O caderno de fotos foi impresso em policromia no papel Pólen Print 90g/m². Na entrevista e na seção *Em foco* utilizou-se também a tipologia Geometric 415 Md no corpo 11/12. A capa foi impressa em papel cartão supremo 250 g/m² com laminação fosca. Tiragem de 1000 exemplares. Impresso na Sermograf.

Nesta edição, o Teatro do Pequeno Gesto comemora seus 15 anos de existência, na companhia de amigos.

Em ***Nós, só vemos morte***, Flora Süssekind toma como base o espetáculo ***Medéia***, criado em 2002 pelo Pequeno Gesto, e discute a dissolução do trágico e do drama.

A pesquisadora Silvana Garcia relê e avalia os mais de vinte números de nossa revista, em ***Folhetim. A ventura de pensar-fazendo teatro.***

O poeta e ensaísta Sérgio Alcides projeta ***O marinheiro***, de Fernando Pessoa, contra o panorama do simbolismo europeu e encontra veios de contato entre as questões desse movimento e a busca da relação entre realidade e sonho, que orientou os primeiros passos do trabalho da Companhia.

O dossiê Pequeno Gesto 15 anos recupera textos de programas (como o de Karl Erik Schollhammer, escrito especialmente por ocasião da montagem de ***Quando nós, os mortos, despertarmos***), fichas técnicas e fotos dos espetáculos, além de depoimentos de parceiros de trabalho que participaram ativamente de diferentes fases do grupo.

Neste número, apresentamos duas versões da seção Em foco. Na primeira, Design e cena, Luiz Henrique Sá e Bruno Cruz, respectivamente fotógrafo da Companhia e designer do ***Folhetim***, conversam sobre seu ofício. Na segunda, Figurino e cenário, Mauro Leite e Doris Rollemberg, respectivamente figurinista e cenógrafa do Teatro do Pequeno Gesto, falam a respeito de seus processos de criação, ressaltando ambos o papel central do ator em seu trabalho.

A entrevista Pequeno Gesto pelo Pequeno Gesto reúne o diretor Antonio Guedes e a dramaturgista Fátima Saadi com os demais integrantes da Companhia numa longa conversa em que são discutidos estrutura, trajetória, pressupostos estéticos e inserção do grupo no debate cultural contemporâneo, apontando-se também os planos e sonhos para o futuro do Pequeno Gesto.

pequenoGesto
15 anos

ISSN 1415-370X
9 771415 370002 24