ensaios sobre teatro
Alain Ollivier
Silvana Garcia
Alessandra Vannucci
Antonio Cadengue
Ieda Magri

entrevista com
José Renato

F o l h e t i m
teatro do pequeno Gesto

número 26
jul-dez

2021

Expediente

FOLHETIM
ISSN 1415-370X

Uma publicação do
Teatro do Pequeno Gesto
julho a dezembro de 2007

Editora geral
Fátima Saadi

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

Assistente editorial
Marcio Freitas

Colaboraram nesta edição
Alain Ollivier, Alessandra Vannucci, Ana Alkimim, Antonio Edson Cadengue, Antonio Onetti, Ieda Magri, José Renato, Silvana Garcia, Tatiana Motta Lima

Projeto gráfico e capa
Bruno Cruz

Produção de imagem
Luiz Henrique Sá

Foto de capa
Carlos Kerr (acervo Cedoc/Funarte) Eles não usam black-tie, *Teatro de Arena, São Paulo, 1958. Gianfrancesco Guarnieri e Eugenio Kusnet.*

Fotos entrevista
Guga Melgar

Transcrição da entrevista
Márcia Alves

Copydesk da entrevista
Isa Vianna

Secretária
Márcia Alves

Revisão
Paulo Telles

Agradecimentos
Adela Karsznia, Aimar Labaki, Antonia Ratto, Carlos Gregório, Cedoc/Funarte, Edélcio Mostaço, Elena Vássina, Instituto Grotowski, José Celso Martinez Corrêa, Marcelo Drummond, Márcia Cláudia Figueiredo, Projeto Território Cultural, Cooperativa de Artistas Autônomos Casa, Teatro de Anônimo, Vaner Maria Birolli Ratto

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

jul-dez 2007

Folhetim 26

teatro do pequeno gesto

Sumário

Editorial **5**

Comércio de uma ação poética **6**
Alain Ollivier

As duas pontas da tradição **16**
Silvana Garcia

Gianni Ratto ou a cena-personagem **30**
Alessandra Vannucci

Anatol Rosenfeld: quando a razão é legítima? **42**
Antonio Edson Cadengue

A escola e a formação de novos públicos **62**
Ieda Magri

Em foco **70**
6 perguntas de Ana Alkimim a Antonio Onetti

Resenha
Uma história mais rica que o mito **76**
Tatiana Motta Lima

O mundo no teatro **84**
Entrevista de José Renato a Fátima Saadi,
com a participação de Silvana Garcia

editorial

O pensamento crítico sobre o teatro, os percursos da estética teatral e as estratégias para a formação de novos públicos norteiam esta edição. A discussão sobre a importância da dramaturgia no âmbito do espetáculo vem à baila nas entrevistas com José Renato, fundador do Teatro de Arena, e com o dramaturgo espanhol Antonio Onetti, cujo texto *A Rua do Inferno* estreou em novembro, com a equipe do Teatro do Pequeno Gesto e direção de Antonio Guedes.

Em *Comércio de uma ação poética*, o ator e encenador francês Alain Ollivier reflete sobre a inserção do teatro numa sociedade regida pelo liberalismo e pelo culto ao sucesso e ao grande público.

O ensaio de Silvana Garcia, *As duas pontas da tradição*, insere a obra do encenador russo Anatoli Vassíliev no panorama das idéias cênicas do século XX, destacando seus interlocutores mais diretos: Stanislávski, por um lado, e Grotowski, por outro. Partindo do trabalho com a ação na palavra, Vassíliev chega, ao longo de sua trajetória, ao canto como fonte primordial da cena e a um espetáculo que se avizinha do culto e do rito.

Alessandra Vannucci traça em *Gianni Ratto ou a cena-personagem* o perfil do mais brasileiro dos diretores italianos que aportaram aqui no pós-guerra. Como ele dizia, veio "não para fazer a América, mas para descobrir o Brasil". Com essa disposição, Ratto mergulhou fundo em nossa cultura, sendo responsável pela criação de espetáculos memoráveis, ao longo de 60 anos de trabalho no país.

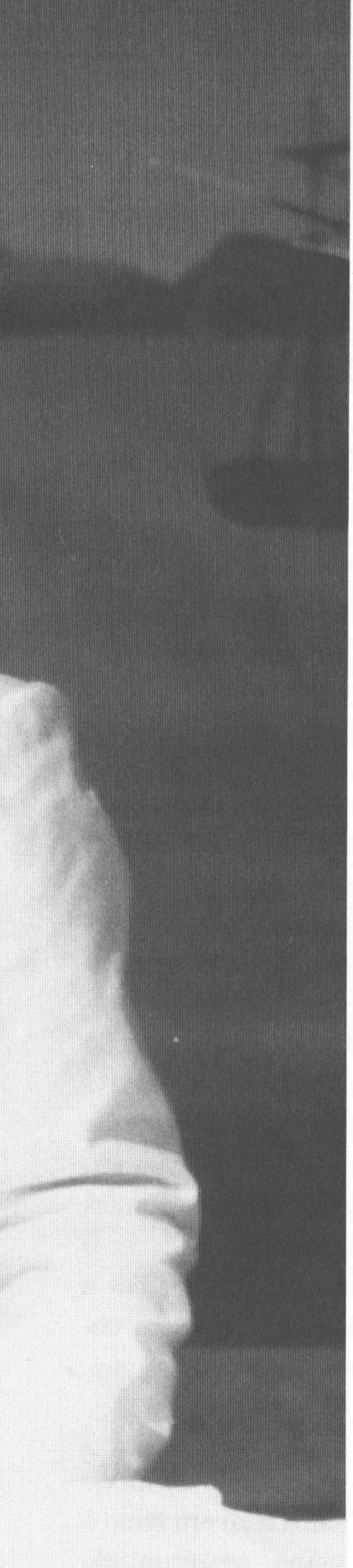
Anatol Rosenfeld: quando a razão é legítima?, de Antonio Edson Cadengue, aborda as reflexões do pensador alemão sobre o teatro épico e confronta sua radical defesa do racionalismo com manifestações do dito "teatro irracionalista", como o defendido por José Celso Martinez Corrêa e seu Teatro Oficina.

O gosto pelas manifestações artístico-culturais ainda é, infelizmente, marca de classe social. Ieda Magri reitera, em *A escola e a formação de novos públicos*, a importância de iniciativas sistemáticas de exposição dos alunos a bens culturais como meio de desenvolver sua disposição para a arte.

Tatiana Motta Lima resenha *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski – 1959-1969*, coletânea de textos e materiais de Grotowski, L. Flaszen e E. Barba, que vem suprir uma imperdoável carência de bibliografia em nosso país sobre o encenador polonês e seu percurso artístico.

Desejamos a todos boa leitura!





Comércio de
uma ação poética*

*Alain Ollivier***

Tradução
de Fátima Saadi

O teatro se alimenta de tudo e nada fora o teatro é útil ao teatro. Falo do teatro de

---

* Este texto foi originalmente publicado no volume *Piétiner la scène*, [s. l.], Verticales/Le Seuil, 2002, p. 177-185. Foi escrito para um número especial de *Arts & Esthétique*, coordenado por Jean-Pierre Thibaudat, em torno do tema: "Para onde vai o teatro?" (Éditions Hoëbeke, fev. 1999).

** Alain Ollivier é ator e encenador. Trabalhou sob a direção de Roger Planchon, Peter Brook, Jacques Lassalle, Bernard Sobel e Antoine Vitez. Como encenador, revelou à França muitos autores até então virtualmente inéditos, como o argelino Kateb Yacine, Pierre Guyotat, Thomas Bernhard e Nelson Rodrigues, de quem montou *Valsa nº 6* (1995), *Anjo negro* (1996) e *Toda nudez será castigada* (1999). Trabalhou também sobre a obra de Paul Claudel e Jean Genet. Atualmente dirige o Théâtre Gérard Philipe, de Saint-Denis, Centre dramatique national.

Foto de Brigitte Enguerand: *Ange noir*, de Nelson Rodrigues, tradução de Jacques Thiériot, direção de Alain Ollivier, Paris, 1996. Jean Michel Martial.

arte, porque existe o teatro e uma outra coisa que também é designada pela palavra *teatro*, mas que não se parece em nada com o teatro, e que não passa, sem dúvida, e na melhor das hipóteses, de um mecânico simulacro de teatro, que é simplesmente produção para montar a programação, que se mantém apenas por uma relação fetichista com a vida artística, e que se faz tanto no dito teatro *subvencionado* (que o é realmente) quanto no dito teatro *privado* (que também o é). Esse teatro era o que Artaud chamava de "prepucial".

A arte é sempre pensada num tempo que é tomado ao tempo social. É experimentando a necessidade de romper com o tempo social que uma criança descobre para si mesma um pensamento artístico. Todas as obras de arte são feitas com tempo subvertido em relação ao tempo social.

Atuar no teatro só acontece se todos aqueles que concorrem para a representação de um poema dramático exercem a resistência ao tempo normativo que está no coração de qualquer obra: o tempo da produção industrial, o do crédito bancário, o universitário, o tempo sindical, o do direito e dos ministérios. Toda a organização do trabalho num teatro deve pensar isso de modo muito contraditório, visto que, convidando um público, o teatro tem por função recolocar no movimento do tempo social o que lhe foi arrancado. O êxito da representação – o teatro – está ligado ao poder dos atores da cena de arrastar, durante o tempo de sua revolta, os que vieram, os pagantes. No sentido pleno do termo, fazer teatro é fazer o comércio de uma ação poética. Sabemos que, se é possível conhecer o valor dele, é impossível avaliar seu preço. Ler, fazer ler, ensinar a ler, ensinar a pensar, é para isso também que serve o teatro enquanto proporciona prazer. Não é um sentimento jansenista da cena, é uma sensação cívica. E uma utopia? Não.

Por que não? Porque o acontecimento teatral não se mede pela quantidade de espectadores pagantes. Teatro feito em meio à pobreza – *Le cadavre encerclé*, de Kateb Yacine, representado

durante a guerra da Argélia por Jean-Marie Serreau, por exemplo – pode deixar uma recordação memorável, enquanto espetáculos que arrastam um público considerável poderão jamais ter influência alguma. A idéia de *grande público* é ubuesca, é ela que é elitista porque atribui, ou finge fazê-lo, a um número muito limitado a capacidade de ser tocado e transformado pela poesia dramática. É, no fim das contas, uma idéia de classe, um logro desprezível e populista, como é um logro suicida e castrador a idéia de que o sucesso gera o academicismo. Não é o sucesso que gera o academicismo, é o próprio academicismo, a preguiça ou a fraqueza da imaginação.

Duas grandes questões se colocam àqueles que fazem e farão teatro: arte e teatro? teatro e dinheiro? Essas duas questões se colocam hoje com acuidade, porque, na ausência de grandes vozes no palco do teatro de língua francesa, a encenação se perde nos exercícios em que se enfraquecem o pensamento no teatro e a maneira de pensar. Segue-se que o funcionamento da logística teatral – a instituição – é recolocado em causa, o que se explica, mas também – milagre do sofisma! – a noção de serviço público e seu financiamento pelo Estado. O que fazer?

Os adeptos do liberalismo gostariam de nos fazer acreditar que o futuro está no desengajamento do Estado das áreas ligadas à cultura. Seriam necessárias muitas mudanças no espírito dos Faustos do Capital – basta lembrar, por exemplo, da declaração do dono da Cartier: "A cultura está na moda. Melhor! Enquanto ela continuar na moda, a gente deve lançar mão dela." – para acreditar aqui na vontade e no desinteresse da Société Générale, da Thomson ou da BTF[1] para substituir

---

1. Empresas francesas que, até o momento, jamais subvencionaram atividades teatrais. A Société Générale é um dos bancos mais importantes e mais antigos da França; Thomson é um grupo industrial especializado em infra-estrutura de energia e transporte e BTF é uma empresa do ramo de construção.

o Estado. O empresariado quer algo visível, tátil, sólido, imediato. Bom, o dinheiro é perecível, ele não pode esperar demais para render juros e ser novamente convertido, enquanto que as obras inovadoras não temem o tempo para se impor à história. Mas como estimar o preço do movimento do que é pensado, do escrito, do corpo que o encarna e não se consegue computar de modo algum? Nada disso pode ser monetarizado. É porque o teatro está indissoluvelmente ligado à invenção poética que se explica a imperícia do teatro dito *privado* para insuflar qualquer resquício de vida artística ao que ele exibe. Tivemos oportunidade de ouvir muitas vezes nos últimos tempos – na coxia dos Molières! – que a honra do teatro dito *privado* era ter criado Genet, Ionesco, Beckett e, sem dúvida, Adamov. Será que os que dizem isso se lembram do fim do Théâtre de Babylone, do teatro da Rue de Lancry e da falência de Lucie Germain no Théâtre de Lutèce? [2]

Numa publicação muito recente, *Libre-Échange*, lê-se o seguinte trecho de Pierre Bourdieu:

> Nós devemos esperar (e até exigir) do Estado os instrumentos da liberdade em relação aos poderes econômicos, mas também políticos, quer dizer, em relação ao próprio Estado. Quando o Estado se põe a pensar e a agir segundo a lógica da rentabilidade e do lucro em matéria de hospitais, escolas, rádio, televisão, museus ou laboratórios, são as mais altas conquistas da humanidade que estão ameaçadas:

2. Três pequenos teatros de 150 a 200 lugares, criados após a segunda guerra mundial e onde foram representados pela primeira vez na França Adamov, Beckett, Ionesco. Esses teatros dispunham de meios financeiros e técnicos muito modestos e se diferenciavam radicalmente dos teatros "privados" pela qualidade literária de sua programação. Por exemplo, foi no Théâtre de Babylone, dirigido por Jean-Marie Serreau, que estreou *Esperando Godot*, de Beckett, em encenação de Roger Blin.

isto é, tudo o que é da ordem do universal, quer dizer, do interesse geral, pelo qual o Estado, queiramos ou não, é responsável oficial. Por isso é necessário que os artistas, os escritores e os sábios, que são depositários de algumas das conquistas mais raras da história humana, aprendam a usar contra o Estado a liberdade que o Estado lhes assegura. É preciso que eles trabalhem simultaneamente, sem escrúpulo nem má consciência, para ampliar o engajamento do Estado e a vigilância em relação à dominação do Estado. Por exemplo, no tocante à ajuda do Estado à criação cultural, é preciso lutar ao mesmo tempo pela ampliação desse apoio às empresas culturais não comerciais e pela ampliação do controle sobre o uso desse apoio. Pela ampliação do apoio, contra a tendência, cada vez mais difundida hoje em dia, de medir o valor dos produtos culturais pela magnitude de seu público, condenando, portanto, pura e simplesmente, como na televisão, as obras sem público. Pela ampliação do controle exercido sobre a utilização desse apoio, porque se o sucesso comercial não garante o valor científico ou artístico, a ausência de sucesso comercial também não, e não se deve excluir *a priori* que, por exemplo, entre os livros difíceis de publicar sem subvenção possa haver alguns que não mereçam ser publicados... É com a condição de reforçar ao mesmo tempo o apoio do Estado e os controles sobre os usos desse apoio e, em especial, sobre os desvios de fundos públicos, que se poderá escapar, na prática, à alternativa entre o estatismo e o liberalismo, na qual os ideólogos do liberalismo querem nos enclausurar.

Esse pode ser um modelo de reflexão e de ação para tentar desarmar o que Dostoiévski chama de "êxtase administrativo".

***

À pergunta "para onde vai o teatro?", respondeu-se, com muita freqüência, pela exortação à "volta à ética", como prévia a qualquer resposta.

No tocante a uma prática de ordem artística, o que é a ética senão a própria natureza, a arte, desta prática? "Volta à ética" não diz – sem ousar dizê-lo – outra coisa senão volta à arte, e se isso não é dito é também porque há uma falta em relação à ética. Para não ousar dizê-lo, é preciso que seja mui-

to potente a intimidação diante da questão da arte, é preciso que ela seja angustiante.

Somos aqui testemunhas do sintoma maior que acomete hoje em dia o teatro, a afasia, no palco e diante do palco, que provoca esse sentimento de imobilidade e de tédio na origem da questão: para onde vai o teatro?

Se esse estado da cena na França é percebido por muitos, embora não formulado, é que, em face da "grande ansiedade humana diante do enigma da vida", o que se apresenta em nossos palcos tem muito pouca influência sobre nossa imaginação.

A questão à qual todas as outras se referem é, portanto, a daquilo que se pronuncia, se ouve ou se apresenta nos palcos de nosso teatro. É saber o que a língua tem que fazer, pode fazer, e não faz na cena teatral.

Depois de um século em que ela foi considerada como uma das Belas Artes e durante o qual ela se embriagou com seus próprios poderes, a encenação, desiludida de seus sonhos (ou devaneios) revolucionários, duvidando do poder da palavra de dizer o Verdadeiro, faz uma dobra narcísica sobre si mesma. E na França, no início dos anos 1960, acentuando progressivamente seu divórcio em relação à vida literária, a encenação se exalta até a extravagância egóica. Não se apresentava mais uma obra, fazia-se de sua representação um feito, uma performance formal.

E agora, atordoada por seus feitos, a cena está como que sem voz.

***

Mas se, no limiar do século XX, o encenador teve a inteligência e a coragem de se revoltar contra o academicismo dominante, quem poderá hoje lembrar-lhe que, por ter sabido

conquistar tantos poderes maravilhosos, ele não deixa de ter também deveres estimulantes? Só a inspiração poética, e só ela, uma vez que tudo vira teatro.

É, portanto, da língua, de sua função e de sua necessidade oral que é preciso esperar que seja reativada a representação teatral, e que sejam colocadas novas incógnitas à arte da encenação e do ator. É muito além de uma reflexão sobre a arte da cena que o teatro pode encontrar uma vida na arte (o teatro que nós fazemos hoje é perfeitamente artístico!); na encenação, hoje em dia, só se faz cultura.

É preciso, portanto, Ler e, quem sabe, aprender a Ler, para que o teatro aja de outro modo, não guiado por improdutivas preocupações economicistas, quando as obras não são mais encenadas pelo que elas nos apresentam como enigma, mas pela cotação delas na Bolsa de valores culturais.

Ler, não empobrecer a representação por não sei qual ultrapassado jansenismo da cena. Ler para compreender, por exemplo, como, no fim do século XVIII, a cena do teatro deixa de ser o espaço de uma aventura fundamental do escrito, que declina até seu valor mínimo no teatro de Labiche e de Feydeau. Ler, porque a cultura do escrito foi substituída pela da imagem, ignorando que o cinematógrafo não fez mais que retomar modos de narrativa inventados há muito tempo pelo escrito. Ler para não mais confundir a poesia dramática com suas paródias: logorréias, monomanias, grafomanias, roteiros, estenotipias.

Sim, o que é a poesia dramática?

A questão se recoloca hoje em dia. É grave que, depois de tantos exercícios dialéticos ligados à encenação do teatro de Brecht, tantas inteligências artísticas e lúdicas oriundas da encenação do teatro de Genet – enquanto Beckett afirmava sempre mais o desgaste da representação e da ação dramática – reapareça, como quem não quer nada, a velha lua realista,

suas cóleras vãs e suas queixas depressivas. Mas o que causa consternação é que ninguém pensa em se revoltar contra o espírito dessas obras desbotadas, que nada produzem além de regressão.

Que venha, pois, a voz que, em cena, ecoará o grito de Francis Ponge: "Ó fontes infinitas da espessura das coisas proporcionada pelas fontes infinitas da espessura semântica das palavras", e que abafará o bruaá da insignificância.

***

"O vazio é todo-poderoso porque ele pode tudo conter. No vazio, só o movimento se faz possível." O. Kakura Kakuzo, *O livro do chá*.

Há duas maneiras de estar diante da cena, e, portanto, duas maneiras de fazer.

Ou o vazio da cena causa medo, angústia, e aquele que, diante da cena, dirige o ensaio e que, claro, interiorizou-a totalmente a ponto de ela ter se tornado invisível, tenta sem descanso preencher o vazio, fazer com que ele seja percorrido, perturbá-lo, e o risco é compreender depressa demais que o que se está fazendo, pondo em cena, é um espetáculo – com certeza! – quando, na verdade, trata-se de fazer um teatro.

Ou o vazio da cena não aterroriza e aquele que diante da cena dirige o ensaio, tendo com o vazio uma relação de simpatia sensual, toma todas as precauções para manter a força do vazio e tornar sempre sensível sua presença. E então, o que fazem o ator e aquele que dirige o ensaio? Eles não se preocupam em ocupar o espaço, preencher o vazio, percorrer a cena em todas as direções, mas em pisoteá-la, eles a martelam sem sair do lugar, ao ritmo do som que eles escutam ao mesmo tempo em que o pronunciam. Mover-se, será que essa é a questão?

É então que entra em jogo o órgão essencial do teatro, o ouvido, o sentido essencial à sua realização, a audição.

Se a frase é pronunciada corretamente e pensada corretamente, nem que seja gramaticalmente, ela já está dinamizada, porque a sintaxe é a organização de um movimento, no qual todos os fonemas que a constituem são como as vértebras dessa dinâmica. Pronunciada, ela é, pois, sonorizada, e desse som que não é ao acaso, visto que ele é resultado de uma arte poética, desse som que é uma vibração sensual nasce a emoção para a qual é preciso encontrar a expressão justa e os meios para transmiti-la.

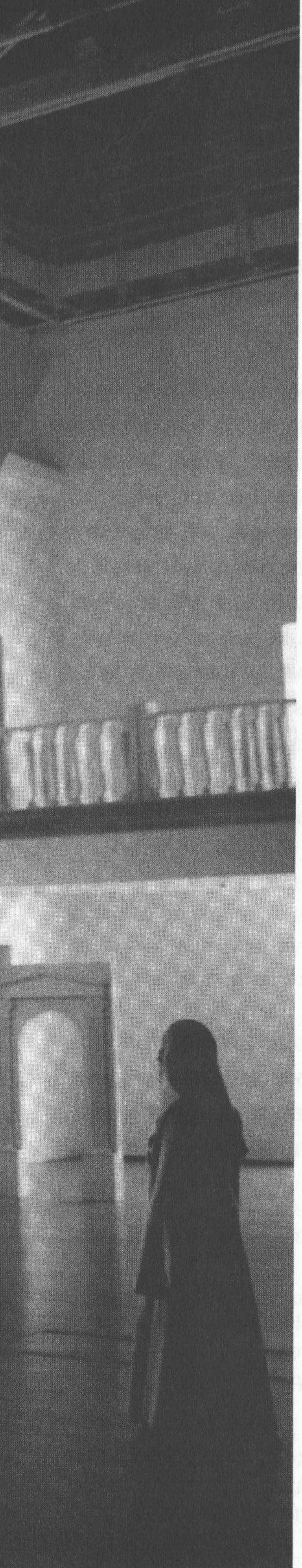
É aí que é preciso se arriscar, se atrever, se entusiasmar pela expressão em vez de fincar pé na linha da contenção ou agir numa exaltação-desordem, "romântica".

Aventurar-se na expressão! É responder à vocação precípua da arte, deixar-se guiar pelo calor da emoção – a emoção também é sentido – e transformar o calor da emoção em expressão, elevar-se acima do "natural", fazer ouvir as coisas que estão dentro da voz: é a exaltação do lirismo.

Por que manter o lirismo sob suspeita, visto que ele é sinônimo de entusiasmo, de liberdade, de orfismo? Desconfiar da afasia nascida da desvalorização da linguagem e da ignorância do que é da ordem do escrito na poesia dramática.

Compreender que sem essa ordem do escrito nada se faz, a não ser um simulacro de teatro, um divertimento espetacular do qual a vida ou a arte estão ausentes.





As duas pontas da tradição

*Silvana Garcia**

Os anos 1970, na União Soviética, corresponderam a um período de estagnação econômica e prepotência política, indicando o aprofundamento da crise do sistema, que logo desaguaria nas reformas estruturais (*perestroika*) do governo de Mikhail Gorbatchev, com a conseqüente e paulatina abertura política (*glasnost*).

Foi enquadrado por essa moldura histórica de crise e mudanças que Anatoli

---

* Agradeço a colaboração inestimável da teatróloga russa Elena Vássina, professora de Letras russas na Universidade de São Paulo, curadora do Festival Internacional de Teatro Tchékhov.

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).

Foto de V. Bazhenov: *Lamentações de Jeremias*, Teatro Escola de Arte Dramática, Moscou, 1996. Com o Ensemble Sirin de Música Religiosa Russa Antiga.

O contato de Vassíliev com Maria Knébel, e conseqüentemente com Stanislávski, foi estabelecido desde o momento de seu ingresso no universo do teatro, já que ela foi sua professora no curso de formação do GITIS. Ela também o introduziu ao pensamento de Mikhail Tchékhov,[3] de quem fora aluna.

Assim que saiu da escola, Vassíliev foi convidado a integrar a equipe do Teatro de Arte e, na sua estréia como diretor, em *Solo para um relógio com carrilhão* (1973), de O. Zagradinik, teve a oportunidade de trabalhar com um time de atores veteranos, remanescentes de antigos elencos que atuaram ainda sob as ordens de Stanislávski.

Conhecedor profundo do pensamento e da prática de Stanislávski, Vassíliev, no entanto, não compreendeu essa adesão como um compromisso de fidelidade cega ou de continuísmo passivo. Apesar de reconhecer no realismo psicológico a grande contribuição de Stanislávski e a dominante estética do teatro no século XX, afastou-se dele como um processo natural de superação de suas práticas de início:

> Eu venho da escola do realismo psicológico. E junto com esta escola, criada pela alma criativa de Stanislávski, adquiri inquietação artística. O fundamental da escola é o processo criativo, por isso ela nunca se pode cristalizar – que Deus a livre da cristalização, que significará o fim do processo. Por isso, nessa escola, com essa técnica do processo, descobri uma outra técnica, a técnica do teatro não psicológico ou de jogo. Quer dizer, já não é o Sistema de Stanislávski, mas a desconstrução do Sistema de Stanislávski. Sendo assim, por ter percorrido esse longo caminho, adquiri duas técnicas.[4]

---

3. Ator, sobrinho de Anton Tchékhov, trabalhou no Teatro de Arte e dirigiu um de seus Estúdios. Autor de importantes estudos sobre o Sistema de Stanislávski e sobre a técnica do ator. Em português, dele, temos apenas *Para o ator*, editado pela Martins Fontes (1986), tradução do inglês de uma série de palestras realizada por Tchékhov em Los Angeles.

4. Anatoli Vassíliev. Crônicas marcianas. In: *Teatrálnaia Jizn*, n. 7, 2003, p. 6, tradução de Elena Vássina.

Vassíliev revelou-se um diretor de talento, ganhando espaço no ambiente teatral moscovita. Embora tenha começado a produzir no início dos anos 1970, tão logo formou-se no curso de direção do Instituto de Arte Teatral do Estado (GITIS), o primeiro destaque de sua carreira foi *A primeira versão de "Vassa Jelieznova"*(1978), de Máximo Gorki.

O sucesso dessa produção não se deveu apenas ao extraordinário trabalho de Vassíliev, mas também ao que significou a produção desse texto naquele momento. Em cena, o ambiente íntimo de uma família é investigado minuciosamente, como em um microscópio, revelando-se os aspectos mais recônditos da patologia das relações. Na desagregação familiar, exposta em suas entranhas, transparece não apenas a crise histórica dos anos 1910, quando foi escrita, mas reflete-se, por refração, a derrocada de uma era. A peça teve impacto, ainda, por resgatar Máximo Gorki do lugar no qual fora entronado pela cultura oficial soviética, condição que atraía sobre ele um sentimento generalizado de hostilidade. Diz Elena Vássina:

> Vassíliev demonstrou conhecimento profundo do Método da Análise Ativa, criando em seu espetáculo uma impressionante partitura diretorial, que o ajudou a descobrir os novos sentidos, profundos e metafóricos, desse texto clássico que, até então, parecia absolutamente "morto" para o palco. Com a linguagem do teatro de câmera, do gênero psicológico, Vassíliev conseguiu fazer um impressionante testemunho artístico sobre o inevitável fim da época soviética.[1]

Tais procedimentos de Análise Ativa estão diretamente vinculados ao trabalho de Maria Óssipovna Knébel, amiga e discípula de Stanislávski. Continuadora da obra do mestre, foi graças a ela que as últimas formulações teóricas de Stanislávski puderam ser registradas.[2]

---

1. Elena Vássina, depoimento à autora, São Paulo, 2006.

2. Em especial a referida Análise Ativa, desenvolvimento prático do trabalho de abordagem do texto, pressupondo uma participação mais direta dos atores. Sobre o método, ver Maria Knébel. *El último Stanislávski.* Madrid: Editorial Fundamentos, 1996; e ainda, pela mesma editora, *La palavra como creación actoral.*

A idéia de teatro lúdico (ou de jogo) implica, em primeira instância, uma nova compreensão do lugar e do papel do ator. Vassíliev vê na própria "escola russa" a condição natural para essa outra técnica:

> Sistematizando ao extremo, eu diria que, nos sistemas psicológicos, ator e personagem estão bastante próximos um do outro. A tal ponto que, como diz o provérbio, "quando os rostos se tocam, não vemos mais o outro". Nos sistemas lúdicos, personagem e ator tomam distância, estabelecem uma separação. As duas figuras surgem no jogo. A literatura e o teatro russos – os grandes, evidentemente – só existem nesse estilo: Púchkin, Gógol, Dostoiévski. O jogo do herói e de sua personagem.[5]

O deslocamento do jogo do ator do plano da psique para o do jogo – portanto, em certa medida, para uma dimensão externa – está diretamente associado, para Vassíliev, à mudança de foco, no que concerne a seus interesses no teatro. A superação da personagem, de algum modo, significa a superação do próprio homem:

> Eu disse que o ator era uma pessoa – *persona* – e estabeleci relações entre a *persona* e a personagem. A personagem é ainda o homem. Eu fui além: parei de trabalhar sobre o homem por me interessar pelas idéias. Não levei em conta o homem pensante, mas o próprio pensamento; pus em relação a *persona* e a idéia personificada. Alcancei, assim, uma nova etapa.[6]

A obra que marcaria essa mudança de rumo seria a peça de Víktor Slávkin, *Cerceau*,[7] que Vassíliev dirigiu, em 1985, no

---

5. *Idem*, *Sept ou huit leçons de théâtre*. Paris: P.O.L Éditeur/Acádemie Expérimentale des Théâtres, 1999, p. 103.

6. *Ibidem*, p. 103.

7. O termo *cerceau* refere-se a um jogo de corte do século XVIII, que consistia em colher, com espadas de madeira, um aro lançado ao ar. *Cerceau* é a segunda peça de Slávkin dirigida por Vassíliev; a primeira foi *A filha crescida de um homem jovem*, produzida pelo Teatro Stanislávski, em Moscou, em 1979, e considerada por Vassíliev seu primeiro grande sucesso.

Teatro Taganka, a convite do diretor Iuri Liubímov. A peça, por muitos considerada uma versão moderna de *O jardim das cerejeiras*, trata da reunião de um grupo de pessoas em um fim de semana, na *datcha* herdada circunstancialmente por um dos protagonistas. São pessoas que só têm em comum o contato com o jovem herdeiro, e a súbita condição de intimidade partilhada na casa de campo favorece o confronto de valores. Drama contemporâneo, Slávkin põe em cena, em última instância, as contradições da URSS em momento de aguda transição: a persistência de valores utópicos, de certo modo anacrônicos, e a paulatina imposição do capitalismo emergente, com tudo o que ele traz e significa. Poder-se-ia dizer que há ali algo mais do que as relações entre indivíduos. Para Vassíliev, a encenação de *Cerceau* levou-o para longe da realidade, uma vez "que o grande conflito da peça refere-se à relação entre sonho e realidade" e, nesse aspecto, ele sentiu-se integrado "ao fluxo da literatura russa".[8]

Dois anos após *Cerceau*, Vassíliev inaugura seu próprio espaço, o Teatro Escola de Arte Dramática, na rua Povarskáia, a mesma rua do primeiro Estúdio do Teatro de Arte, dirigido por Meierhold.

O período do Teatro Escola de Arte Dramática, da Rua Povarskáia, correspondeu à expansão das pesquisas de Vassíliev sobre o trabalho do ator, ajustado em cena durante longos processos de preparação, muitos estudos de encenação que não chegaram a se concretizar e, principalmente, a constituição de um repertório eclético no qual é possível entrever um caminho estético bastante nítido.

Esse caminho passa pela palavra. Pela *ação na palavra*: "A matéria da ação dramática transformou-se radicalmente. Essa matéria, aquilo que o espectador acompanha, que o afeta, que ele pode tocar, não é mais o psiquismo, não mais o sentimento, mas a própria palavra – o verbo".[9] Essa compre-

---

8. Vassíliev. *Sept ou huit leçons de théâtre*, p. 171.

9. *Ibidem*, p. 187.

ensão da palavra não está longe do pensamento stanislávskiano, como ponto de partida, mas afasta-se dele quando a palavra adquire, em cena, uma materialidade não realista. Na prática de Vassíliev, empenha-se esforço na demolição de todos os clichês que dominam a entonação teatral e, dupla mobilização, busca-se a entonação certa para cada autor. Isso é particularmente verdadeiro para os autores clássicos que escapam do realismo psicológico, como Shakespeare, Maeterlinck e Molière.[10]

A inspiração que revela o lugar da palavra/entonação vem do estudo da mitologia, da epopéia, dos antigos cantos bizantinos, das rezas, das leituras litúrgicas – o que Vassíliev associa à entonação trágica – ele cita o poeta russo Aleksandr Blok que fala da "tragédia de olhos secos". Vassíliev vai qualificá-la de "entonação afirmativa".[11]

Essa proximidade com as fontes antigas não é casual, ou circunstanciada por essa busca de novos padrões para o trabalho do ator. Ela concerne ao percurso do artista, a suas convicções estéticas e também a seu engajamento religioso. A convicção de que à arte corresponde uma transcendência, levou-

10. Sua pesquisa tomou corpo em meados dos anos 1990, quando se dedicava a Dostoiévski. Também explorou essa dicção com Molière, em *Anfitrião* (1994). Em 1997, esse espetáculo participou do Festival de Avignon, na França, e o crítico Jean-Pierre Thibaudat refere-se assim aos atores: "Eles falam em russo, obviamente, mas não como fazemos na vida ou no teatro. A língua aqui soa destacando as palavras, quase uma a uma. Uma irrupção escandida da qual o braço (ou a perna) são o acompanhamento (no sentido musical do termo). Jean-Pierre Thibaudat. Vassíliev se prend trop au mot. *Libération*, 25/07/1997.

11. Vassíliev. *Sept ou huit leçons de théâtre*, p. 132.

o a aproximar-se de escritos clássicos, de Platão e Homero: "Nos textos de Platão, eu estudo a arte de pilotar o conteúdo. Em Homero, trabalho a arte de pilotar a forma: o próprio verbo. Platão nos fornece as composições, e Homero a seqüência mínima: a palavra".[12]

Vassíliev é um homem religioso, como o é parte significativa da *intelligentsia* russa (e como o fora Stanislávski). Ele vê nas raízes da ortodoxia a mesma base de autenticidade que ele reivindica para o teatro. É na dimensão metafísica que ele compreende a melhor inserção do gesto físico e do gesto verbal; ali, perde-se "a concretude do real", o gesto "torna-se ritual".[13]

A pesquisa com a entonação e a investigação desta como parte essencial do projeto cênico de Vassíliev levou-o ao canto. A exploração do território do canto faz parte do repertório de procedimentos adotados por muitos encenadores contemporâneos – Grotowski, Barba, Brook, Serban – e, como tal, já se transformou em objeto específico de estudo. O pesquisador francês Georges Banu reflete sobre a inserção do canto na obra desses encenadores:

> Com eles, o despertar do canto lembra uma perda anterior que tentamos suplantar fugidiamente. Trata-se agora não mais de uma técnica própria a uma tradição ou a um gênero, mas de uma ruptura produzida sob o efeito de uma emoção extrema, emoção que torna a palavra insuficiente e pede o socorro do canto. [...] Sob a pressão de um monte de afetos, a palavra se converte em canto. E agora, graças a esse *entre-meio*, o corpo se constitui em abrigo da origem. Para esses cantos que se colocam à borda do lírico e do dramático, a *vibração* será sempre a qualidade primeira. Esses cantos fascinam também porque são imprevisíveis; seu surgimento episódico desestabiliza a ordem da linguagem sempre surpresa, perturbada, deslocada. Os cantos atestam a acumulação de uma tensão que acaba por reclamar o uso de um outro meio forte para fixá-la claramente.[14]

---

12. *Ibidem*, p. 109.

13. *Ibidem*, p. 82.

14. Georges Banu. "De la parole aux chants". In *Art Press*, n. 198, 01/01/1995, p. 52.

Vassíliev tem compreensão similar acerca da presença cênica do canto, pelo qual se interessou naturalmente ao dedicar-se às estruturas lúdicas: "Agimos pela palavra, ela é ativa, há uma atividade. Isso é próximo do canto: mais a ação é forte, mais a palavra se carrega de emoção. Ela é em movimento. Ela transpõe agora a fronteira do discurso e começa-se a cantar. [...] É uma outra poética da palavra".[15]

A liturgia e o drama de liame religioso – o Mistério –, mais o canto e a entonação *afirmativa* estão em cena, lindamente associados, em *Lamentações de Jeremias* (1996). Trata-se de uma versão cênica do oratório composto por Vladímir Martínov, apresentado por um coral especializado no repertório de música ortodoxa antiga e no qual se inclui a presença de religiosos. Do ponto de vista da narrativa, *Lamentações* reconstitui simbolicamente a jornada espiritual da Humanidade através da História e, em um outro plano, o caminho que leva o homem do arrependimento à redenção.[16] O estupendo cenário de Ígor Popov, colaborador de Vassíliev desde os primeiros momentos do Teatro de Arte, constitui-se de uma enorme estrutura, duas fachadas brancas dispostas uma atrás da outra, com aberturas em arco, que se elevam diagonalmente, cortando o espaço vertical, e realizam movimento deslizante em direção à horizontalidade (sem, no entanto, alcançá-la). Essa estrutura, dominando totalmente o campo visual do espectador, embora não contenha em si mesma nenhuma intenção simbólica, à medida que se inclina e se ilumina inteiramente à luz de velas, por sua monumentalidade ameaçadora produz uma sensação de temor e respeito, e ganha, assim, significação referida à condição humana e sua disposição na ordem cósmica.

---

15. *Apud* Banu, p. 53.

16. Vide Natalia Borisova. A Journey in Theatrical Space. Anatoli Vassíliev and Igor Popov: Scenography and Theatre. Moscou: School of Dramatic Art Theatre, 2003; vol. I, p. 67.

Deslizando por entre as arcadas, movem-se os cantores, protegidos por suas pesadas vestimentas monásticas, obedecendo a uma delicada coreografia de reagrupamentos, similares aos de um caleidoscópio. O canto é sublime, executado com perfeição. Os cinco momentos em que se divide o oratório são marcados pelas entradas e saídas do coro, por sutis alterações de iluminação e de figurino – principalmente da cor: do preto fechado do início a combinações de branco e azul, no fim – e pela introdução de uns poucos elementos, como a presença de um cibório, trazido em procissão, ou as pombas brancas que surgem magicamente entre os cantores e revoam pelo espaço.[17]

A força do espetáculo, se podemos chamá-lo assim, vem da harmonia de todos esses elementos e da ritualização quase litúrgica do tema cristão. No dizer de Natalia Borisova – que organizou e comentou a trajetória artística de Vassíliev em edição recente de dois volumes ricamente documentados –, *Lamentações* é uma prova viva da possibilidade de existência de um teatro que integre a tradição da arte religiosa, à qual pertencem também a música e a iconografia. Como a Igreja baniu o teatro, Borisova vê em *Lamentações* "um ato de arrependimento, a jornada do filho pródigo, ou seja, do teatro, de volta ao lar".[18] Nesse contexto, o público assemelha-se a uma congregação de fiéis.

Com *Lamentações*, Vassíliev diz ter confirmado um caminho, aprovado também por seus espectadores, que o surpreenderam com a adesão ao espetáculo. O diretor viu nisso um indício de que o interesse não é "pelo homem, mas pela filosofia que o funda, a religião que lhe dá a vida, o Deus que a

---

17. Vassíliev já usara pombas brancas, só que em gaiolas, em *Vassa Jelieznova*. Ali, a presença dos pássaros resultou em sentido oposto ao obtido em *Lamentações*.

18. Borisova. *Op. cit.*, p. 73.

criou". Nesse terreno ele finca suas raízes – "na parábola, nos mistérios, nos tratados de filosofia" – e traz com ele o novo ator: "Quero ver nele a persona, o poeta, o indivíduo".[19]

No ano seguinte, em consonância com a experiência de *Lamentações*, Vassíliev começa a preparar *A Ilíada, Canto XXIII, de Homero*. Naquele momento, não viabiliza essa produção. O espetáculo só virá a público na edição de 2005 do Festival Internacional de Teatro de Moscou, apresentado como um trabalho coletivo e em processo.[20]

Já agora Vassíliev conta com a nova sede do Teatro Escola de Arte Dramática, projeto dele e de Ígor Popov, inaugurado em 2001, na rua Srétenka. Trata-se de estupendo edifício, de feitio contemporâneo, com tetos envidraçados e acabamento em madeira clara, mais próximo dos amplos espaços das galerias e museus modernos do que dos teatros convencionais. O espaço de representação constitui-se de uma grande área de jogo, cercada por galerias e corredores, encimada por uma cúpula transparente. Há nele um sentido de síntese, pela presença de elementos que remetem à tradição dos edifícios teatrais, desde espaços mais populares, como os *corrales* espanhóis e os palcos elisabetanos, mas também os teatros de corte do século XVII.

Nesse espaço magnífico, o Canto XXIII da *Ilíada* encenado por Vassíliev dispensa cenografias. Os elementos arquitetônicos da própria sala, acrescidos de uma passarela lateral e, ao fundo, um pano pintado com motivos orientais, demarcam a área de jogo. Nela, evoluem cerca de trinta atores e cantores, encarregados de contar o episódio da epopéia que trata dos certames

---

19. Vassíliev. *Sept ou huit leçons de théâtre*, p. 109.

20. A autora assistiu à apresentação em Moscou, onde esteve a convite da organização do Festival e com o apoio da Funarte/Cenacen.

esportivos organizados por Aquiles, como parte das cerimônias fúnebres do amigo Pátroclo, morto em batalha.

Novamente, o canto tem presença forte no espetáculo e execução impecável. O coro está presente quase todo o tempo na área de jogo, ora interferindo, ora apenas acomodado sob o pórtico da parede lateral direita. A execução vocal aproxima-se do oratório, sugerindo partituras de fontes diversas, da massa sonora do canto gregoriano às vocalizações extraordinárias dos teatros Nô e Kabuki. Nesse caso, a execução fica a cargo de intérpretes solistas. Essas intervenções vocais, às vezes, têm o acompanhamento de instrumentos de percussão, também eles usuais na musicalidade oriental como tacos, tambores e matracas.

Os deslocamentos do coro obedecem, como em *Lamentações*, a esquemas coreográficos simples, especialmente traçados circulares, combinados, agora, à presença dos atores. A atmosfera oriental domina e revela-se no uso de quimonos pelos protagonistas, em detalhes como os

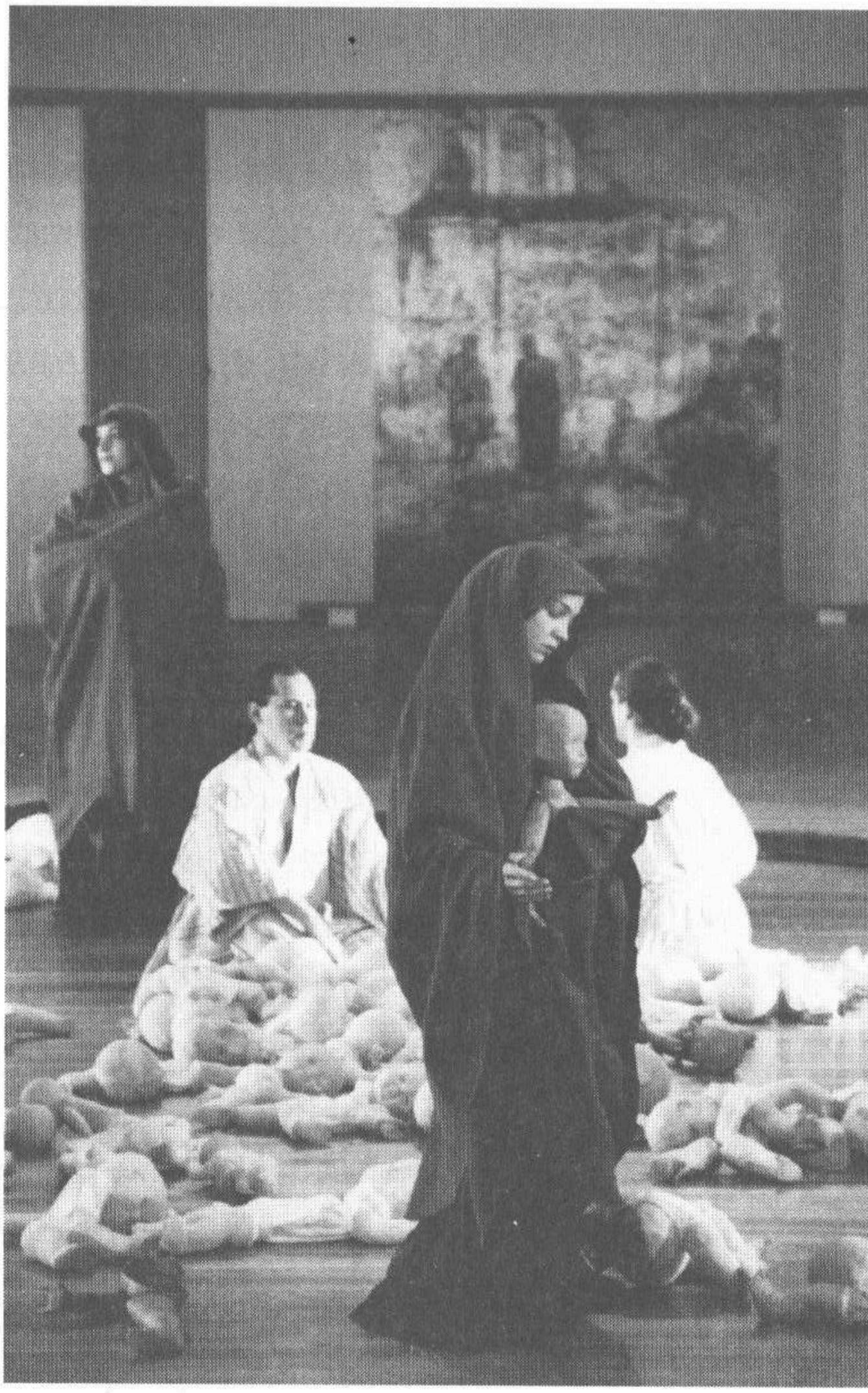


Foto de Valéri Belenkov: *A Ilíada, Canto XXIII, de Homero.* Velório de Pátroclo. Jogos. Direção de Anatoli Vassíliev. Com o Teatro Escola de Arte Dramática, 2005.

movimentos de *tai chi chuan* que comandam o aquecimento, à vista do público[21] e, principalmente, no repertório das lutas marciais que constituem, fundamentalmente, o jogo dos atores.

Eles desempenham inúmeras modalidades de luta, em geral com apoio de armas – varas, espadas, adagas, arco-e-flechas, chicotes – mas há também disputas corporais, como capoeira e luta tailandesa. Cada embate é marcado por pausas e por intervenções sonoras. Domina em cena o gesto quase hieroglífico, economia sígnica que se estende para outros aspectos da cena, como o uso cuidadoso, delicado, das cores e dos desenhos de luz, e a interferência silenciosa dos *kurogos*, que ajudam na preparação de adereços e liberam a área de jogo de apetrechos abandonados na cena.

Os elementos propriamente dramáticos encontram-se ausentes nesse teatro. Apenas em raros momentos surgem segmentos de ação que organizam algum sentido, que explicam a ação dos atores, como a entrada das mães e seus filhos no campo de batalha. Repetidamente, em seqüências de ação rigorosamente marcadas, os bebês – bonecos de plástico – são arrebatados das figuras-mães e acumulados em pilhas pelos senhores da guerra.

Assim, o espetáculo, de cerca de quatro horas de duração, constrói-se na combinação de todos esses elementos, que tramam entre si a narração dos episódios épicos, sem preocupação com o deciframento lógico deles. Exige entrega do espectador, pois a cena parece estar fechada em si mesma, seus atuantes profundamente concentrados como em um ritual. Dele somos testemunhas, enlevadas por um clima de encantamento visual e sonoro.

Quando se aproxima das raízes antigas, o teatro opera em seu interior alterações profundas: de ator a intermediário, de

21. Nesse espetáculo, os espectadores encontram-se sentados nas galerias e dispostos no chão, sobre tapetes, no segmento frontal da área de jogo.

espectador a testemunha. A proximidade com Grotowski é inevitável. E natural. Vassíliev reconhece-o como seu mestre; nunca escondeu sua grande admiração pelo diretor polonês, trabalhou em estreito contato com ele inúmeras vezes e considera-o um legítimo continuador de Stanislávski, declarando ser ele o único a dominar realmente o método das ações físicas.

Vassíliev, no entanto, ao contrário de Grotowski, deu lugar e história ao seu sagrado, comprometido com suas convicções religiosas. Também não renunciou totalmente ao palco e, mesmo definindo um papel para seu espectador, como fiel ou testemunha, continua abrindo para ele suas investigações cênicas, que, a cada etapa, revelam, em síntese, todo o caminho percorrido.

Vassíliev declara-se, repetidas vezes, decepcionado consigo mesmo e com o teatro. Sabe que sua busca, seu caminho, nem sempre conduz ao lugar ao qual pretende chegar. Considera a si mesmo um artesão, pensa sua relação com a arte a partir dessa perspectiva. E ilustra-a com o relato de um episódio vivido: no último verão, durante uma estadia em Patmos, na Grécia, passeando pelos arredores, no alto de uma colina, parou para tirar algumas fotos do vale que tinha diante de si. O sol, em seu trajeto ascendente, encontrava-se à sua esquerda. Ao voltar-se, em busca de enquadramento, percebeu no céu, à sua direita, na mesma altura, a lua que surgia. Assim, entre os dois astros, ele compreendeu que se encontrava no eixo do planeta. "Isso causou-me forte impressão, e não era ilusória. No dia seguinte, porém, nada foi igual: a lua nasceu quarenta minutos mais tarde, e já estava escuro".[22] Sem dúvida, uma bela imagem para a fugacidade do fenômeno estético, e também para revelar o espírito de um artista inquieto.

---

22. Anatoly Vasilyev. Abandoning ocean, desert and theater. Entrevista. In: *Desillusionist*, n. 1, 2006, p. 156.



Gianni Ratto
ou a cena-personagem

*Alessandra Vannucci**

Natural de Milão, mas de coração navegante, Gianni Ratto foi o mais longevo dos protagonistas do teatro italiano do pós-guerra e um dos maiores nomes do teatro brasileiro de todos os tempos. Viveu uma longa existência de teatro: diretor, figurinista e cenógrafo, ou melhor, "arquiteto de cena". Entendia a cenografia, eixo de seu percurso, como arte de reciclagem, já que seus artefatos são feitos sob medida para a peça e se consomem com ela. Sua desconfiança em relação ao "estilo" – uma bela idéia cristalizada em forma, clonada em marca – fez da pesquisa cenotécnica seu es-

---

* Alessandra Vannucci é diretora e dramaturga italiana, doutora em Letras pela Puc-Rio.

Foto: Gianni Ratto (acervo pessoal).

tado perpétuo de trabalho. Ao lado da prática empírica, alimentava uma peculiar densidade teorética: um pensamento teatral visualizado em espaço. Por trás da "forma" armada e desarmada a cada espetáculo, o que o atraía era o "espaço vazio" do palco: lugar do teatro como, também, do fim do teatro. Viveu o paradoxo no corpo e nas obras: eu o ouvi, mestre magnífico, proclamar ter ateado fogo a suas maquetes, porque efêmeras, mas também lembrar detalhes de cada cenário realizado em sessenta anos de carreira.

Como todo aprendiz de feiticeiro, quando adolescente penetrou escondido no ateliê de um mestre: Gordon Craig, nos arredores de Gênova. Já estudante no Liceu Artístico, aos 16 anos, apresentou no saguão do Teatro Carlo Felice, em Gênova, sua primeira maquete, para *Os pássaros* de Aristófanes: um caixote de fruta e um lenço como ciclorama (a partir de uma reprodução que viu na enciclopédia). Logo depois, para *Sette canzoni*, de Malipiero, aprontou um palco giratório automático (que viu em um volume de arquitetura teatral). Alistado em 1940, desertou e uniu-se às milícias da Resistência nas montanhas gregas. Em 1947, finda a guerra, um convite inesperado fez com que sua antiga paixão teatral virasse ofício. Paolo Grassi – recruta no mesmo batalhão durante a guerra – pensou nele para cenógrafo da peça inaugural do Piccolo Teatro de Milão: *L'albergo dei poveri*, de Gorki. Direção: Giorgio Strehler, então jovem franzino e inexperiente. Daí, ao longo de seis anos e mais de trinta espetáculos, foram inúmeras noites de estudo, experiências e colóquios. Como os "inventores de maravilhas" da tradição renascentista italiana, o cenógrafo reinventa o espaço no desafio da leitura "forte" da direção: o ambiente também é personagem, argumenta Ratto. "Será que as paredes de um quarto são menos vivas do que o rosto que nele habita?"

Os seus cenários são marcas inconfundíveis do Piccolo Teatro: surpreendem e influenciam o gosto teatral moderno

na Itália. Entretanto, o ecletismo das soluções que arquiteta, de uma peça para outra, impede os críticos de fixar-lhe uma definição estilística. Nessa rigorosa busca do *métier*, Ratto volta sempre ao desafio perfeccionista de realizar os modelos da enciclopédia com os recursos à sua disposição. Faz cenas que somem no claro-escuro (como Appia) para *Oplà, noi viviamo*, no Piccolo, mas também faz telões pintados (que Appia abominava) para *Marsia* e para o *Ratto del serraglio*, no Teatro alla Scala. Das fantasias abstratas do *Don Pasquale* passa ao realismo pitoresco do *Carosello napoletano* e ao realismo poético de *Delitto e castigo*; do encanto do lago do jardim de Bòboli, em Florença, onde coloca a fantasmagórica ilha de Próspero, da *Tempestade*, à meticulosa geometria do vitral de *Assassinio nella cattedrale* de T. S. Eliot. Faz três versões do *Servitore di due padroni*: estilizado o primeiro, de 1946, com as máscaras pintadas no rosto dos atores; concreto o segundo, de 1952, com a caixa cênica à vista e as máscaras de couro de Amleto Sartori; metateatral o terceiro, de 1956, espiando o movimento dos cômicos que levam a peça pelas praças.

São cenários que sugerem uma concepção original do espaço e que disseminam sua fama pela Europa, até o outro lado do oceano. *Carosello napoletano* aporta em São Paulo, em 1950, e o Piccolo Teatro, com um repertório de sete peças, em 1954. Naquele ano, Ratto rende-se ao coração navegante e aceita o convite de Sandro e Maria Della Costa para inaugurar um novo teatro (TMDC) em São Paulo.

> Eu estava sem dinheiro. Era agosto de 1954 e Vargas acabava de morrer. Lembro dos pivetes na rua que vendiam fotografias do presidente, os títulos portentosos dos jornais: "suicídio!!" Era uma carga humana violenta. Um mundo incrível, totalmente diferente do nosso. Fiquei confuso, tentando fixar objetivos com os meus recursos...[1]

1. Entrevista concedida à autora (São Paulo, 15/6/1997). Dessa entrevista provêm todas as citações diretas referidas neste ensaio.

Aldo Calvo, já parceiro no *Carosello* e cenógrafo do Ballet do IV Centenário, salva-o da pobreza. Gianni põe mãos à obra: pinta telões e monta refletores. Em agosto de 1954, estréia na direção do TMDC com *O canto da cotovia*, de Jean Anouilh. Seu domínio de ritmo e espaço embasbaca a crítica, que proclama o milagre. Uma companhia de gente nova, sem dinheiro e sem mecenas, que tem "o desplante de estrear uma versão cuidadíssima e visualmente perfeita de uma peça que pede cenários, roupas históricas em profusão e duas dezenas de atores".[2] Ratto entra em concorrência direta com os poderosos "diretores italianos" do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), financiado pela elite ítalo-paulista e até então protagonista absoluto da renovação cênica. Só que Ratto tem a vantagem de uma segura intuição cenotécnica. Ele não cria "um lugar histórico qualquer, mas um espaço cênico concebido para fazer funcionar a peça":[3] um desenho arquitetônico em planos ortogonais praticáveis e conversíveis que, com seus movimentos, produzem efeitos poéticos ao mesmo tempo solucionando problemas funcionais. "A cenografia escapa a qualquer consideração de ordem decorativa para se tornar fator de expressão dramática", resume Ratto que, como todo genovês, é homem de poucas palavras.[4] Outros o elogiam: Ruggero Jacobbi associa ao "sabor de milagre" do presente do TMDC o "cheiro de luta" de seu passado: no antigo nome da companhia (Teatro Popular de Arte) reconhece "uma concepção ampla e democrática da vida que representa exceção em nosso meio teatral, sempre flutuando entre o esnobe e o circense". Uma luta em

2. Décio de Almeida Prado. *Estado de São Paulo*, s/d, in: *Apresentação do teatro brasileiro moderno*. Crítica teatral 1947-1955. São Paulo: Martins, 1956, p. 329.

3. *Idem*, *ibidem*.

4. G. Ratto. Programa de *O canto da cotovia*, de Anouilh, TPA no TMDC-SP, 1954.

que Ratto, vindo do Piccolo Teatro, "está perfeitamente em seu lugar".[5]

Habemus pontificem! Em 1955, assim Jacobbi exalta a estréia de *A moratória*, de Jorge Andrade: vigoroso drama social sobre a queda da classe cafeeira após a crise de 1929 e a luta pela terra, luta em que Ratto, como todo lígure, se reconhece. Antes de entrar na sala de ensaio, viaja pelo interior para pesquisar locações e colher material iconográfico – um procedimento aprendido como aluno do Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma, antes da guerra. Sem renunciar a ser italiano, o diretor, por sua competência técnica, mergulha na brasilidade como numa matéria-prima de cores, rostos, corpos e vozes, oferecida pelo território em que age. Visa encontrar "uma linguagem comum, independente da língua do País".[6] Fugindo do formalismo que em Milão ameaçava-o de uma "involução moral devida ao sucesso", busca em São Paulo "um outro campo de trabalho onde o erotismo teatral estivesse ainda em estado virginal".[7] Uma parceria entre saber e emoção, entre arte e vida. Não surpreende que Ratto, que havia partido "não para fazer a América, mas para descobrir o Brasil",[8] não se identifique com o esteticismo cosmopolita do "teatro dos italianos". O TBC o contrata em 1956 (para montar *Eurydice*, de Anouilh), mas Ratto estranha a etiqueta: expulsa os amadores grã-finos do ensaio e reclama da interferência do empresário na distribuição dos atores e na definição do cartaz. Propõe *Crime e castigo*, de Dostoiévski, com "seu" elenco que o seguia do TMDC: Fernanda Montenegro, Fregolente,

---

5. R. Jacobbi. "O milagre da Rua Paim", *Folha da Noite*, SP, 3/11/1954 e "Homenagem a Maria Della Costa", 20/12/1954. In: A. Vannucci. *Crítica da razão teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 61.

6. G. Ratto. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 6/5/1955.

7. Entrevista à autora. Ver nota 1.

8. *Idem*.

Sergio Britto e Nathália Timberg. Esbarra em outra imposição: "o elenco nobre não gostou: três primeiras-damas brigando pra ter papel na peça, foram reclamar, Zampari acatou, era paternalista".[9] O castigo para o crime foi dispensar o diretor, primeiro para o Rio, onde monta uma comédia inconsequente (*Nossa vida com papai*, de Lindsay e Crouse); depois para Salvador e daí para a Itália. Desligado de tudo. O TBC é só "uma pequena Europa no grande Brasil. Não vou ser eu, italianinho, a transformar este gigante: eu vim aqui para ser transformado, caso contrário ficava lá".[10]

Os "seus" atores o reclamam. Em 1959 volta ao Rio de Janeiro e funda o Teatro dos Sete. Uma equipe "sem estrela, sem dinheiro, mas com um projeto de repertório em evolução permanente",[11] para vencer os hábitos viciados do público e a hipertrofia dos empresários. A fabulosa década da renovação chegava ao fim e até o TBC, em franca decadência, buscava entrar no mercado carioca. Contudo, a renovação não fora em vão: as companhias de grandes atores (Nydia Licia & Sérgio Cardoso, Cacilda Becker e até Adolfo Celi com Tônia e Paulo Autran) agora inauguravam suas temporadas com títulos nacionais, obedecendo à lei que obrigava a montar um autor brasileiro a cada dois estrangeiros. O Teatro dos Sete elege a burleta *O mambembe*, de Artur Azevedo, para celebrar o cinqüentenário do Teatro Municipal do Rio, inaugurado em 1909 para hospedar as companhias nacionais até então "mambembes" (à força). Em cena, a luta de uma trupe de atores (exulta Ratto) "pobres, mas cheios de desejo e de amor: a luta deles era a nossa!"[12] A partir dos hábitos da tradição italiana e, também, da revista nacional, pinta grandes telões que permitem mudanças de cena

---

9. *Idem.*

10. *Idem.*

11. G. Ratto. *Estado de São Paulo*, 8/10/1955, in: S. Magaldi & M. T. Vargas. *Cem anos de teatro em São Paulo* (1875-1974). São Paulo: Senac, 2000, p. 250.

12. Entrevista à autora. Ver nota 1.

à vista e inventa máquinas: passa até um trenzinho a vapor. Brinca: "Eu não sou um intelectual de vanguarda: sou um artesão que observa e faz".[13] Sua mestria artesanal-etnológica ressuscita um gênero caído no limbo do "velho" teatro e "reconcilia o teatro de hoje com o teatro de ontem: teatro nosso, temas nossos, tipos que fazem parte de nossa paisagem com suas qualidades, virtudes, cacoetes, maneirismo".[14] "Procurando fidelidade de espírito às nossas modestas tradições, Ratto trabalha com o mesmo enorme amor que Artur de Azevedo teve pelo nosso teatro".[15] A peça é um manifesto estético e abre uma nova fase de renovação, carioca e necessária após a "saturação do movimento paulista que, se teve o mérito de erradicar de nossos palcos a comédia panacéia e o melodrama piegas, por outro lado não soube criar um estilo nacional. Finalmente, a renovação descobriu a tradição".[16]

Os nove espetáculos do Teatro dos Sete, entre 1959 e 1966, são fundamentos do percurso de conscientização da cena brasileira moderna; Ratto, líder do grupo, merece até medalhas (Cidadão honorário, Ordem do Cruzeiro do Sul). Despretensioso, minimiza sua hegemonia assinando os programas estéticos no plural: "nós os sete". "Nossa posição perante a sociedade não se afirma em manifestos exaltados; nossa tarefa é fazer teatro enquanto nossas possibilidades permitem; nossa aspiração é criar um diálogo com o público".[17] Inaugura expe-

---

13. Ratto, entrevista concedida a Tania Brandão, São Paulo, 27/4/1987. In: T. Brandão. *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas.* Teatro dos Sete. Rio de Janeiro: 7 letras, 2002, p. 256.

14. P. Carlos Magno. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14/11/1959.

15. B. Heliodora. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21/11/1959.

16. J. Camargo. *Jornal do Brasil*, s/d (Arquivo Funarte, pasta *O mambembe*).

17. G. Ratto, programa de *Festival de Comédia*, Teatro dos Sete no Teatro Maison de France-RJ, 1961.

riências transitivas destinadas a durar: questionários didáticos para conhecer melhor o perfil do espectador e práticas de montagem participativas, que acabam minando o jugo intelectual do diretor-ditador, que se torna antes guia de um saber empírico, homogêneo ao saber dos atores.

> Eu acho que o papel da direção teatral deve ser revisado. Acredito no diretor que sabe informar, esclarecer, pôr as questões, penetrar no subconsciente do ator e levá-lo a conquistas inesperadas, dando-lhe a sensação de ter chegado lá sozinho. O diretor não pode ser um ditador, ele tem de ser um sedutor no melhor sentido da palavra.[18]

Com isso, Ratto cumpre, em nome de toda a geração, um rito de passagem através da direção moderna, prenunciado já em Milão mas amadurecido no Brasil, não somente na profissão como também na "visão de vida, dentro da qual a minha importância deixou de ser indiscutível".[19] A guinada fundamental se dá no encontro com Cacilda Becker, para *Isto devia ser proibido*.[20] Ratto chega no ensaio com a marca na cabeça: uma corda com que Cacilda deveria amarrar-se dando a fala. Só que o jogo não funciona.

> Estudei atentamente todos os movimentos e tinha calculado os tempos relacionados ao diálogo. Achava a cena importante e original. Dei todas as informações técnicas, defini gestos e ritmos. De repente, no meio da execução, Cacilda parou irritada e gritou "Por quê? Quero saber! Você dirige, exige mas não explica. Eu preciso saber, não sou uma *marionetta*". Ela tinha razão. O ideal de Craig desfazia-se pelo mais do que justificado rompante de Cacilda.[21]

Superando (sem renegá-los) os mestres, Ratto acha a saída da "crise de involução perfeccionista" que frustrava sua

---

18. G. Ratto, *A mochila do mascate*. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 208.

19. Entrevista à autora. Ver nota 1.

20. De Walmor Chagas e Bráulio Pedroso, 1967, Teatro Cacilda Becker, São Paulo.

21. G. Ratto. *A mochila do mascate*, p. 238.

busca, primeiro no Piccolo Teatro e depois no Teatro dos Sete. Em 1964, Ratto havia deixado o grupo acéfalo após uma *Mirandolina* "bem feita, ouso dizer perfeita; e depois? Teatro não pode ser perfeito. Tem que ter sempre a possibilidade de ir adiante. Se você não lança mais o coração além do horizonte, para correr atrás dele, aí, acaba".[22] O golpe militar afeta Ratto tragicamente; contudo, prova-lhe que o teatro não acaba, enquanto houver coração. Em 1964, o Teatro Novo, sonho de teatro-escola permanente, vira pesadelo ao ser fechado pela polícia a passo de carga antes da primeira estréia (*Ubu rei*). Ratto some em uma praia perto de Ubatuba, com seu cachorro. É Flávio Rangel quem vai buscá-lo; e tanto faz que o convence a ser cenógrafo de *Abelardo e Heloísa*. Daí para frente, sua parceria com projetos estéticos politicamente engajados (Grupo Opinião, Arena...) flui como um rio de criatividade livre de restrições estéticas e barragens ideológicas, mesmo sob o jugo da censura. O impacto da linguagem física, popular e bem brasileira que faz vibrar os textos dos jovens autores-atores com quem trabalha (Boal, Ferreira Gullar e Vianninha) o estimula a buscar, a cada nova montagem, um pacto mais envolvente entre palco e platéia. Desmonta o palco italiano em inúmeros "dispositivos cênicos", ou seja, praticáveis que *dispõem* os atores à máxima transitividade comunicativa: arena, passarela, labirinto, torres de filó ou aquilo que melhor mostre a vibração das palavras. O paradoxo do "palco vazio" se preenche assim com o sonho (caro às vanguardas) do "teatro total": o palco é espaço energético, coração pulsante.

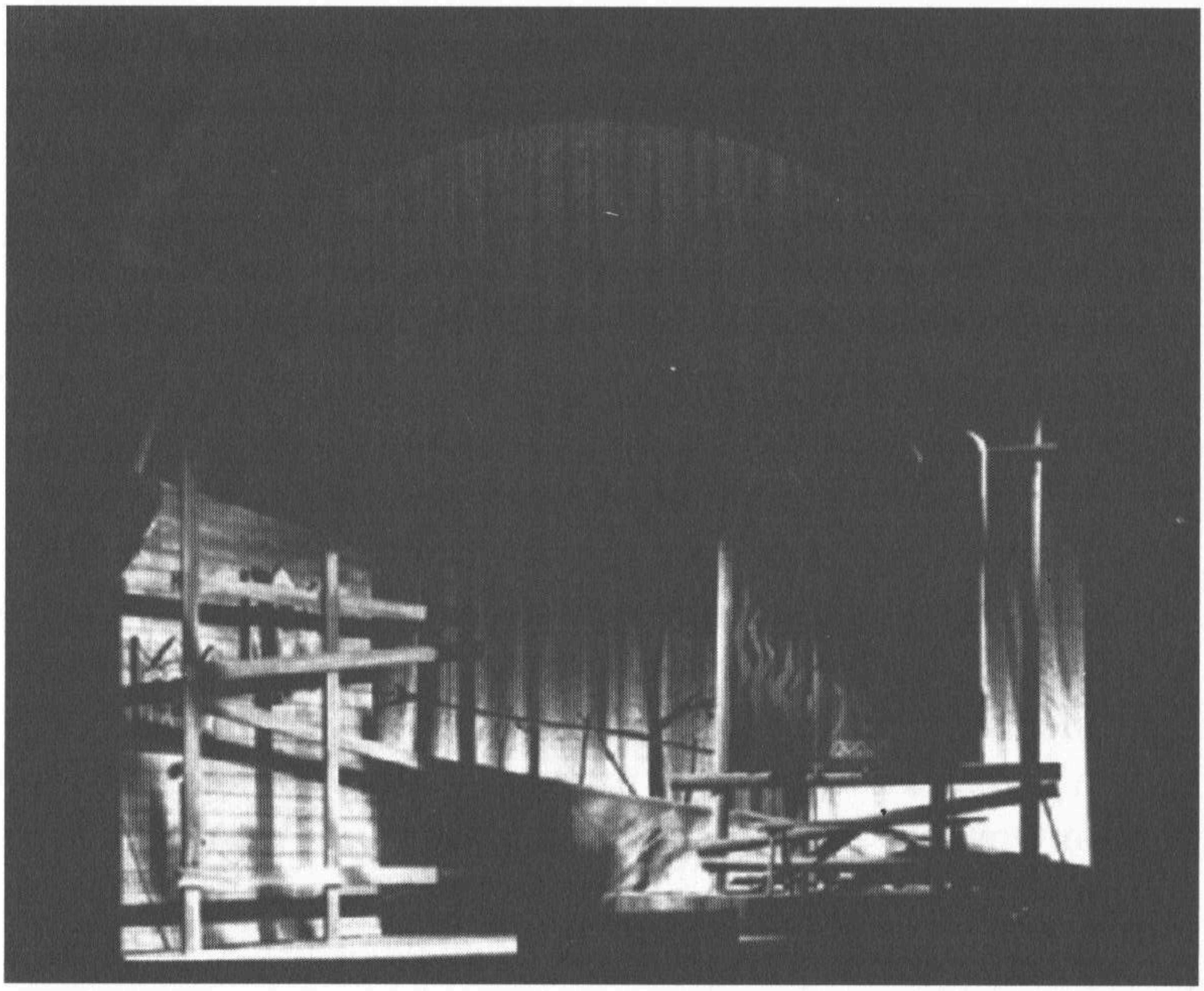
> O espaço do palco não se mede em metros lineares nem quadrados, mas sim em palavras de poeta. Dramaturgia é pensamento. Por isso a cenografia é completamente inútil. Os grandes mestres do teatro prefiguraram a cena vazia. Tudo que nela acontece é resultado de silêncio, pausas, palavras.[23]

Apesar de ele minimizar sua função (nas fichas técnicas ele aparece como "encenador" e até como "distribuidor de

---

22. Entrevista à autora. Ver nota 1.

23. Entrevista à autora. Ver nota 1.



Acervo Piccolo Teatro de Milão: *Uragano*, de Ostrowski, direção de Giorgio Strehler, cenografia de Gianni Ratto, Piccolo Teatro di Milano, 1949.

elementos cênicos"), jovens como Vianninha tributam-lhe o mérito de mestre da geração. Definem sua contribuição como "imponderável e imprescindível":[24] um diretor "não só geral, como genial". Ratto reage com seu jeito genovês, esquivo e sagaz:

> A direção, *cazzo*! *Io sono un regista, non sono Dio onnipotente*. O curso que fiz ensinava teatro, ainda não ensinava milagres.
>
> Enxuga essa frase, Vianna. Diz a mesma coisa duas vezes. Esse final *no*. Tem muita música. Parece o Festival. *Mamma mia*!

24. Oduvaldo Vianna Filho. "O teatro que bicho deve dar?", programa de *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, Grupo Opinião, Teatro Maria Della Costa, São Paulo, 1966.

Muito bom, muito bom! Mas vamos repetir tudo de novo. *Da cappo* [*sic*].

Excelente, extraordinário. *Da cappo*.

Bravo. *Da cappo*.

O que é? Amanhã, metade do elenco tem TV? Depois de amanhã, metade do elenco vai pra Brasília? Olha, será que daqui até a estréia dá pra encontrar com eles de novo?

Sabe, Vianna, eu me dou bem com o teatro brasileiro. Sabe por quê? Eu fiz parte da resistência na guerra. É mais ou menos a mesma coisa.

Da cappo.[25]

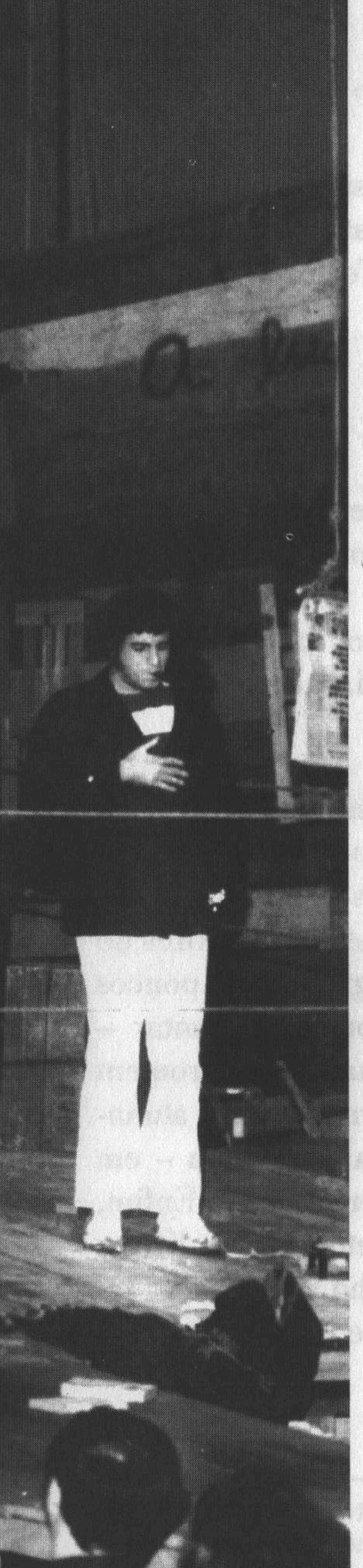
***

Este texto é dedicado a Lauro Góes.

---

25. "Trechos de nossas conversas". *Dura lex sed lex, no cabelo só gumex*, revista em dois tempos de Oduvaldo Vianna Filho, Teatro Mesbla-RJ, 1968. *Da capo* quer dizer "vamos repetir tudo do começo".





Anatol Rosenfeld: quando a razão é legítima?

*Antonio Edson Cadengue**

"Mas que seria Apolo, o Deus da distância, sem Dioniso, o Deus do abraço ébrio?"[1]

O alemão Anatol Rosenfeld (1912-1973) tornou-se um dos mais importantes ensaístas e críticos na São Paulo dos anos 1960 e 1970, contribuindo, decisivamente, com inúmeras obras sobre a cultura alemã e brasileira. Obras de referência na formação do pensamento estético no Brasil. Aqui pretendemos trazer à luz algumas de suas reflexões sobre o **teatro épico**[2] de

* Antonio Edson Cadengue é mestre e doutor em teatro pela Universidade de São Paulo, professor, ensaísta e encenador.

1. Anatol Rosenfeld. Thomas Mann: Apolo, Hermes, Dioniso. In: *Texto/contexto*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 211.

2. Cf. Anatol Rosenfeld. *O teatro épico*. São Paulo: Buriti, 1965.

Acervo Cedoc/Funarte: *Na selva das cidades*, de Bertolt Brecht, direção de José Celso Martinez Corrêa, Teatro João Caetano, Rio de Janeiro, 1969. Liana Duval, João Marcos Fuentes, Renato Borghi e Carlos Gregório.

Bertolt Brecht e, particularmente, confrontar sua radical "defesa do racionalismo" com o dito "teatro irracionalista", como o defendido por José Celso Martinez Corrêa e o seu Teatro Oficina.

Razão e desrazão na cena brasileira dos anos 1960

Radicado no Brasil em 1937, havia deixado a Universidade de Berlim, onde estudara principalmente filosofia, teoria da literatura e estética, tendo, segundo ele mesmo, de interromper o preparo de sua "tese de doutorado, forçado pela situação política e pelas leis discricionárias de Nürnberg (1935)".[3]

No Brasil, trabalhou, inicialmente, como colono de uma fazenda perto de Campinas, no estado de São Paulo; e, posteriormente, dedicou-se a atividades comerciais no Mato Grosso. Caixeiro-viajante, viajou por inúmeras cidadezinhas pobres do interior do Brasil, logo aprendendo o português como poucos estrangeiros que aqui se radicaram. Passou a freqüentar – sem, entretanto, fechar-se – grupos intelectuais, colaborou em revistas e jornais brasileiros (e mesmo internacionais), atuando essencialmente como *freelance*, por toda a sua vida – em trabalhos como ensaísta, professor e conferencista.[4] Enfim, como ressalta Décio de Almeida Prado, "retornou aos livros, aos artigos, às aulas particulares, ao trabalho jornalístico, fazendo-se uma espécie de intermediário entre a cultura alemã,

3. *Idem*. Autobiografia. In: J. Guinsburg; Nanci Fernandes. *Anatol 'On the road'* (ficção). São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 28.

4. Cf. Décio de Almeida Prado. Em memória de Anatol Rosenfeld. In: _____. *Peças, pessoas, personagens* (O teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker). São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 136.

que conhecia tão bem, e a brasileira, que começava a amar".[5] Ocupou, de 1956 até 1967, a Secção de Letras Germânicas do "Suplemento Literário" de *O Estado de S. Paulo*, dissertando também sobre outros temas em resenhas e ensaios no mesmo *Suplemento*. E antes de morrer deixou publicados *Doze estudos* (coletânea de ensaios publicada em 1962 pelo Conselho Estadual de Cultura do Estado de São Paulo); *O teatro épico*, em 1965; *Teatro alemão – 1ª parte* (pela Brasiliense, em 1968); *A personagem de ficção*, numa participação conjunta com Décio de Almeida Prado e Antonio Candido (publicado primeiro no Boletim da Faculdade de Filosofia da USP e depois pela Perspectiva) e *Texto/Contexto*, de 1969. Hoje, sua obra vem sendo resgatada por Jacó Guinsburg (bem como por Nanci Fernandes e Abílio Tavares), contando com grande número de textos publicados.[6]

A partir de determinado momento, o tema do teatro passa a ocupar o pensamento de Rosenfeld, especialmente quando começa a lecionar na Escola de Arte Dramática (EAD), estreitando seu contato com a atividade teatral. Se alguns poucos intelectuais brasileiros já haviam colocado o nome de Brecht para circular e o divulgaram entre nós, o "pobre B.B." continuava de certa forma um enigma a ser decifrado. Poucos se aventuraram entre fins dos anos 1940 e inícios da década de 1960 a encará-lo como possibilidade estética e ética para o teatro brasileiro. Mesmo à época em que se radicalizaram as propostas dos diversos movimentos de cultura popular no Brasil, os caminhos da dramaturgia ainda estavam calcados na dramática e os recursos épicos eram pouco conhecidos e, quando conhecidos, reduzidos a um didatismo de reduzido diapasão estético.

---

5. *Idem, ibidem.*

6. Cf. as demais obras publicadas em J. Guinsburg; Nanci Fernandes. *Op. cit.*, p. 12.

Esse enigma se manteve por décadas, até iniciar-se a divulgação de suas idéias. O diretor italiano Flaminio Bollini Cerri realizou a primeira montagem profissional de Brecht no Brasil, para o Teatro Maria Della Costa, em 1958. O texto escolhido foi *A alma boa de Setsuan*, marco de público e de crítica.[7] Chamemos a atenção para um dado importante na circulação da obra e das idéias de Brecht, através do Atlântico: a intelectualidade brasileira estava suficientemente informada sobre a temporada do Berliner Ensemble em Paris. Sábato Magaldi nos dá a informação precisa: "Em 1954, lendo os jornais europeus, tomei conhecimento de que a ida do Berliner Ensemble, [...], tanto a Paris como a Londres, havia sido o maior acontecimento teatral do ano. [...] E foi pela via francesa que o autor alemão penetrou no Brasil".[8] Como diria Mário de Andrade, praticava-se o exercício da "atualização estética permanente". Ou seriam "as idéias fora do lugar"?

Em 1961, Gerd Bornheim (que posteriormente escreveria uma bela obra sobre o autor)[9] num artigo sutil chama a atenção para as idéias complexas que o teatro de Brecht traz para a atualidade: "Idéias que, longe de afetarem apenas, como poderia parecer à primeira vista, a especificidade da construção teatral, atingem a função da arte em sua raiz, mergulhando, assim, na própria estrutura da civilização contemporânea".[10] Encenações e ensaios anteriores ao estudo pioneiro

---

7. Cf. Wolfgang Bader (org. e introdução). Brecht no Brasil, um projeto vivo. In:_____. *Brecht no Brasil – experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 11-21.

8. *Idem.* O papel de Brecht no teatro brasileiro: uma avaliação. Depoimento de Sábato Magaldi, p. 223.

9. Cf. Gerd Bornheim. *Brecht: A estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

10. *Idem*. A vigência de Brecht. In:_____. *O sentido e a máscara*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 111.

de Rosenfeld sobre o teatro épico brechtiano. Ou seja, se a dramaturgia de Brecht começava a ser encenada, críticos e ensaístas também estavam atentos à sua significação. E não somente à sua dramaturgia como à sua teoria teatral.

Um breve retrospecto mostra que, nos anos 1960, o Brasil vivia uma situação particular quanto à renovação da sua cena. Se o Teatro Brasileiro de Comédia era o ápice de nossa modernidade capitalista, o Teatro de Arena iria se insurgir contra ele e, sobretudo, contra sua estética burguesa do "somos tão bons quanto", ou seja, "tão bons quanto o que se faz na Europa ou nos Estados Unidos". Mas isso não se deu de imediato. As tentativas foram pipocando aqui e ali. Foi preciso chegar ao Arena Augusto Boal, vindo dos Estados Unidos, cheio de Stanislávski na cabeça e que considerava Brecht, conforme declarou em entrevista recente, apenas um entre tantos outros. Não lhe havia sido decisivo.[11] Por mais discutível que tal afirmativa possa parecer, especialmente quando vemos este depoimento de Sábato Magaldi:

> A influência decisiva do dramaturgo e teórico alemão não se restringiu às suas peças. Lembro que Augusto Boal deglutiu antropofagicamente os ensinamentos brechtianos, construindo, a partir deles, o Sistema Coringa. As teorias épica e dialética desdobraram-se nas múltiplas formas do Teatro do Oprimido, em contínua experimentação.[12]

---

11. Augusto Boal. Brecht era um entre outros. Entrevista concedida à *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 06 de set. 1998, Caderno Mais!, p. 6: "**Folha** – Mas a obra de Brecht não serviu de orientação, por exemplo, para a crítica do desenvolvimento dramático do Arena? **Boal** – Serviu de alternativa, como serviam Ibsen, Tchékhov, como dramaturgias diferentes. Mas Stanislávski era a base. O Brecht era um entre outros."

12. Sábato Magaldi. In: Wolfgang Bader. *Op. cit.*, p. 225.

De fato, não se pode negar a influência do pensamento brechtiano na história do moderno teatro brasileiro, como assinala Yan Michalski, que corrobora o depoimento de Magaldi: "Havia certamente muita leitura de Brecht por trás da admirável série de *Arena conta...*, [...] como havia muita leitura de Brecht por trás do antológico *Rei da vela*, do Oficina, e de vários espetáculos do Opinião".[13]

Em 1964, instala-se a ditadura e o desnorteio do teatro é geral. Em 1968, com a promulgação do AI-5, fecha-se o cerco. O sonho parece ter acabado. Nesse mesmo ano, estréia em São Paulo, no dia 14 de dezembro, uma extraordinária montagem de *Galileu Galilei,* sob direção de José Celso Martinez Corrêa que, no ano seguinte, em primeiro de setembro, volta a Brecht com *Na selva das cidades,* montagem radical, na qual estaria o gérmen das futuras mudanças, rupturas, mortes e renascimentos do Teatro Oficina.

Acontece que Zé Celso montara antes de *Galileu* dois outros espetáculos, *O rei da vela* (1967), de Oswald de Andrade, e *Roda viva* (1968), de Chico Buarque de Holanda. Ambas as peças haviam sido sucesso e estavam sob os influxos do tropicalismo. Para muitos, um movimento "irracional".

Pois bem, é esse "irracionalismo" que Anatol Rosenfeld vai criticar veementemente. Aliás, o tema do *irracionalismo* e do *racionalismo* preocupou Anatol por toda a sua vida, e sob aspectos vários. Se já o enfrentara no âmbito pessoal, passaria a enfrentá-lo no âmbito teórico. Tinha inscritos em sua própria história de vida os desvarios e as barbaridades das mistificações ideológicas "derivadas do irracionalismo romântico e nacionalista" da era Hitler que o obrigou a exilar-se. Sabia o preço "de toda orientação exclusivista, etnocentrada, fundamentalista, alimentada em místicas do Estado, do Chefe,

13. O papel de Brecht no teatro brasileiro: uma avaliação. Depoimento de Yan Michalski. In: Wolfgang Bader. *Op. cit.*, p. 231.

da Raça, da Crença, da Classe, da Nação e da própria Razão".[14] Era crítico do regime capitalista e de seu modo de produção, como assinala Jacó Guinsburg, para quem Rosenfeld "inclinava-se para um socialismo que jamais o ouvi definir, mas que sem dúvida era democrático e guiado por um *logos* e um *ethos* onde a *ratio* do homem se sobrepunha à *polis*".[15]

Diante da montagem de *O rei da vela*, e especialmente do manifesto-entrevista de Zé Celso, quando do lançamento da peça, Rosenfeld resolve encarar uma discussão com o maior polemista e maior *metteur en scène* do teatro brasileiro de então. Não só a respeito dessa peça, como daquela que se seguiu: *Roda viva*. Por questão de coerência intelectual, acha que é dever do crítico referir-se aos processos criativos da tradição para distinguir o que é o novo e, por isso, ignora se Zé Celso acha que discutir a violência no teatro é tirar dele, do teatro, sua carga explosiva (numa acusação a Décio de Almeida Prado). Rosenfeld retoma a questão e retorna à discussão da violência no teatro. Mapeia sua história e chega a Antonin Artaud (1896-1948) e vê o quanto ele tem de ligação com Brecht, embora demarque diferenças, além de apontar algumas das coincidências: ambos são contra o teatro dito culinário e ambos pensam em obter uma nova relação palco-platéia. E mais:

> O desempenho épico, com direção ao público, o envolvimento deste num plano que suspenda a separação entre ator e espectador e force este a tomar parte mais ativa na ação, ultrapassando a identificação passiva da contemplação "desinteressada" – todas essas concepções, em parte já lançadas por futuristas, e elaboradas por Brecht, correspondem de um ou outro modo às teses de Artaud.[16]

---

14. J. Guinsburg. Anatol Rosenfeld e o irracionalismo, *Revista USP*, São Paulo, Coordenadoria de Comunicação Social da Universidade de São Paulo, p. 16, set./out./nov, 1991.

15. *Idem, ibidem.*

16. Anatol Rosenfeld. O teatro agressivo. In:_____ *Texto/Contexto*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 49.

Mas o que os separa é exatamente o *racionalismo crítico* de um e o *irracionalismo* do outro. Para Rosenfeld, o "teatro agressivo", tal como propugnado por Zé Celso, "tende a golpear ou pelo menos coçar os nervos, o estômago e outros órgãos geralmente considerados como pouco relevantes para a apreciação estética".[17] Não que Rosenfeld não concorde que se faz necessária e imperativa a transformação do *status quo* desta sociedade exploratória, mentirosa e conformista. Porém, "fazer da violência o princípio supremo, em vez de apenas elemento num contexto estético válido, afigura-se contraditório e irracional".[18] O principal trecho do manifesto-entrevista de Zé Celso concedida a Tite de Lemos, que tanto vai mobilizar Rosenfeld, é o seguinte:

> Hoje eu não acredito mais na eficiência do teatro racionalista. Muito menos no pequeno teatro da crueldade, que na realidade não passa de um teatro de costumes: dos maus costumes, com suas prostitutas folclóricas e tudo o mais. Para um público mais ou menos heterogêneo que não reagirá como classe, mas sim como indivíduo, a única possibilidade é o teatro da crueldade brasileiro – do absurdo brasileiro –, teatro anárquico, cruel, grosso como a grossura da apatia em que vivemos.[19]

Zé Celso fala muito em deixar vir à tona a "ira recalcada", em produzir uma "arte brasileira violenta" e, sobretudo, em comunicar alguma coisa através da "porrada". Rosenfeld tenta compreender as posições do encenador e de seu grupo: "A

---

17. *Idem, ibidem*, p. 49-50.

18. *Idem, ibidem*, p. 56.

19. José Celso Martinez Corrêa. O poder de subversão da forma. Entrevista realizada por Tite de Lemos, *a Parte*, São Paulo, TUSP, n. 1, 1968, mar./abr. In: _____. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. Seleção, org. e notas de Ana Helena Camargo de Staal. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 98. O próprio Zé Celso, na mesma entrevista, ressalta: "A agressividade, a violência da arte é mais forte que mil manifestos redigidos dentro de toda a prudência que a política exigiria", p. 99.

'ira recalcada' de José Celso decerto se liga também a um sentimento de urgência".[20] E aponta contradições nas posturas de um teatro agressivo:

> Contraditório porque uma violência que se esgota na "porrada" simbólica e que, por falta de verba, nem sequer se pode permitir o arremesso de numerosos violões [*referia-se ao violão quebrado que Sérgio Ricardo jogou na platéia num festival de música popular*], tendo de limitar-se ao lançamento de palavrões e gestos explosivos, é em si mesma, como princípio abstrato, perfeitamente inócua. Contraditório ainda porque a violência em si, tornada em princípio básico, acaba sendo mais um clichê confortável que cria hábitos e cuja força agressiva se esgota rapidamente. Para continuar eficaz – isto é, chocante – ela teria de crescer cada vez mais até chegar às vias de fato. Num *happening* desta ordem a companhia deve nutrir duas esperanças contraditórias: 1) (por razões de eficácia e orgulho profissional) a de que o público, vigorosamente provocado, responda com vigor e 2) (por razões financeiras) a de que haja um número bem maior de espectadores do que de atores, de modo que estes apanhem violentamente.[21]

A ironia rosenfeldiana é mordaz. Ele não perdoa os laivos de qualquer discurso irracionalista, seja por falta de "exatidão sociológica" ou mesmo de "qualidade artística", uma vez que a violência torna-se o único critério de eficácia da peça. Daí conclui que a "ira recalcada", posta a serviço de uma peça, não é mera provocação, mas sinal de "impotência".

A idéia de que Zé Celso e o Teatro Oficina passaram a fazer um teatro irracional ganhou fama, especialmente quando, em 1970, veio ao Brasil o Living Theatre (Estados Unidos) e o grupo Lobo (Argentina), para realizar um trabalho conjunto com o Teatro Oficina. O grupo Lobo apresentou *Casa, 1 hora e 1/4*, com quatro atores e uma atriz e na estréia Rosenfeld foi assistir ao espetáculo que se iniciava com um "aquecimento", "longa concentração", "exercícios respiratórios", percep-

---

20. Anatol Rosenfeld. O teatro agressivo. *In: Texto/contexto, op. cit.*, p. 51.

21. *Idem, ibidem*, p. 56.

ção dos elementos distanciados e afinação de "zumbidos e movimentos".[22] Após o espetáculo, integrantes do Living Theatre, do grupo Lobo e artistas de São Paulo realizaram um debate, no qual Anatol constatou "um forte teor irracionalista dos visitantes e de alguns dos nacionais".[23] O crítico observa que não é a comunicação não verbal que é irracionalista, afinal "toda arte é organização de elementos irracionais e, enquanto organização, o fato estético é sempre também expressão, em maior ou menor grau, de lucidez e racionalidade".[24] Toda arte possui seus próprios meios de organização e composição, portanto não é a "ausência da linguagem verbal (como na música ou nas artes plásticas) e sim sua *negação explícita* numa arte em que o homem (e não sonoridades, ritmos, cores, formas, volumes) é parte central que se afigura irracionalista".[25]

A palavra – elemento constituinte do espetáculo teatral – é abolida e o que se escuta são silvos, gritos, berros, cicios. A conclusão a que chega é a de que o propósito do debate era mesmo negar a linguagem, mas isso se fazia usando da palavra, mesmo quando diziam-na "mentirosa". O que o faz ironizar: "Isso lembra um pouco aquele sofisma do cretense que disse que todos os cretenses são mentirosos, de modo que é mentira também o enunciado de que os cretenses são mentirosos".[26] Mas buscando certa compreensão, dizia:

> Há quase duzentos anos, Schiller disse que, "quando a alma fala, já não fala a alma". [...] Toda linguagem, como tal simbólica e não sintoma imediato de estados psíquicos reais, é suscetível de ser mentirosa, cabendo à comunicação verbal a vantagem de a mentira nela se revelar com mais facilidade como mentira.[27]

---

22. Cf. Anatol Rosenfeld. Living Theatre e o Grupo Lobo. In: _____. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 223.

23. *Idem*, *ibidem*, p. 224.

24. *Idem*, *ibidem*.

25. *Idem*, *ibidem*.

26. *Idem*, *ibidem*, p. 225.

27. *Idem*, *ibidem*.

Para Anatol, o fato novo e assustador é que os próprios intelectuais se dirijam contra a razão e a racionalidade: "Como se neste planeta ameaçado de destruição pela estupidez insondável e pela fúria bestial dos homens devesse ser combatido o que faz tanta falta: a inteligência e a crítica racional!"[28]

Por uma crítica racional

Nos arquivos de Anatol Rosenfeld, Jacó Guinsburg constata que ele se ocupara com o teatro pelo menos desde os anos 1930, em plena mocidade. Ou seja, sua curiosidade intelectual e sua sensibilidade para com o teatro afiaram-se antes de começar a escrever sobre dramaturgia e espetáculos no Brasil. Muita gente pensou, conta Guinsburg, que esse interesse era recente, especialmente porque naquele momento a onda Brecht tinha uma relevância muito grande no contexto nacional. Ele próprio considera o livro *O teatro épico*, de Anatol Rosenfeld, como uma das melhores exposições sobre Brecht, "não só em termos brasileiros".[29]

A relação com Bertolt Brecht era antiga e é a partir dela que Rosenfeld vai estar municiado para fazer as leituras que fez do dito "teatro irracionalista" e vai analisar/atacar "com desembaraço um vasto conjunto de temas, no plano do texto e da montagem dos principais fulcros do Teatro Ocidental".[30] E foi com tal familiaridade que escreveu um precioso ensaio, "O fenômeno teatral",[31] trabalho de fôlego, como assinala Guinsburg:

> [...] Anatol Rosenfeld realiza uma análise cuja profundidade e pertinência estão entre o que de melhor o pensamento acerca do Teatro logrou sinte-

---

28. *Idem*, *ibidem*, p. 226.

29. J. Guinsburg. Anatol Rosenfeld e o teatro. In: _____. *Da cena em cena*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 98.

30. *Idem*, *ibidem*.

31. Cf. Anatol Rosenfeld. O fenômeno teatral. In: _____. *Texto/Contexto*. *Op. cit.*, p. 21-43.

> tizar, mesmo na perspectiva da bibliografia internacional. Acho até que se o trabalho em apreço tivesse sido publicado em alemão, francês ou inglês, figuraria, sem favor nenhum, ao lado daqueles que são, por assim dizer, "obrigatórios" para a formação teatral de quem quer que seja.
>
> Antecipando a recente volta, que ocorreu nos centros vivos da inteligência cênica, do Teatro de Diretor para o Teatro do Ator, Anatol Rosenfeld estudou, por via antropológica, lingüístico-estrutural e estética, a fenomenologia da atuação e do ato teatral, indo ao cerne desta produção, para captar os seus fatores e sua fatura essenciais.[32]

Afora sua produção ensaística, Anatol escreveu *O teatro épico*, ao qual já nos referimos. Sob sua égide podemos vislumbrar o quanto do racionalismo brechtiano estava por trás de suas considerações sobre o irracionalismo[33] que se destacava no teatro de então. Foi o exercício com a dialética do teatro de Brecht, aliado aos seus conhecimentos do teatro, da teoria literária e da filosofia, que lhe possibilitou a "desconstrução" do dito "teatro irracionalista".

Da razão antropofágica[34]

Anos depois, Zé Celso foi indagado sobre o "irracionalismo" em seu teatro dos anos 1960, numa entrevista concedida a Otávio Frias Filho e Nelson de Sá, à *Folha de S. Paulo*:

---

32. J. Guinsburg. Anatol Rosenfeld e o teatro. In: _____. *Da cena em cena*. *Op. cit.*, p. 98-99.

33. Cf. sobre o tema, outro estudo de Anatol Rosenfeld: Nietzsche e o irracionalismo, *Revista USP*, São Paulo, Coordenadoria de Comunicação Social da Universidade de São Paulo, p. 6-12, set./out./nov, 1991.

34. Cf. sobre o tema Reynuncio Napoleão de Lima. *A devoração de Brecht pelo Oficina* (Tese de Doutorado em Artes-Teatro). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. [Versão datilografada.]

Folha – Você foi acusado depois de irracionalismo.

Zé Celso – Mas o irracionalismo vem exatamente da concepção acadêmica positivista, colonizada. Em que tudo o que não está naquele padrão de racionalidade é irracional. É até engraçado, porque eu sou profundamente racional. O (pesquisador de teatro Luiz) Fernando Ramos defendeu agora uma tese na USP em que compara *Cacilda* com as peças do (dramaturgo Samuel) Beckett e do Brecht, e me vê como racionalista.[35] Mas um racionalista iluminado, mais próximo do Brecht. E de fato, se você estudar meu trabalho, é profundamente racional. Só que a razão aí não é a do colonizador.

Folha – A crítica do (professor de literatura) Anatol Rosenfeld...

Zé Celso – Que é um excelente homem da cultura, mas faltava a ele a compreensão da especificidade do Brasil. É a mesma coisa. Está ligado à rejeição do Oswald de Andrade na USP. Oswald não entrou no pensamento de São Paulo.

Folha – Figuras como você e Oswald contrastam, em São Paulo.

Zé Celso – Contrastam, e sofrem com isso. A cultura paulista é a do café e depois a da burguesia industrial. Uma cultura de classe.

Folha – A citação de Rosenfeld era mais no sentido...

Zé Celso – Tanto a dele como a do (professor de literatura) Roberto Schwarz. Uma idéia eurocêntrica não perceberia, e São Paulo sempre foi uma feitoria internacional. A classe dominante de São Paulo, inclusive a sua esquerda, ainda não descobriu o Brasil. Tem uma cultura de feitoria.

Folha – O irracionalismo seria um risco para a democracia.

Zé Celso – Mas foi uma democracia que mandou Sócrates tomar cicuta. Eu acho que não tem democracia nenhuma, hoje. Eu estou convidado a tomar cicuta, só que não vou, porque eu acredito que o

---

35. Cf. Luiz Fernando Ramos. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1999.

Brasil vai... Aquele lugar da rua Jaceguai, o Oficina, é um foco de esmagamento, das secretarias de Cultura, do Ministério Público. Não é desinteresse, é rejeição explícita. Realmente o Glauber tem razão. Eles odeiam. Agora, isso tudo toca no toque. Schwarz escreveu um artigo sobre *Roda Viva*, essa coisa do teatro da agressão, e o Anatol também, sobre *Gracias Señor*. Em *Gracias Señor* eu tive a audácia de tirar os óculos e dar um passe nele, com plantas. Eu tive a generosidade de tentar vê-lo fora da figura, porque eu gostava, gosto dele. Aquele guarda-chuva, aquele professor alemão clássico.

Por outro lado, fui carregado pelo (físico) Mário Schemberg. Esse sim. Na cena da morte, eu ficava sem falar, lobotomizado. Era o primeiro ano do Médici no poder. O Schemberg, já um senhor, me pôs nas costas e subiu a escadaria do Ruth Escobar até a rua. São pessoas que usam a razão, mas sabem que tem razão no toque, no corpo. E o teatro é o lugar disso.

Folha – Mas, alemães os dois, eles não olham atrás e vêem...

Zé Celso – Nietzsche.

Folha – ...o nazismo?

Zé Celso – Mas aí é que está. Não é por isso que todo sentimento fica proibido. Os dois vinham do horror e interpretaram Brecht no medo, no pavor de tudo o que não estivesse enquadrado pela razão. O que eles chamam de razão.[36]

A pergunta-chave é se não deveríamos aproximar-nos de Brecht para compreendê-lo e não para usá-lo, como fez Tania Brandão. Resenhando o livro de Peixoto *Brecht: uma introdução ao teatro dialético*, Brandão enfatiza a importância do livro, aponta suas lacunas e conclui:

Um abismo nos separa de Brecht. Vivemos mundos diferentes. Ele é nosso contemporâneo na medida em que seu gesto revolucionário

36. A fúria do teatro. Entrevista com José Celso Martinez Corrêa a Nelson de Sá e Otávio Frias Filho. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 31 ago. 1997, Caderno Mais!, p. 5.

na arte representa a sua solução empírica para um problema teórico que continua a ocupar os pensamentos. Na medida em que através da arte, reformulou a sensibilidade do ocidente através de um arranjo particular dos dados de uma permanente equação. E o fez sem fugir ao seu presente por qualquer evasiva, sem procurar abrigo confortável em soluções do passado, afirmando o teatro como teatro, como diversão, antes de mais. Cabe-nos não exatamente tentar de alguma forma a impossível atualização ou transposição do seu gesto, mas a compreensão crítica – distanciada – de sua aguda inteligência. Aproximar-se de Brecht não é usá-lo, mas compreendê-lo.[37]

Dioniso ou o eclipse da razão?

A Rosenfeld, que sempre esteve atento ao jogo lúdico do teatro, nunca lhe passaram despercebidos "os apetites do baixo ventre", chegando a tomar a obra de Brecht como um "banquete socrático" para a sua ironia tão dialética. Para Guinsburg, nele, "o irracional [...] além de repositório das paixões, é suscitado como servidor dionisíaco que ajuda a iluminar a razão do protesto social e do combate político, [...] em cujo fundo o deus do entusiasmo talvez reapareça para a celebração".[38] Ressalte-se que a crítica brechtiana à sociedade burguesa e ao sistema capitalista foi o que alimentou em Rosenfeld sua empatia por esse dramaturgo: tanto pelos procedimentos de distanciamento, quanto pela natureza de seu projeto estético.[39] É provável que Rosenfeld tenha considerado como o real valor da inovação em Brecht, os aspectos formais de sua obra dramática que, como acentua Jacó Guinsburg, põe-se sob o prisma do confronto entre racionalismo e irracionalismo:

---

37. Tania Brandão. O enigma de Bertolt Brecht. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 07 jan. 1981. Caderno B, p. 10.

38. J. Guinsburg. Anatol Rosenfeld e o irracionalismo, *op. cit.*, p. 17.

39. *Idem, ibidem.*

> Em uma arte onde a ilusão mimética sempre impera às custas da consciência crítica do público, o palco brechtiano, dominando deliberadamente as emoções humanas, as desrazões da alma, sem expulsá-las, instalava uma linguagem capaz de concretizar não só a metáfora e a parábola de seus objetos, como a dialética e a ética desta consciência crítica na sua relação com elas.[40]

Essa "ilusão mimética", à qual se submete o teatro (e não só o teatro) nos leva à questão da máscara e à sua relação com a arte, tema de tal modo presente nas reflexões estéticas de Rosenfeld que ele próprio, ao fazer a seleção dos ensaios que deveriam integrar a coletânea *Texto/contexto*, se surpreende com "a freqüência e a perseverança com que o tema aponta"[41] em seus escritos, observando, na Introdução ao volume, que isso acabou por funcionar, por assim dizer, como fio condutor da coletânea. O seu artigo "O fenômeno teatral" aponta para a transformação de um ser em outro, inclusive no teatro de Brecht, em que "o ator deve ser a personagem para poder afastar-se dela; trata-se de um jogo inteiramente teatral".[42] Possivelmente essa questão se tornou emblemática para esse pensador, porque neste mascaramento a verdade ficcional transparece adensada em personagens e todos – atores e espectadores –, passam a vivenciar a dualidade própria à condição humana.

Nessa experiência, vivencia-se o "êxtase" através de Dioniso contrapondo-se a Apolo, "deus da distância e da lucidez". Entre **ser e aparência** vai originar-se o ser humano que, ao desempenhar papéis, separa-se de si mesmo e liberta-se de sua unidade natural projetando-se "além de si mesmo".[43] Obcecado pelo tema da máscara e suas dualidades, Rosenfeld pôde assim matizar a **questão da razão e da irracionalidade**.

---

40. *Idem*, *ibidem*.

41. Anatol Rosenfeld. *Texto/contexto*. *Op. cit.*, p. 16.

42. Anatol Rosenfeld. O fenômeno teatral. In: _____. *Texto/contexto*. *Op. cit.*, p. 25.

43. *Idem*, *ibidem*, p. 40.

Ele conhece como poucos as profundezas do espírito humano, sendo capaz de formular sínteses dialéticas excepcionalmente originais. Entendo que há em seu pensamento um culto à máscara, como fonte do dionisismo, mesmo em seus limites, ou na sua ausência de limites. E isso o fascina! Mas esses limites, ou essas armações ilimitadas que o deus provoca, de alguma forma, remetem-no a uma perspectiva histórico-existencial na qual se afigura o eclipse da razão. Contradições. Por isso, penso que, mesmo sendo defensor incondicional do racionalismo, nele sobrenadava uma consciência da desrazão do próprio mundo, consciência das dualidades que fazem o homem em sua miséria e grandeza. Se a "ilusão mimética" do palco brechtiano domina as emoções e as desrazões humanas, decerto não as expulsa, nos diz Guinsburg. Ou seja, anjos e demônios hão de conviver à luz do entendimento. Talvez por esses aspectos, Rosenfeld tenha se espelhado em Brecht e nos legado *O teatro épico*, "obra atrevida e verdadeiramente revolucionária síntese entre vanguarda política e vanguarda estética".[44] Anatol Rosenfeld, mesmo que fosse incapaz de dar as mãos em gesto de amizade a Dioniso – não seria este o caso – não deixa de lhe prestar deferência, escudado na máscara de Apolo.

Indagamo-nos, no fim, se a expressão preferida por Brecht para seu teatro – o teatro dialético – não ultrapassaria seus próprios pressupostos. Bernard Dort também se pergunta se Brecht no fim da vida não tinha o temor de que a categoria teatro épico fosse demasiado formal e significasse apenas uma tomada de consciência. Dort acredita que, além de uma tomada de consciência, o teatro de Brecht "é a imagem de um trabalho alegre, de um parto coletivo. O teatro grego não celebrava, sobre as ruínas das antigas fatalidades, a consagração da cidade livre, libertada e reconciliada?"[45]

---

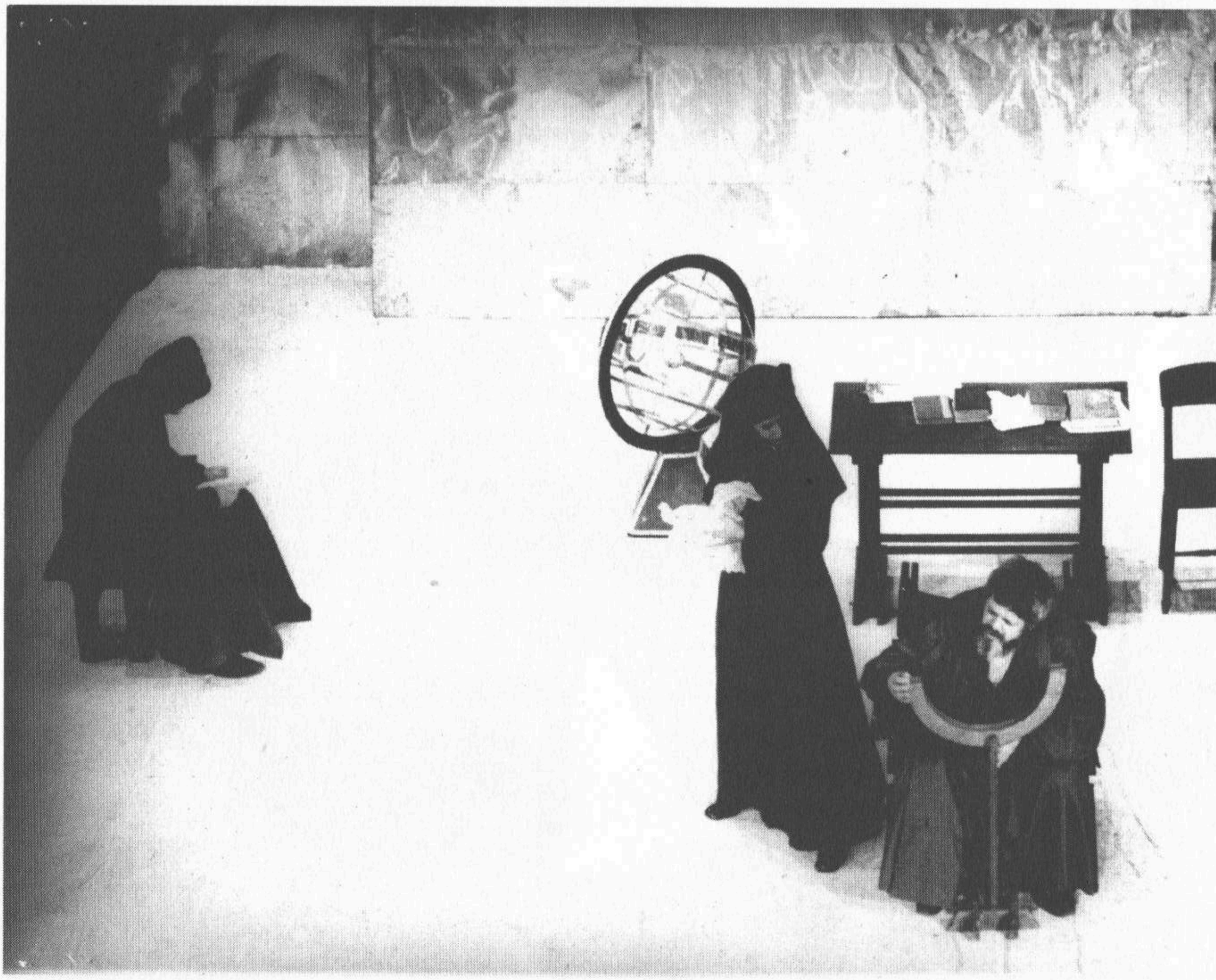
44. J. Guinsburg. Anatol Rosenfeld e o irracionalismo. *Op. cit.*, p. 17.

45. Bernard Dort. Um realismo épico. In: _____. *O teatro e sua realidade*. Trad. Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 298.

Então, diante da reflexão de Bernard Dort, o depoimento e a celebração permanente do teatro que José Celso Martinez Corrêa realizou e realiza ainda hoje no seu Teatro Oficina dialogam diretamente com seu antecessor "devorado" Bertolt Brecht.

Afinal, há em Brecht uma esperança de que as imagens recriadas no teatro devam predominar sobre o que é recriado, e o prazer desta recriação deve elevar-se a um prazer superior, derivado "da circunstância de as normas que se manifestaram no convívio humano serem tratadas como provisórias e imperfeitas. Por esta forma superior de prazer o teatro leva o seu espectador a uma atitude fecunda, para além do simples ato do olhar".[46] Perguntamo-nos então: Qual pode ser ainda o nosso olhar para Bertolt Brecht? Qual o nosso "ato de olhar"? Como subsistir às suas incessantes metamorfoses? Talvez o caminho do prazer seja um bom indicativo... e também o da racionalidade. Será que estariam assim tão distantes um do outro?

46. Bertolt Brecht. Pequeno organon para o teatro. In: _____. *Estudos sobre teatro*. Trad. Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p. 134.



Acervo Cedoc/Funarte: *Galileu Galilei*, de Bertolt Brecht, direção de José Celso Martinez Corrêa, 1968. Cláudio Corrêa e Castro (à direita).



A escola e a formação de novos públicos

*Ieda Magri**

A atitude de recolhimento do indivíduo cuja disposição para a arte é cultivada inexiste naquele que não a cultiva, seja por falta de acesso ou por falta de desejo de freqüentar os espaços de cultura. Em 1936, falando do limiar daquele século, Walter Benjamin escrevia: "fazer as coisas ficarem mais próximas é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da reprodutibilidade",[1] mas pare-

* Ieda Magri é mestre em Teoria da Literatura pela UFSC e doutoranda em Literatura Brasileira pela UFRJ.

1. Walter Benjamin. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas*, volume 1. 10. reimpressão. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 170.

Foto de Cristiane Cotrin: Oficina Brinquedo Cantado, Centro Cultural Jongo da Serrinha, 2002. Projeto Território Cultural, Cooperativa de Artistas Autônomos Casa.

ce que neste outro século em que vivemos não há mais a preocupação apaixonada de fazer as coisas ficarem próximas. Antes, parece que há certa apatia em relação à busca de opções de arte e cultura que não aquelas oferecidas de forma bastante direta pelos meios de comunicação e pelas empresas de marketing.

Diante dessa premissa, no período de 2003 a 2005, foi realizada uma pesquisa sobre a recepção da programação cultural de Florianópolis tendo como público-base estudantes de ensino médio e fundamental, a maioria na faixa etária de 13 a 20 anos. Os dados levantados pela pesquisa estão em minha dissertação de mestrado, *Arte e público: uma reflexão sobre a experiência estética em duas escolas de Florianópolis*, defendida em setembro de 2005, no curso de pós-graduação em Teoria Literária da UFSC. Como dado geral e principal característica dos grupos pesquisados, pôde-se observar que a maioria dos alunos não tem acesso à internet, não tem o hábito de assistir a espetáculos de teatro ou de música e não conhece nem mesmo o museu de artes de Santa Catarina.

Durante o período da pesquisa foram oferecidos ingressos gratuitos para a programação cultural do Sesc-SC e organizadas visitas a cinemas, museus e espaços de arte. Parte dos alunos passou a freqüentar esses espaços e, inclusive, levar consigo a família, o que confirma a premissa de Bourdieu de que a predisposição à arte não é privilégio de alguns mas hábito construído e possível a todos.[2]

No entanto, a tentativa de aproximação entre arte e público esbarra no problema da ausência de uma política cultural para a cidade que privilegie uma programação variada de espetáculos, cinema, exposições, eventos literários que sustentem a expectati-

2. Pierre Bourdieu; Alain Darbel. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. Trad. Guilherme João dc Frcitas Teixeira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Zouk, 2003.

va gerada e que estejam disponíveis de modo ininterrupto. O público não responde de modo positivo às tentativas isoladas de produção artística, como, por exemplo, um festival de teatro ou de dança que só acontece uma vez ao ano sem nenhum desdobramento em temporadas de apresentação dos grupos locais ou de outros estados. Eventos não formam públicos, talvez uma política cultural que torne a arte presente no cotidiano das pessoas, sim. Um convite a cada mês na escola não é suficiente para manter a vontade gerada pelos convites esparsos, não consegue muita coisa além de mostrar um leque de opções que ultrapasse o que é oferecido nos circuitos do mercado de entretenimento. Não é capaz nem de gerar, nem de sustentar o hábito.

Há, certamente, um ponto pânico nesse trabalho de formação de novos públicos: o comportamento do grupo no interior da sala escura, geralmente, é de um barulho tão alto que faz calar as formas individuais de subjetividade e impede que o espetáculo aconteça em sua plenitude. Então, como instaurar um ambiente de silêncio para que atores e público estabeleçam a comunicação sem que se faça apenas um adestramento no qual se investe prioritariamente no bom comportamento dos espectadores? Tendo ao fundo, pulsando, uma frase bastante conhecida de Benjamin, "O distraído também pode habituar-se", as apostas foram feitas, na pesquisa citada, na educação da percepção através da participação e da vivência da experiência estética de entrar nos ambientes de arte e cultura, e na criação de um repertório individual formado de acordo com um juízo muito próprio que não obedece nem às leis de mercado e nem ao apelo do prestígio dos artistas, já que a programação à qual tiveram acesso privilegiou espetáculos e concertos não midiáticos. Nesse sentido, tanto os atores como o público mais habituado às manifestações artísticas tiveram que construir o difícil aprendizado da tolerância.

Mas *por que* insistir nessa aproximação? Por que a preocupação em formar novos públicos para a arte?

Em primeiro lugar, porque a diferença econômica tem amplas relações com a exclusão cultural. O gosto estético é critério de valor: a hierarquização dos indivíduos segundo suas escolhas estéticas encobre um mecanismo profundo de discriminação: "ter cultura" é requisito para alcançar qualquer espaço na sociedade, inclusive um emprego digno ou o direito de falar, denunciar e reagir contra as injustiças sociais. Paolo Virno, filósofo italiano, conceitua o termo *multidão* como conjunto de singularidades, e situa o *um* da multidão se constituindo na comunicação, na linguagem, na sua capacidade intelectual, abrindo uma brecha para se pensar os *muitos* para além da impossibilidade de se mover/entusiasmar o todo: "se podría decir – com Marx, pero contra buena parte del marxismo – que la transformación radical del actual estado de cosas consiste en dar la máxima importancia y el máximo valor a la existencia de cada miembro de la especie".[3]

Em segundo lugar, porque a aproximação entre a arte que está fora do mercado e o grande público permite estabelecer novos espaços imaginários para a sobrevivência da arte enquanto experimentação e descoberta e pressupõe liberdade de escolha para o receptor. Sem as múltiplas iniciativas da sociedade, essa aproximação não será possível. Como observa Beatriz Sarlo:

> Os setores populares não têm mais obrigaçõcs do que os letrados: não é lícito esperar que sejam mais espertos, nem mais rebeldes, nem mais persistentes, nem que vejam com mais clareza, nem que representem outra coisa senão eles mesmos. Mas, em contraste com as elites econômicas e intelectuais, eles dispõem de uma quantidade menor de bens materiais e simbólicos, estão em condições de usufruto cultural piores e têm menores possibilidades de praticar escolhas não condicionadas pela pobreza da oferta ou pela escassez de

3. Paolo Virno. *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas.* Trad. Adriana Gomes, Juan Domingo Estop, Miguel Santucho. Madrid: Traficantes de sueños, 2003, p. 82.

> recursos materiais e instrumentos intelectuais. [...] Os setores populares não dispõem de nenhum recurso todo-poderoso para compensar aquilo que uma escola em crise não lhes pode oferecer, aquilo que o ócio dos letrados pode adquirir quase que sem dinheiro, aqueles bens do mercado audiovisual que não são gratuitos ou que não se adaptam ao gosto que o mercado protege, justamente porque é o gosto favorável a seus produtos padronizados.[4]

E *como* investir nessa aproximação?

Se, em nome da democratização da arte, operou-se com uma concepção de cultura como produto a ser difundido de forma facilitada, no discurso do acesso à cultura, as proposições se invertem: em vez de facilitar a recepção da arte com a reestruturação das mensagens artísticas, ou seja, a adaptação das diversas formas de arte à recepção massiva, por um público despreparado, o caminho mais apropriado seria o de preparar o público para que possa receber as diversas formas de arte. Essa inversão, no entanto, para que fuja de uma concepção iluminista, não deveria se basear num receptor tolo cultural e nem numa forma de arte concebida como única a ser acessada ou com a conotação de "verdadeira arte". Antes, esse preparo seria um *predispor* à recepção, uma re-significação dos sentidos, re-sensibilização para a percepção daquilo que está distante do cotidiano imediato.

Uma via de aproximação entre arte e púbico, segundo Canclini,[5] é, sem dúvida, a escola: "a alta proporção de público com formação universitária indica que o interesse pelos

---

4. Beatriz Sarlo. *Cenas da vida pós-moderna, intelectuais, arte e vídeo – cultura na Argentina*. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997, p. 120-121.

5. Nestor Canclini. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2003.

museus de arte moderna cresce à medida que aumenta o nível econômico, o educativo e a familiarização prolongada com a cultura de elite". Esse estudo de Canclini coincide com o de Pierre Bourdieu e Alain Darbel, conforme relatado no livro *O amor pela arte: os museus de arte da Europa e seu público*, com base em pesquisa realizada em museus na França, Espanha, Grécia, Itália, Holanda e Polônia em 1964 e 1965.[6]

Bourdieu expõe que a freqüência aumenta gradativamente à medida que cresce o grau de instrução, o que indica que o gosto é também efeito da ação escolar. No entanto, o público que vai ao museu em visitas ocasionais, proporcionadas pela escola ou pelas empresas de turismo, não se torna freqüentador assíduo. A influência da escola na formação do hábito só é determinante quando há uma sistematização das visitas, ou seja, ir ao museu passa a fazer parte do cotidiano escolar. Não é apenas o fato de ir ao museu por influência da escola o que determina o gosto, mas a competência cultural adquirida através da instrução que a escola proporciona:

> Fica comprovado, portanto, que a intensificação da ação da Escola é o meio mais eficaz para fazer crescer tal prática – ou seja, a freqüência dos museus, teatros ou concertos, assim como a leitura e a escuta dos programas culturais de rádio e televisão –, ao mesmo tempo que ela é a condição necessária da eficácia de qualquer outro meio; ou, por outras palavras, os investimentos alocados aos equipamentos culturais são pouco rentáveis na falta de investimentos destinados à instituição escolar, única capaz de "produzir" os utilizadores desses equipamentos.[7]

É aceitando essa premissa, facilmente comprovável ainda hoje, que se pode investir na ligação cultura-escola, não numa perspectiva arte-educadora ou no contexto da sala de aula, mas concebendo-a como o lugar onde o receptor em potencial pode receber o convite para desfrutar da arte, o que tem a ver mais com a indicação de caminhos para o uso do

---

6. Pierre Bourdieu e Alain Darbel. *Op. cit.*

7. *Idem, ibidem,* p. 159-160.

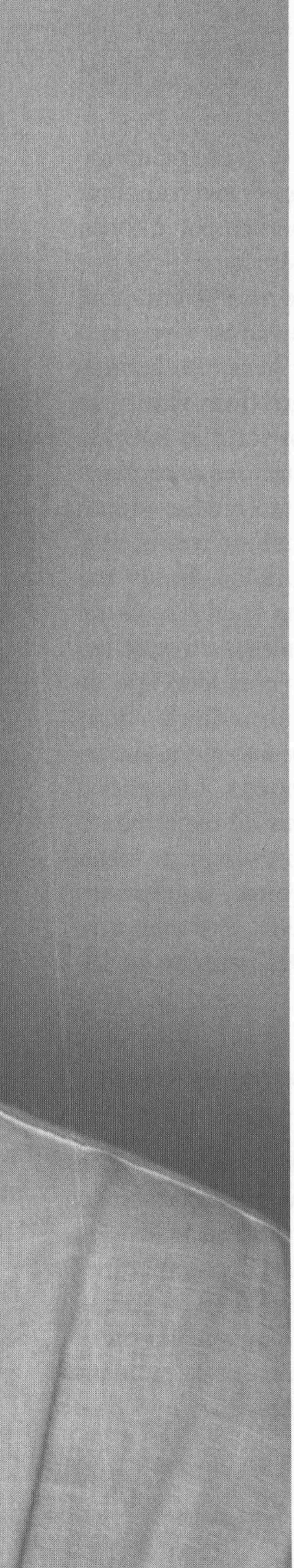
tempo livre do que com o ensino da arte. A participação da escola na aproximação entre arte e público não está diretamente ligada apenas à preparação para a decodificação dos signos de uma arte que precisa, hoje, de mediação (seja pelos níveis de vida, seja pelas condições de acesso à cultura). A escola deveria garantir que os sujeitos por ela formados tivessem liberdade de escolha através do conhecimento das opções existentes, criando um ambiente cultural e, com ele, a predisposição para a fruição.

Para se atingir metas de formação de público, ao lado da oferta de programação, faz-se necessário também o investimento na educação, seja na formação de professores, seja no envolvimento da escola num projeto maior do que relegar às disciplinas de arte e de literatura a tarefa de "ensinar arte". Para produzir uma ligação duradoura que ultrapasse a escola, é necessário que se trabalhe a educação estética fora dos limites da sala de aula e das disciplinas de educação artística e de língua portuguesa. Esse deveria ser um projeto de toda a escola, que se confunda até com sua missão, com sua filosofia.

Para terminar, gostaria de reproduzir um trecho da fala do escritor brasileiro Alcione Araújo, na 11ª Jornada Nacional de Literatura, realizada em Passo Fundo entre 22 e 26 de agosto de 2005, que mostra que as estratégias de formação de público pela educação não deveriam ser uma iniciativa isolada, mas um projeto de toda a sociedade:

> O problema da arte no Brasil é a busca de um público que não está preparado para usufruí-la. A nossa educação, embora esforçada, ainda está afastada da cultura, assim, temos uma cultura pungente, mas sem público. Enquanto seiscentos mil espectadores são o público médio de um filme comercial, as tiragens de livros são de, em média, três mil exemplares e apenas 14% das cadeiras dos teatros são ocupadas.





em foco
ANTONIO ONETTI

6 perguntas *de Ana Alkimim**

O que o levou ao teatro foi o desejo de ser ator. O que o mobilizou posteriormente para que começasse a escrever? Como se deu esse processo?

Comecei minha formação como ator em princípios dos anos de 1980 na Escola de Arte Dramática de Sevilha, onde, anos depois, seria professor de Dramaturgia e Literatura Dramática. Naquela época, a escola tinha muitas deficiências. Os professores vinham da velha escola da declamação e o que era ensinado me parecia obsoleto; como conseqüência, as minhas inquietações acabaram por me levar a tra-

---

*Ana Alkimim é atriz, formada pela UNIRIO, e, há 5 anos, integra a companhia Teatro do Pequeno Gesto. Trabalha também como assistente de direção em cinema.

Foto de Luiz Henrique Sá: Antonio Onetti, 2007.

balhar em montagens de teatro independente, principalmente com o grupo *El Teatro de la Jácara*, o que significava trabalhar em pequenos povoados, em obras simples, escritas por Alfonso Zurro, diretor da companhia, que era também ator e diretor daquelas montagens. Eu passava a primavera e o verão em turnê pela Andaluzia, sem me preocupar com os estudos, vivendo a profissão teatral intensamente, atuando ao ar livre, em lugares onde não havia água no verão e só havia teatro duas vezes por ano. E, claro, ficava reprovado na Escola. Por sorte, o falecido Carlos Gandolfo, um dos maiores atores e diretores argentinos de todos os tempos, foi a Sevilha dar um curso e compreendi que havia outras maneiras de a pessoa se formar em teatro, mas que eu teria que sair de Sevilha para procurá-las. Então me mudei para Madri, continuei meus estudos na Real Escola de Arte Dramática, onde tive muitos bons professores, e freqüentei também outras escolas privadas que contavam com todo tipo de professores de todas as disciplinas. Acabei deixando de atuar, de subir ao palco profissionalmente, de expressar-me artisticamente diante de um público, de criar no espaço. Comecei a escrever, provavelmente como uma alternativa de expressão à perda da possibilidade de representar um personagem como ator. E deu certo. Aos 22 anos, ganhei um prêmio, publicaram e montaram a obra e não parei mais de escrever. Por mais que continuasse estudando Interpretação, e não Dramaturgia ou Direção, pouco a pouco deixei de ser ator.

Como você vê o panorama teatral na Espanha, no que se refere à dramaturgia contemporânea?

Há poucos autores que considero realmente interessantes neste momento. E não por falta de talento. É um problema determinado pela estrutura teatral, que centraliza o comando nas mãos dos diretores que não apreciam tanto assim os autores contemporâneos e que preferem os clássicos mortos ou suas próprias dramaturgias não textuais. Diante desse panorama, a maior parte dos que poderiam ser grandes autores se dedicam, neste momento, à direção ou migram para o cinema e a televisão, que lhes

oferecem trabalho e salários mais dignos. Eu também trabalho para ambos os meios, e não digo isso para criticá-los. Acredito que a minha geração dará melhores frutos dentro de quinze ou vinte anos, quando todos esses autores já não tiverem que se preocupar tanto com as questões econômicas e tiver sido recuperado o interesse pelo discurso mais pessoal. De todo modo, não perco as esperanças e dedico parte de meu tempo à formação de atores mais jovens, em cujo futuro realmente acredito.

Em grande parte da sua obra, você privilegia o contexto do submundo e os personagens marginais. Qual a razão dessa escolha?

Os mundos marginais sempre me pareceram metáforas interessantes da realidade, porque ali os personagens vivem a mesma coisa que os demais só que de maneira mais rápida e intensa. Mas não acredito que tenha sido uma escolha. Acredito que, na verdade, foi esse imaginário que me escolheu. Embora talvez isso tenha a ver com a vida que a pessoa leva: sempre senti curiosidade pelo mundo da delinqüência, das drogas, do terrorismo e das tribos urbanas. E isso se reflete não só na minha trajetória como dramaturgo, como também nos meus trabalhos para o cinema e a televisão, em que estão muito presentes todas essas figuras marginais da sociedade, através das quais posso questionar coisas que, em outros universos, mais próximos do público convencional, passariam, por assim dizer, despercebidos.

***A Rua do Inferno*, que o Teatro do Pequeno Gesto está ensaiando para estréia em novembro deste ano, é uma peça que trata de questões e buscas do indivíduo contemporâneo, mas que estão inseridas em um universo exclusivamente feminino. Os homens são retratados aí apenas pelo que essas mulheres dizem da relação que estabelecem com eles. O que o levou a escrever essa obra? E o que o fez decidir ambientar a peça num supermercado?**

Na realidade, não escolhi escrever a peça para três personagens femininos. O texto foi uma encomenda de uma compa-

nhia de Sevilha chamada *Valiente Plan*, formada por três atrizes, mas acredito que, se fossem três atores, o texto não teria sido muito diferente em seu estilo e linguagem. Logicamente os personagens masculinos teriam se envolvido em outros conflitos, mais ou menos relacionados com os que aparecem na peça, porque, para mim, a solidão e o desamor são patrimônio tanto da mulher como do homem. Os personagens de *A Rua do Inferno* são, primeiro, pessoas e, depois, mulheres, ao menos para mim, por mais que se revelem através de perfis impossíveis de deslocar diretamente para o mundo masculino. Inclusive pensei em escrever a "contra-obra" da peça para mostrar a versão dos personagens masculinos que as personagens citam, como o açougueiro, o Mosca, o encarregado, e os outros. Quanto ao supermercado, acredito que seja um universo que serve, em si mesmo, como metáfora da sociedade em que vivemos, não só a sociedade de consumo, mas também a sociedade laboral, na qual as pessoas competem entre si, fundamentalmente em busca de amor, que é o que, para mim, acima do dinheiro, move o mundo. O amor e a falta de amor, naturalmente. E, como ambiente da história, o supermercado acaba resultando completamente absurdo de tão cotidiano que nos parece. E, além do mais, ele oferece grandes possibilidades estéticas para o teatro.

Em *A Rua do Inferno* há um rompimento de estrutura em relação à maior parte das suas obras anteriores. Os monólogos das três personagens, ditos diretamente para o público e incluindo-o no espaço teatral, quebram constantemente o jogo realista estabelecido no decorrer da peça. Gostaria que você comentasse essa opção.

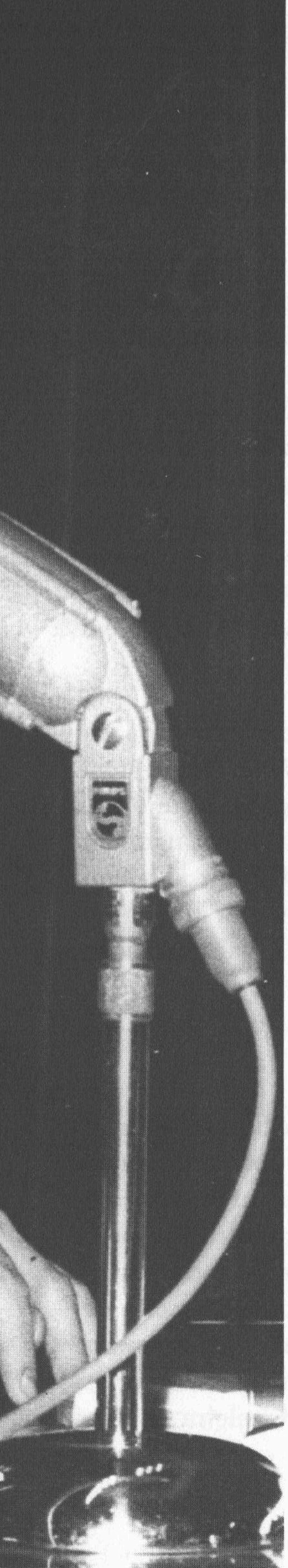
Minha maneira de ver o realismo é muito pouco ortodoxa e eu o defino mais pelo conteúdo relativo à realidade – ou melhor, à minha percepção da realidade – do ser humano. Acho que vivemos em uma época em que o teatro popular é um patrimônio da televisão, por isso, quando escrevo uma peça, procuro fazer com que ela seja claramente teatral, exclusivamente teatral e, inclusive, metateatral. É um espetáculo para

um público muito seleto, infelizmente, e não digo isso com intenção elitista e sim com muita pena porque hoje, pelo menos na Espanha, apenas um por cento da população vai ao teatro. Portanto, temos que dar a esse espectador teatro puro, histórias contadas como só o teatro sabe contar. Isso é o que busco faz tempo, não só nesta peça, mas em obras como *Marcado por el Típex*, *Salvia* e inclusive *Madre Caballo*, ainda que esta pareça mais realista, entre aspas. E aí a estrutura tem um papel muito importante, sem falar que ela é um dos elementos mais propícios à investigação, sem que por isso a peça se torne algo incompreensível. Uma estrutura narrativa peculiar pode, por si mesma, ativar o interesse do espectador, o que constitui mais um valor agregado à obra de arte.

O contexto dramático de *A Rua do Inferno* está totalmente inserido em uma realidade tipicamente espanhola e, sobretudo, andaluza. Como você vê a decisão do Teatro do Pequeno Gesto de montar a obra sem fazer grandes adaptações no texto com o objetivo de aclimatá-lo ao Brasil?

A experiência que tenho com outras obras formalmente regionalistas como esta é que, quando representadas em outro contexto cultural – neste caso, o universo brasileiro –, a obra não perde a idiossincrasia formal, pelo contrário, ganha em sua capacidade de comunicar os aspectos mais essenciais do relato, porque se produz um processo de depuração, no qual a familiaridade com o que é habitual desaparece, cedendo lugar a uma percepção ampliada, por assim dizer, universal, do que está sendo apresentado. Um amigo meu dizia que minha obra *La puñalá*, em Sevilha, era uma comédia, no resto da Espanha, um drama e, em Nova York, uma tragédia. Não é o caso de *A Rua do Inferno*, mas acredito que esta obra assumirá uma dimensão desconhecida e surpreendente em outro contexto. E, por outro lado, acredito que, no Brasil, o público poderá entender muito bem a ironia e o tipo de humor da peça, porque, pelo que conheço, o povo brasileiro me parece, se me permite a expressão, muito andaluz.





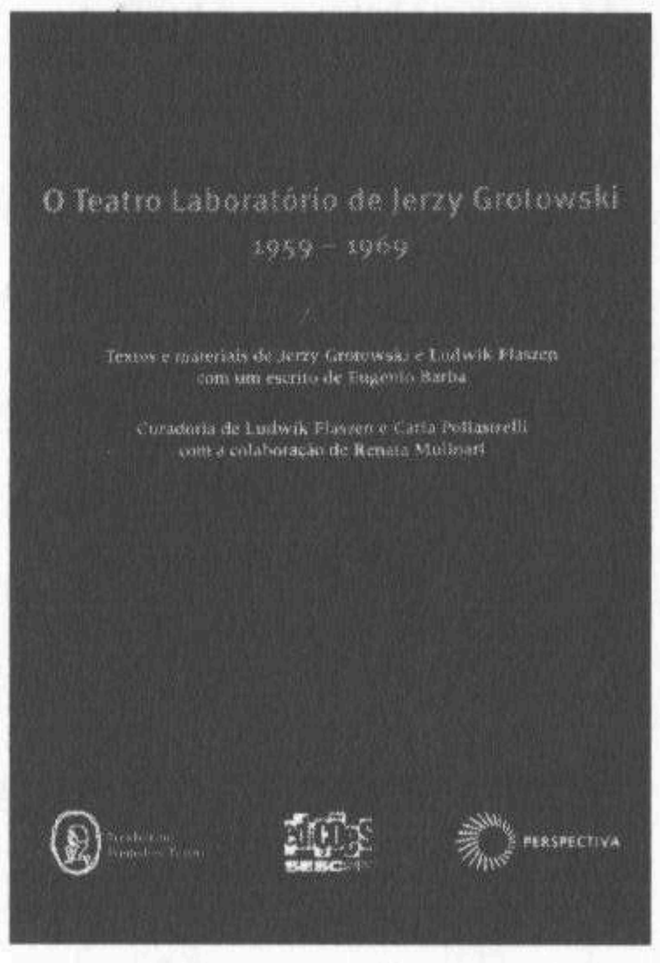
Resenha

Uma história mais rica do que o mito

*Tatiana Motta Lima**

O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski – 1959-1969

textos e materiais de:
Jerzy Grotowski, Ludwik Flaszen e Eugenio Barba
curadoria:
Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli
com a colaboração de:
Renata Molinari
tradução:
Berenice Raulino
formato: 16 x 22,5 cm
editora: Perspectiva/Sesc-SP/ Fondazione Pontedera Teatro
ano: 2007
páginas: 248



---

* Tatiana Motta Lima é atriz e professora de Interpretação da UNIRIO, onde realiza tese de doutorado sobre a relação entre terminologia e prática no percurso de Grotowski. Acompanha as atividades do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards e participou da equipe do projeto Tracing Roads Across.

Foto de Ney Robson (acervo Cedoc/ Funarte): Conferência de Jerzy Grotowski, Teatro Glauce Rocha, Rio de Janeiro, 1974.

No Brasil, conhecemos pouco sobre o percurso artístico de Jerzy Grotowski. Em português, temos *Em busca de um teatro pobre*, livro traduzido por Aldomar Conrado em 1971, e que se encontra esgotado. No mais, há um certo número de textos traduzidos pelo esforço pessoal de estudiosos, professores e grupos interessados, que podem ser encontrados em revistas ou apenas dentro dos próprios grupos ou universidades. E, mesmo um acompanhamento mais sistemático do trabalho, como o que foi feito pelos *Cadernos de Teatro* do Tablado, principalmente nos anos 1970, deixou há muito de ser realizado. *Folhetim*, em vários de seus números, tem-se interessado por Grotowski, oferecendo a seus leitores a possibilidade de acompanhar as atividades realizadas, após a morte de Grotowski, no *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, em Pontedera, Itália.

Mas apesar dos esforços pontuais de publicações, professores, pesquisadores e artistas, nem a tradução de textos nem a produção de uma reflexão crítica em português sobre o trabalho de Grotowski ocorreram a contento. Não temos nenhum livro que analise especificamente a obra de Grotowski – embora existam estudos sobre o trabalho de, por exemplo, Stanislávski, Meierhold, Artaud, Dario Fo. E existem livros fundamentais como *At Work with Grotowski on Physical Actions*, de Thomas Richards, para citar apenas um, que ainda não foram publicados por aqui.

Isso não quer dizer, entretanto, que não exista um grande interesse pelo trabalho do artista polonês. Ao contrário, quando Grotowski veio a São Paulo, em 1996, era quase impossível encontrar lugares para o seminário que ministrou ou para as palestras que realizou. Os encontros estavam sempre repletos de estudantes, atores, estudiosos do teatro. Nas escolas de teatro e universidades de artes cênicas, o nome de Grotowski aparece em bibliografias de diversas disciplinas, e em vários grupos de trabalho da Abrace – Associação Brasileira de Pes-

quisa e Pós-Gradução em Artes Cênicas –, Grotowski é citado e aspectos de seu trabalho são analisados.

Mas conhecemos muito pouco sobre o percurso artístico de Grotowski. E esse quase desconhecimento traz uma marca, a de um Grotowski sempre igual a si mesmo ou, quando muito, separado em dois: o Grotowski da fase teatral e aquele do abandono do teatro. E mesmo que conheçamos as quatro fases de trabalho nas quais o próprio artista dividiu o seu percurso – teatral, parateatral, teatro das fontes e arte como veículo –, ainda assim, por desconhecer os detalhes desse percurso, seus cortes, guinadas, quedas e descobertas, continuamos reunindo fragmentos e dando a eles uma espécie de unidade que se ancora, sejamos pró ou anti grotowskianos, em uma mitologização do próprio Grotowski. Temos um Grotowski sem a história de suas práticas e conceitos. Sem uma aproximação entre palavras e práticas, como bem disseram Cacá Carvalho e Roberto Bacci na sua introdução a *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. Um Grotowski que, muitas vezes, no Brasil, se confunde com leituras feitas à época do lançamento do livro *Em busca de um teatro pobre*, na década de 1970, ou, no máximo, com leituras posteriores, que projetam sobre os textos de Grotowski idéias e práticas oriundas de Eugenio Barba e do Terceiro Teatro.

E aí está a grande importância da publicação de *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. O livro nos é acessível por não estar afastado do que de Grotowski, no Brasil, conhecemos melhor, ou seja, a fase teatral. A maioria dos textos nele publicados foi escrita justamente entre 1959 e 1969. Mas, ao mesmo tempo, talvez por não ter a intenção de opor a fase teatral a outras fases que a sucederam, e assim não precisar tratá-la como um bloco unitário, o livro revela ao leitor atento inúmeras mudanças de direção, falências, crises e descobertas ocorridas nesse período.

O livro é dividido em três partes. A primeira, "As energias da Gênese", apresenta textos – de Jerzy Grotowski, Ludwik Flaszen e um artigo de Eugenio Barba – escritos na primeira metade da década de 1960, ou seja, textos anteriores àqueles publicados no livro *Em busca de um teatro pobre*; a segunda parte, "Práticas na Expansão", traz, além de uma nova tradução do texto *Em busca de um teatro pobre* (adequando-o à versão definitiva de Grotowski), textos proferidos/escritos entre 1967 e 1969/70.

Acredito que, se quisermos encontrar conceitos e práticas de Grotowski criados na época teatral, mas que, ao mesmo tempo, fecundaram outras de suas fases de trabalho, devemos nos concentrar sobre os textos escritos/proferidos entre 1967 e 1970, bem mais do que sobre os textos canônicos presentes no livro *Em busca de um teatro pobre*. Em "Teatro e Ritual" (1968), "A Voz" (1969), "Exercícios" (1969) e "Sobre a gênese de Apocalypsis" (1969/70), Grotowski historicizou criticamente seu percurso e propôs saídas e conceitos, como *consciência orgânica* ou *teu Homem* ou *corpo-vida*, que passaram a ser utilizados como uma lente através da qual enxergou o trabalho do *atuante*.

Particularmente atraentes para os atores são os textos "A Voz" e "Exercícios". Neles, Grotowski reviu seus treinamentos vocal e corporal, criticando-os a partir da lente da *organicidade*. Grotowski fez também duras críticas às práticas que regiam a formação de atores. Enxergava-as como apegadas a técnicas, a modelos e a modos de fazer que fugiam da – e obstruíam a – emergência do *ato*, sempre realizado *hic et nunc* e em primeira pessoa.

Na terceira parte do livro, "A Perspectiva pelo Avesso", três textos de Grotowski, baseados em conferências de 1970, 1984 e 1989/90, oferecem um outro ponto de vista: ali, Grotowski, já afastado do teatro *stricto sensu*, lançou um olhar

sobre o que foi sua trajetória teatral, lendo-a, é claro, a partir e através das investigações às quais se dedicou em cada um daqueles momentos. Fechando o livro, há uma teatrografia minuciosa de Grotowski no Teatro Laboratório.

O livro também faz justiça a Ludwik Flaszen, co-fundador do Teatro Laboratório e que não tem merecido a atenção devida como elaborador, junto com Grotowski, da reflexão crítica que sempre permeou a investigação prática. Os textos de Flaszen, escritos na década de 1960, demonstram claramente que, para além da função de advogado do diabo de Grotowski, seu pensamento refinado também escreveu a história daquele grupo.

Além disso, a introdução de Flaszen ao livro é um primor de análise. Gosto, particularmente, do modo como abordou o léxico de Grotowski. Já por fazê-lo, Flaszen derrubou preconceitos que opõem o estudo crítico dos textos de Grotowski à prática de inspiração grotowskiana, como se dos dois lados não se pudessem produzir estereotipias e clarezas, e como se essas abordagens não pudessem, e mesmo devessem, dialogar. Mas não é só isso. Flaszen oferece ao leitor inúmeras entradas para os termos grotowskianos. Uma bastante fecunda é a percepção de que o léxico de Grotowski se situa "freqüentemente na estreita passagem entre Artesanato e Metafísica", que, "uma fórmula forte" – como, por exemplo, a dialética entre espontaneidade e disciplina – é "uma definição profissional, técnica, ligada à prática do ofício, mas, ao mesmo tempo, faz relampejar significados, emana um clarão de uma outra dimensão".[1]

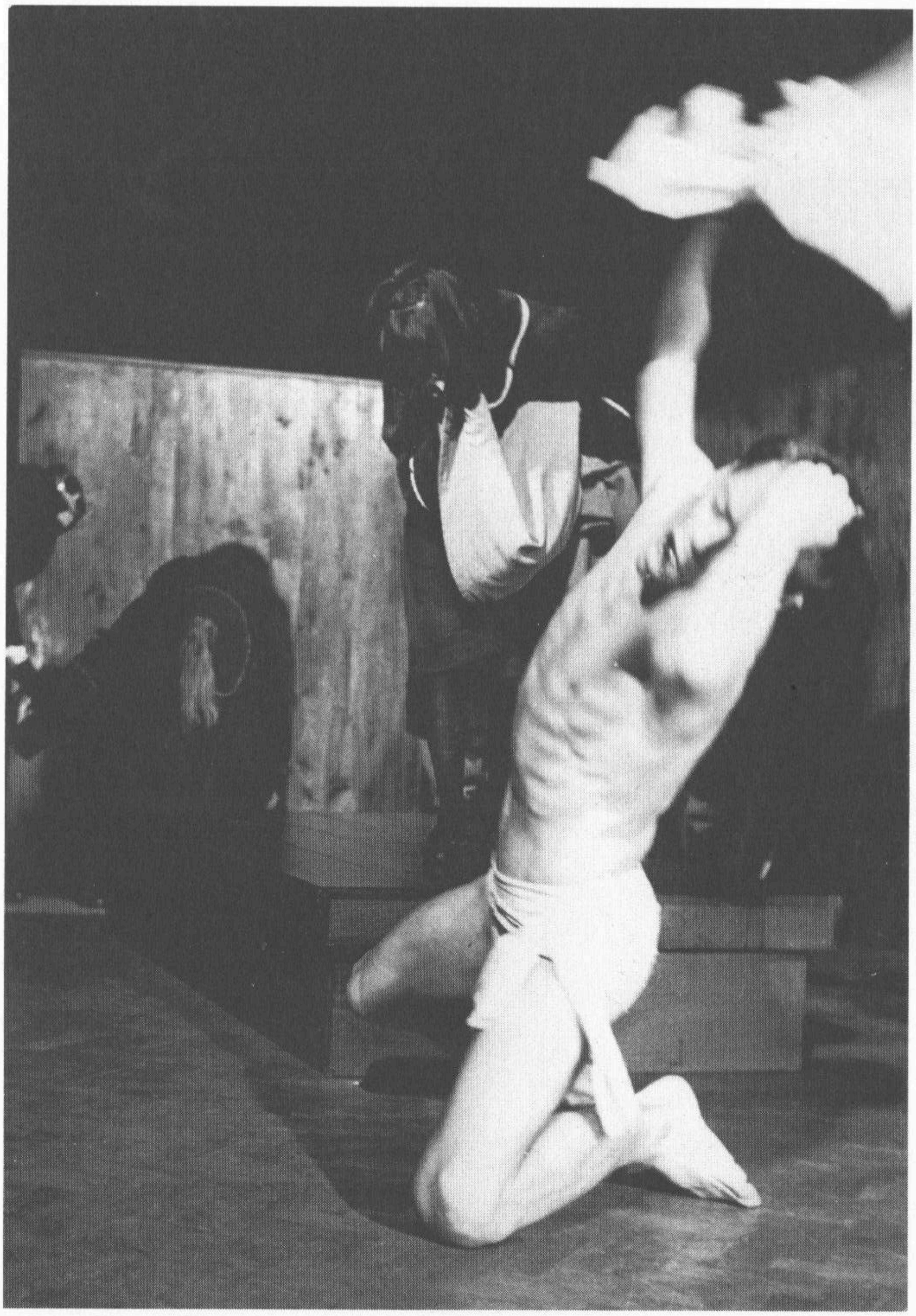
---

1. J. Grotowski, Ludwik Flaszen, Eugenio Barba. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. Ludwig Flaszen, Carla Pollastrelli, Renata Molinari (org.). São Paulo: Perspectiva: Sesc; Pontedera: Fondazione Pontedera Teatro, 2007, p. 29.

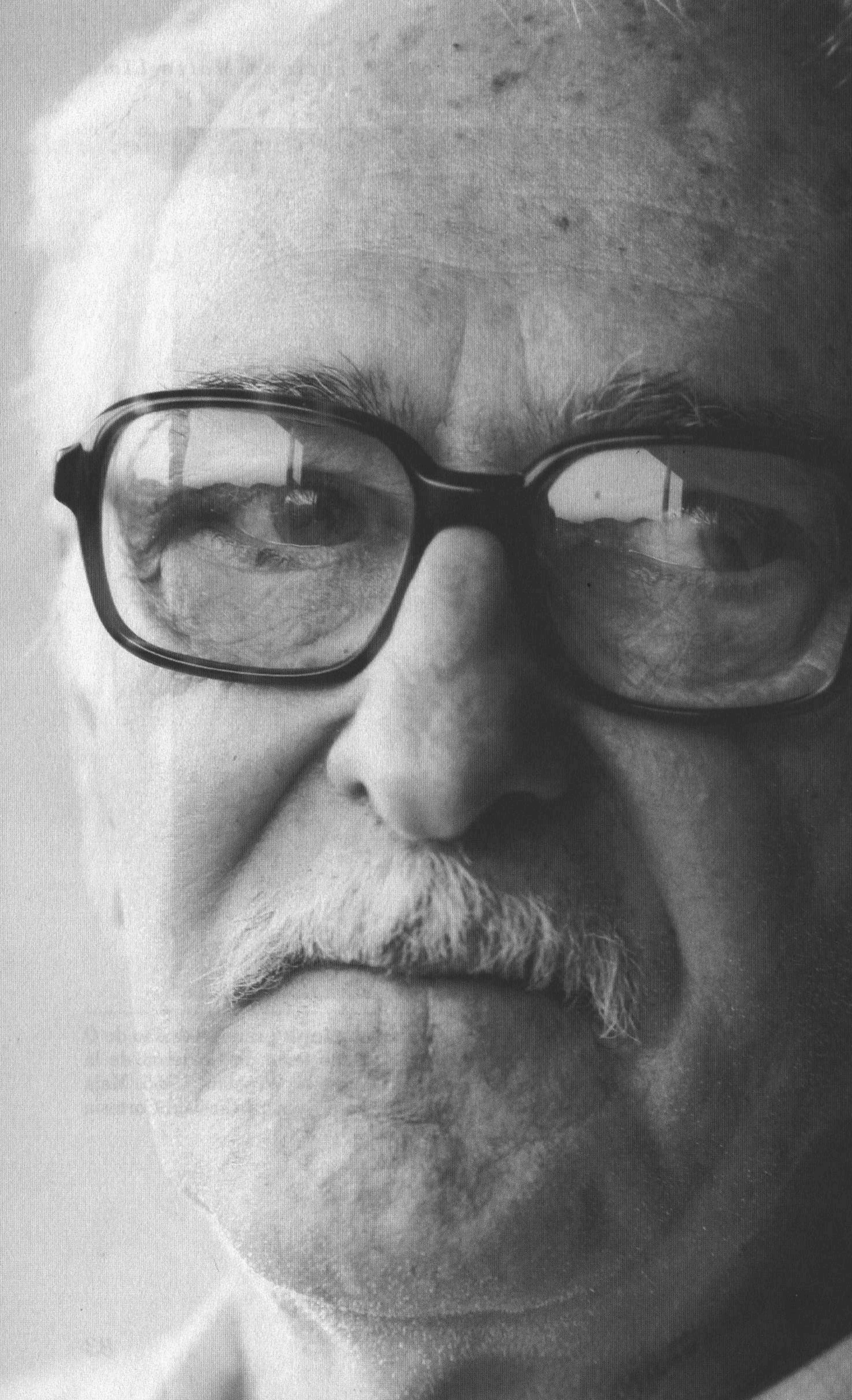
Mais interessante ainda ficará nossa leitura de *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski* se, junto com ele, voltarmos a ler *Em busca de um teatro pobre* – e é urgente reeditá-lo. Lidos assim, os textos do *Em busca...* ganham uma perspectiva histórica, passam a fazer parte de um percurso de práticas diferenciadas, e param de se referir ao *todo* teatral de Grotowski. Aliás, Grotowski, no fim dos anos 1960 e início dos 1970, fazia questão de dizer que *Em busca...* se referia a pesquisas feitas até 1964/65, e chamava-o de diário de bordo, em um esforço por minimizar o caráter de dogma e de metodologia – de resto, não totalmente ausente do próprio livro – com que a publicação tinha sido recebida pelo mundo do teatro.

A seleção dos textos de *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969* permite que o leitor siga inúmeros fios do percurso artístico de Grotowski. Pode-se seguir, por exemplo, o percurso das noções de arquétipo e de ritual e ver como elas se modificaram ao longo dos anos; pode-se seguir o fio das investigações sobre o ator e perceber como Grotowski passou por várias – e divergentes – noções de atuação, ancoradas em diferentes práticas; pode-se, ainda, seguir o fio da relação com a platéia, e constatar que as idéias de participação e de testemunho do espectador foram, periodicamente, revisitadas e reelaboradas por ele.

Experimentar os textos de Grotowski é colocar-se no centro de vários embates. Ele incomoda e instiga. Mas esses embates são tão mais interessantes quanto menos baseados em idéias gerais e mais ancorados em um conhecimento do outro. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969* permite e facilita esse conhecimento, que tem como fim não a erudição, mas o diálogo.



Acervo do Teatr Laboratorium: primeira versão de *O príncipe constante*, baseada no texto de Calderón de la Barca, direção de Jerzy Grotowski, Wroclaw, 1965. Maja Komorowska, Rena Mirecka e Ryszard Cieślak. Cortesia do Grotowski Institute.





O mundo no teatro

Entrevista de José Renato a Fátima Saadi, com participação de Silvana Garcia e colaboração de Marcio Freitas

Criador do Teatro de Arena, em 1953, diretor, entre 1961 e 1964, da única companhia estatal de teatro do Brasil, o Teatro Nacional de Comédia, José Renato encenou autores estrangeiros e brasileiros da maior importância na formação do panorama teatral do país: Brecht, Molière, Goldoni, Synge, Nelson Rodrigues, Guarnieri, Dias Gomes, entre muitos e muitos outros, além de ter lutado pela liberação do texto *Rasga coração*, de Vianninha, que dirigiu em 1980 e que se tornou o espetáculo emblemático da abertura política. Diretor de televisão, em seu momento inicial, professor de direção na Escola de Teatro da UNIRIO durante 26 anos, José Renato está, no momento, à frente do Teatro dos Arcos, em São Paulo, com um projeto que inclui oficinas de formação e a criação de um repertório de teatro musical brasileiro.

Foto de Guga Melgar: José Renato, 2007.

Em 2008, o Seminário de Dramaturgia do Arena e a encenação de José Renato para *Eles não usam black-tie*, de Guarnieri, completarão 50 anos. É um bom momento para discutirmos os rumos do teatro e a importância da revitalização da dramaturgia nacional. E para acompanharmos, com José Renato, a conturbada relação entre o teatro e a vida política e social destas últimas seis décadas.

Fátima Saadi - Você se formou na primeira turma da Escola de Arte Dramática de São Paulo, em 1950. O que representou o surgimento da EAD no panorama teatral paulista?

José Renato – Acho que deve ter representado o nascimento do moderno profissionalismo do teatro brasileiro, pois existia muito amadorismo naquele momento e, de repente, a Escola veio dar consciência às pessoas de que o teatro poderia ser um caminho profissional. No mundo inteiro, já se fazia teatro moderno profissional, não mais em torno de um ator-estrela, como Procópio Ferreira, mas em torno de uma idéia, de um autor. Uma outra consciência que a escola trouxe foi a do surgimento de um teatro brasileiro moderno.

Fátima – A leitura do livro *Theatre in the round*, de Margo Jones, sugerida por Décio de Almeida Prado, seu professor na EAD, foi decisiva para as experimentações com o espaço em arena que você desenvolveu ainda durante o curso. Vocês aplicaram a idéia tal qual, ou ela sofreu alterações para se adequar ao tipo de trabalho que você estava interessado em realizar naquele momento?

O livro da Margo Jones falava muito no despojamento do teatro e em como solucionar o repertório dentro de um espaço despojado de apoio cenográfico, a não ser por pequenas sugestões, alguns efeitos de luz, centrando-se o espetáculo quase que exclusivamente no trabalho do ator. Isso me interessou muito, porque tínhamos este problema: a necessidade de fazer teatro sem dinheiro, um problema crucial pra muitos grupos

até hoje. Problema que persistirá, no Brasil, infelizmente, enquanto não surgir um governo que se conscientize da importância do teatro, caminhando ao lado da educação, da cultura, com todo o apoio necessário, o que acontece em todos os países do mundo, menos aqui... Bom, voltando, o que me atraiu no livro da Margo Jones era a convicção que ela tinha de que aquele era o caminho ideal, e o mais econômico, para os grupos que começavam a fazer teatro. Fizemos uma experimentação, ainda na Escola, com uma pequena peça de Tennessee Williams, *The Long Goodbye*, *O demorado adeus*. Simultaneamente, no TBC, foi montada uma outra peça desse mesmo autor, chamada *Lembranças de Berta*. Nós gastamos menos de 10% do que eles gastaram e a nossa montagem talvez tenha sido mais importante, porque ficou na história, e a deles não!

Fátima – Em 1951, ainda cursando a especialização em Direção, você veio ao Rio de Janeiro, para o I Congresso Brasileiro de Teatro, no qual apresentou uma justificativa

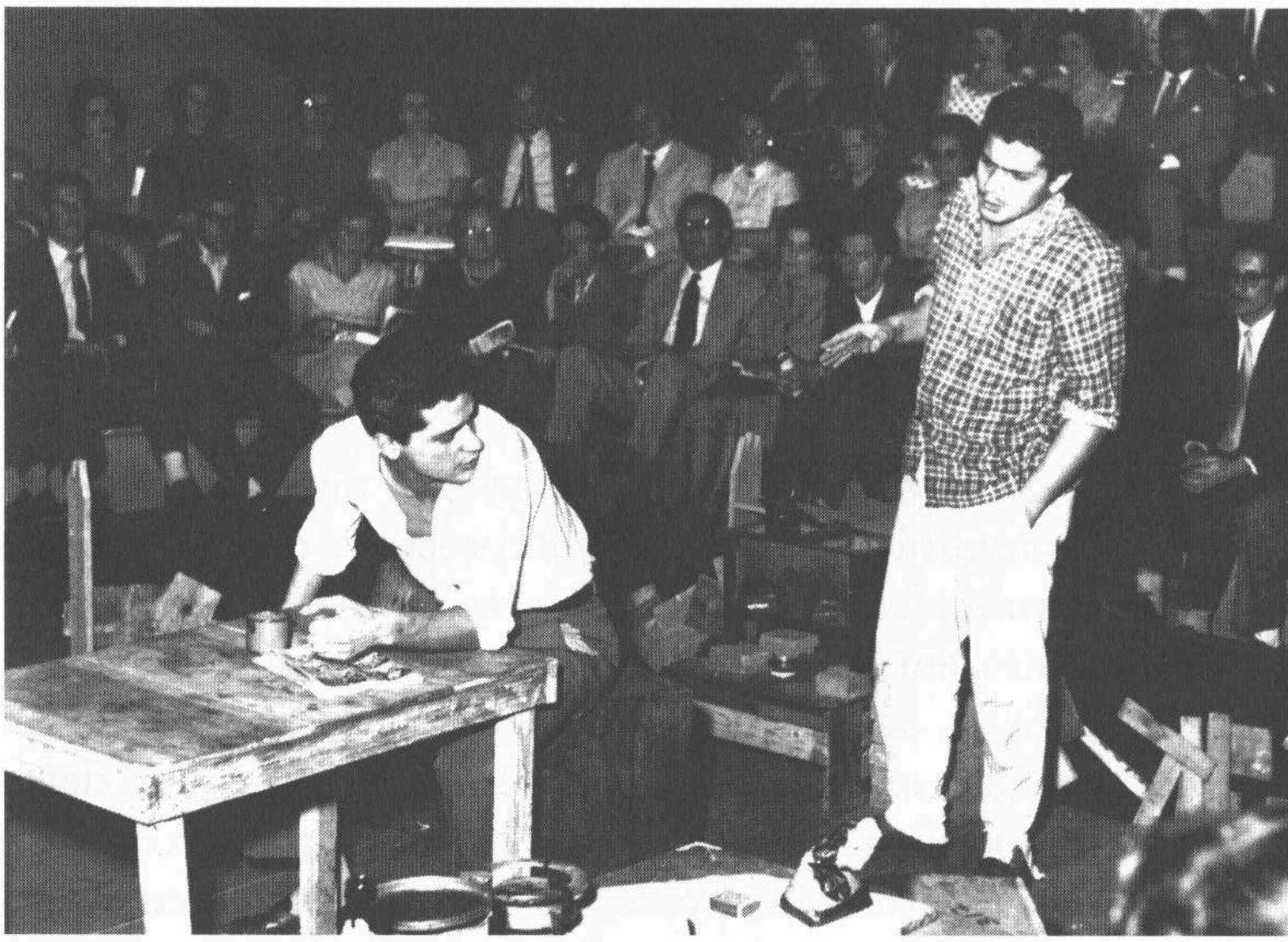


Foto de Carlos Kerr (acervo Cedoc/Funarte): *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, direção de José Renato, 1958. Oduvaldo Viana Filho e Francisco de Assis.

teórica para seu projeto de pesquisa sobre o teatro em arena, escrita em colaboração com Geraldo Mateus e ninguém menos que Décio de Almeida Prado. Você poderia apresentar os principais argumentos dessa justificativa?

Essa justificativa, esse artigo escrito por mim, pelo Décio e pelo Geraldo foi publicado na revista *Anhembi*, se não me engano em 1952. Enfatizávamos nesse artigo as nossas posições quanto a orçamento barato e ausência de cenografia. O Décio era muito nosso amigo, saía conosco pra tomar chope à noite, era talvez uns 5 ou 6 anos mais velho que nós, então a gente discutia quase no mesmo nível com ele. Depois das 11 da noite, íamos sempre a um bar que tinha um conjunto alemão tocando músicas clássicas, e lá a gente tomava chope e conversava sobre como mudar o mundo. Éramos jovens, cheios de energia e vitalidade, e tínhamos certeza de que faríamos um teatro que mudaria o mundo e a história do país! De repente, resolvi dirigir uma peça em arena. Eu tinha optado pela direção porque a Cacilda Becker me disse que eu era muito baixinho e que tinha a voz muito ruim, então... (*risos*). A Cacilda era uma ótima professora... Ela dava aula de comédia. O Alfredo Mesquita dava aula de drama. Era, na verdade, interpretação, só que dirigida e orientada para um gênero ou pra outro.

Fátima – E a justificativa para o recurso ao teatro de arena era basicamente a da simplificação, a do baixo custo?

A gente não abordava o tema com muita clareza ainda, mas já vislumbrávamos que a interpretação deveria ter um nível de aprofundamento maior, e essa consciência era mais nítida no teatro em arena do que num palco italiano normal. No palco italiano, poderia haver uma certa "irresponsabilidade" da parte do ator, como chegar mais perto da coxia pra se defender, virar as costas para o público, ou esconder o rosto em determinados momentos. No teatro de arena, isso, absolutamente, não é possível. Então, surgiu essa crença, que depois se concretizou, de

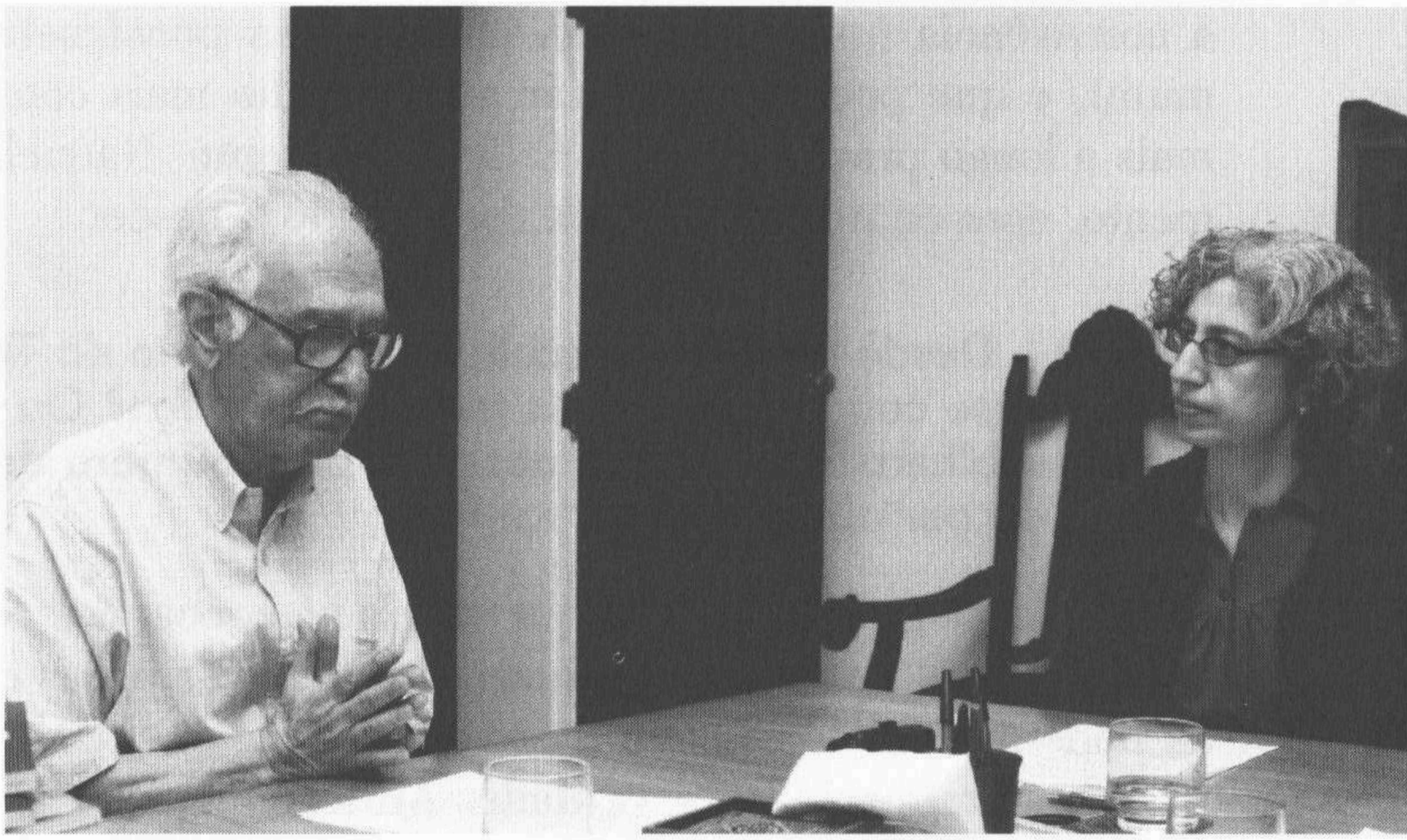


Foto de Guga Melgar: José Renato e Fátima Saadi, 2007.

que o ator tinha que conhecer seu personagem com mais profundidade do que no teatro normal, e que, pra isso, ele tinha que dominar mais as cenas, aprofundar as buscas e pesquisas, a partir de elementos que não estavam no texto nem indicados no trabalho normal de ensaio. Esse tipo de trabalho de pesquisa, aprofundando o conhecimento da personagem, fazia com que a função de ator adquirisse muito mais importância.

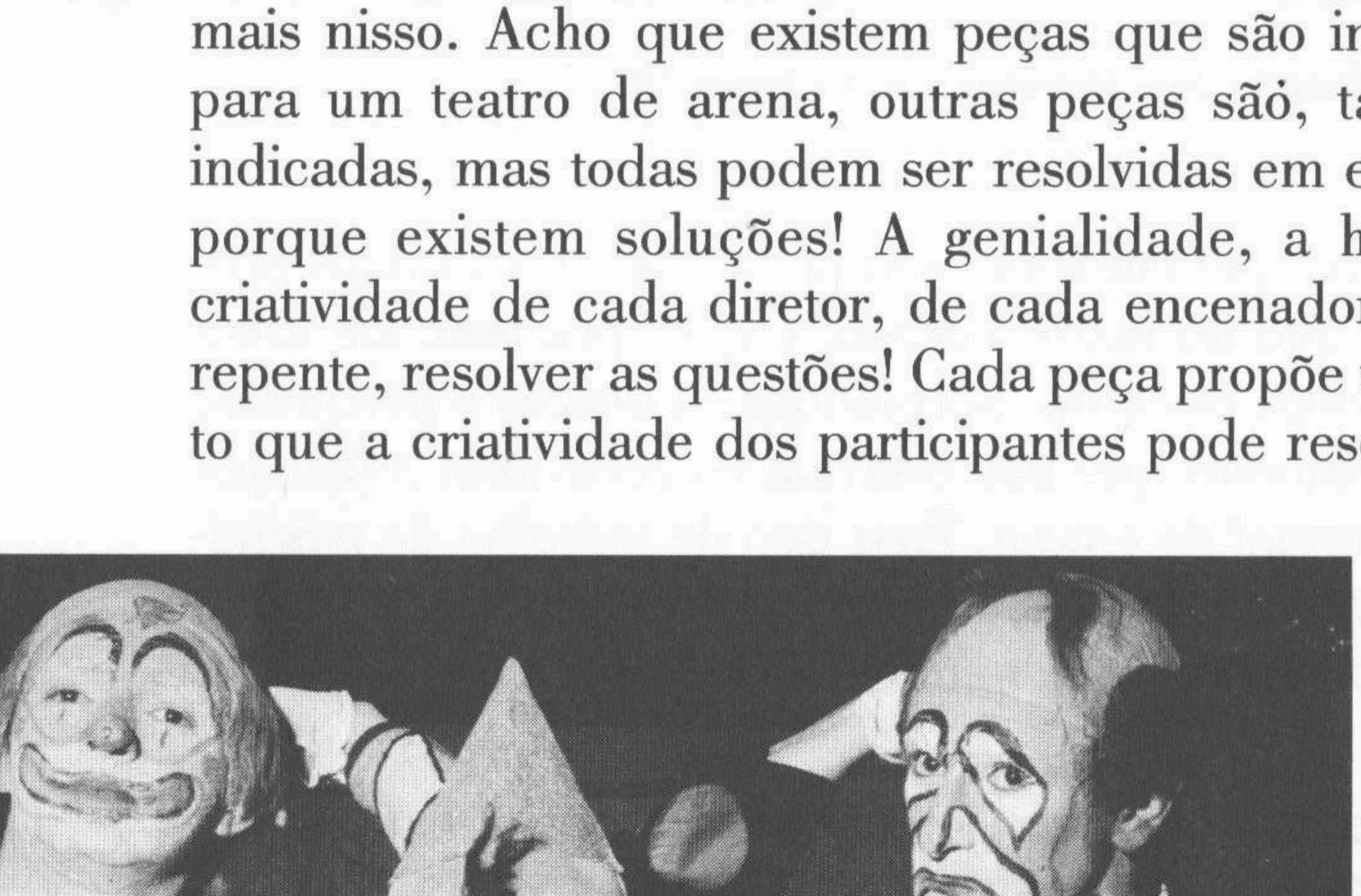
Fátima – Isso demanda um engajamento do ator não só com o seu trabalho, mas com a criação do espetáculo como um todo e, sobretudo, com o grupo.

Essa foi uma conseqüência posterior, creio, que se somou, porque, se fazemos teatro com quem acredita nesse tipo de interpretação, de pesquisa e ensaio, passamos a acreditar muito mais na necessidade de convivência prolongada entre essas pessoas. Hoje em dia, por exemplo, vemos grupos se formarem pra fazer uma peça, pessoas das mais diversas origens. Depois daquela peça, a convivência não dura um mês, e a experiência é liquidada. Tudo o que poderia ser adquirido com

a convivência (uma linguagem comum, um pensamento comum), e que poderia propiciar um trabalho mais completo, mais a longo prazo, se esvai. É impressionante. Naquele momento, essa consciência estava começando a nascer.

Fátima – Desde o início a escolha do repertório do Teatro de Arena se coadunava com a forma do espaço? Ou vocês escolheram o que era possível, pelo número de atores, ou por alguma outra razão?

Essa foi uma grande questão que surgiu na época, pois as pessoas diziam: "Bom, naturalmente nem todas as peças cabem ou podem ser montadas em teatro de arena..." Eu achava que esse "naturalmente" era verdade. Atualmente, não acredito mais nisso. Acho que existem peças que são indicadíssimas para um teatro de arena, outras peças sãó, talvez, menos indicadas, mas todas podem ser resolvidas em espaço arena, porque existem soluções! A genialidade, a habilidade, a criatividade de cada diretor, de cada encenador, podem, de repente, resolver as questões! Cada peça propõe um tratamento que a criatividade dos participantes pode resolver. Enfim,



Acervo Cedoc/Funarte: *Uma mulher e três palhaços*, de Marcel Achard, direção de José Renato, 1954. Jorge Fisher Jr. e José Renato (no alto), John Herbert (no centro), Vicente Silvestre e Eva Wilma (embaixo).

acho que, no começo, eu procurava um repertório que, a meu ver, pudesse ser feito com mais facilidade pelo Arena. Nas primeiras montagens, ainda sentíamos certa necessidade de cenografia ou indicações cenográficas, como um quadrado/janela, ou um retângulo/porta. Posteriormente, nos livramos desses detalhes, que são absolutamente desnecessários e que mostram um teatro híbrido, que não é independente da cenografia tradicional. Com isso, nós demonstramos, pouco a pouco, que qualquer peça poderia ser feita em arena. Fizemos clássicos, por exemplo, *A escola de maridos*, de Molière, que não tinha quase nada em cena, a não ser uma conversadeira no centro do palco. Fizemos até peças comerciais, pois acreditávamos que tínhamos que atrair o público, mas era comercial até certo ponto, porque sempre procurei uma justificativa social pras peças que dirigi.

Fátima – A importância do trabalho de Flavio Império, no aspecto propriamente plástico do Teatro de Arena, tem sido ressaltada por vários estudiosos, entre eles Mariangela Alves de Lima e Edélcio Mostaço. A chegada do Flavio Império, em 1961, marcou uma nova fase nos espetáculos do grupo?

O encontro com o Flavio Império foi uma das coisas mais importantes que me aconteceram no teatro e, lamentavelmente pra mim, ele aconteceu no momento em que eu estava me desligando do Arena, mas tive ocasião de trabalhar com o Flavio depois, fora do Arena. Vou te dizer: poucos cenógrafos no Brasil repetiram a experiência do Flavio, em termos de criatividade e colaboração, e poucos diretores tiveram a chance de ter um cenógrafo tão útil. Nenhum, que eu conheça, acompanha o trabalho do diretor como o Flavio acompanhava. Ele assistia aos ensaios, e cenógrafo não gosta de assistir a ensaios! O Flavio oferecia, às vezes, apoios importantes, e colaborava conosco dramaturgicamente. Por exemplo, fiz duas versões da peça do Brecht, *Os fuzis da Sra. Carrar*. A primeira foi no Rio de Janeiro, em 1962, com a Tereza Rachel, no Teatro da Praça, atual Glaucio Gill. O cenógrafo que a Tereza contratou fez uma cenografia mediter-

rânea, bonita e tal, mas que era uma criação desligada do trabalho de encenação, não tinha conexão com ele. Fiquei meio insatisfeito, embora tenha sido uma cenografia bonita e bem feita. Um ano depois, fiz a mesma peça no Arena e foi o Flavio que colaborou comigo. Praticamente não tivemos cenografia, mas a colaboração dele foi fundamental! Em lugar da cenografia, a arena foi transformada numa cruz. A ocupação dessa área em cruz era forte e foi sugerida, de modo geral, pelo desenho que o Flavio fez. Era fantástico! A partir daí, percebi muito mais profundamente a importância que o trabalho do cenógrafo tem. Ele buscava soluções simples que ajudavam muito no desenvolvimento do trabalho e que uniam a dramaturgia e os recursos plásticos e visuais.

Fátima – No Arena, você fez com ele só *Os fuzis da Sra. Carrar*?

No Arena, foi só *Os fuzis da Sra. Carrar*, porque foi a época em que eu já estava me desligando, mas depois fiz com ele outro trabalho fantástico, *A ópera dos três vinténs*, também de Brecht, na inauguração do teatro Ruth Escobar, em 1964. Guardo até hoje os desenhos do Flavio pra essa encenação. São muito bonitos, coloquei num quadro e estão lá em casa! Era um momento difícil, eu estava vivendo escondido em Curitiba e a Ruth me descobriu, não sei como!

Fátima – O Seminário de Dramaturgia pôs em contato numerosos autores, como Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Flávio Migliaccio, Jorge Andrade, Chico de Assis, que tiveram seus textos discutidos em sessões realizadas aos domingos pela manhã, com grande sacrifício de todos, pelo inusitado da hora! A partir de que critérios eram analisadas as peças? Quem conduzia as discussões?

Quem conduzia as discussões era o Augusto Boal, que havia feito um curso nos Estados Unidos e trouxe de lá algumas idéias sobre dramaturgia, mas, naquele momento, havia, no Are-

na, grande preocupação com os problemas políticos no Brasil, a questão da reforma agrária, das reformas políticas, do partido comunista, e nós queríamos colocar, ideologicamente, a crítica social dentro da dramaturgia. Principalmente o Oduvaldo Vianna Filho e o Gianfrancesco Guarnieri. Chico de Assis também, mas ele era um pouco caótico, um pouco mais louco, e muitas vezes inesperado nas colocações. Quem conduzia as questões, quem colocava a necessidade de discutir, encontrar uma linha dramatúrgica coerente, era o Augusto Boal. Houve muitas divergências, muitas brigas internas nesse Seminário, e talvez tenha sido essa uma das razões pelas quais ele acabou antes do tempo!

Fátima – Mas a discussão dramatúrgica no Seminário enfatizava o sentido formal da construção, o conteúdo dos textos ou ambos?

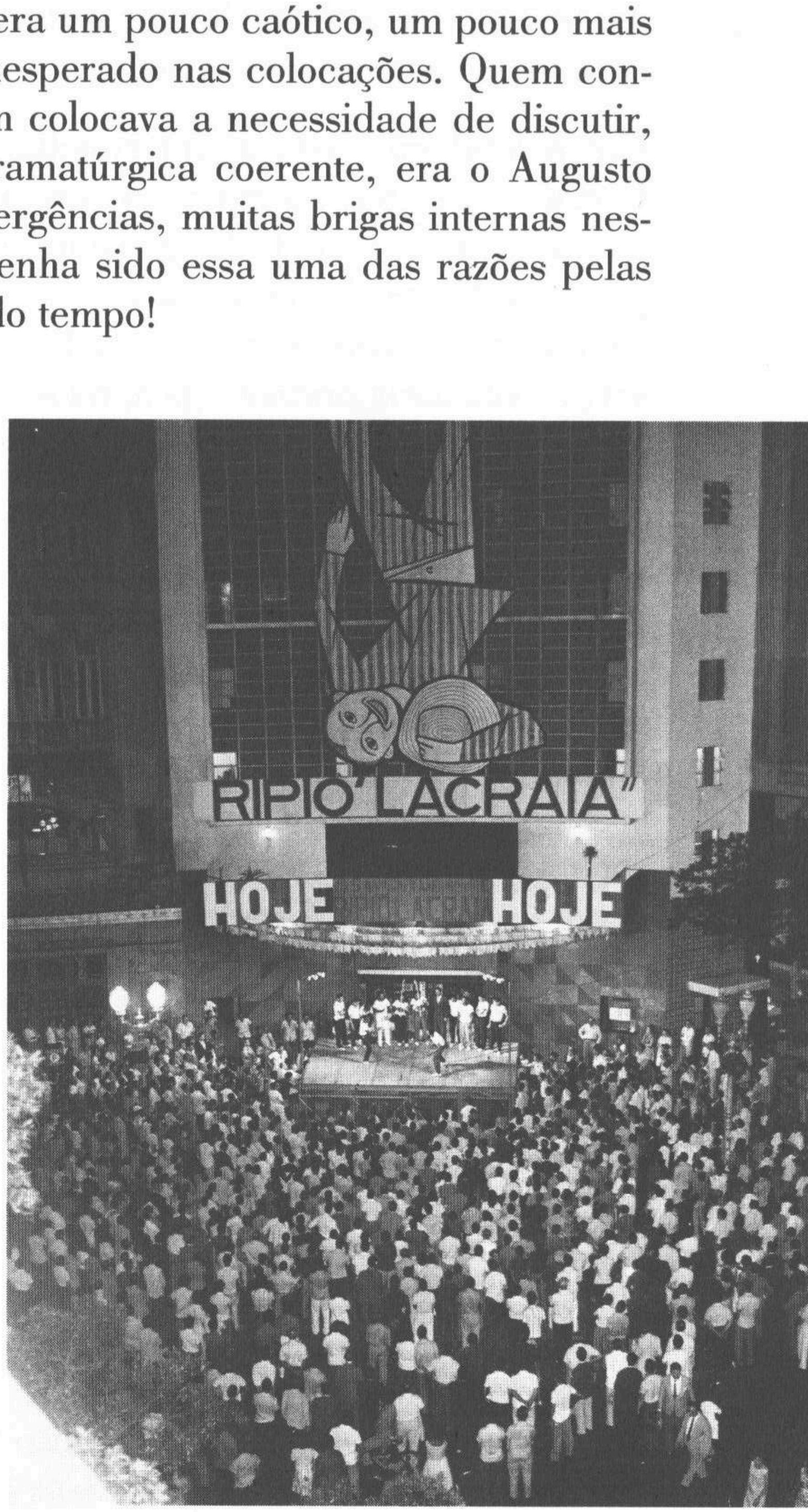


Foto de Carlos (acervo Cedoc/Funarte): *As aventuras de Ripió Lacraia*, de Chico de Assis, direção de José Renato, Teatro Glauce Rocha, 1963.

Era mais o conteúdo político. Foi um dos problemas, por exemplo, que afastaram o Jorge Andrade, o Walter George Durst e o Dias Gomes, porque havia muitas exigências, interferências muito personalistas. Acho que o maior prejudicado na ocasião foi o Jorge Andrade, porque ele se sentiu muito atingido pelas críticas do grupo, e, principalmente, pelo Vianninha, que o considerava extremamente conservador nas peças que escrevia.

Havia também posturas intermediárias, como as do Walter George Durst, por exemplo, que era um homem de esquerda e tentava ficar do lado do Jorge Andrade, mas não conseguia. Segundo o Walter, havia muita interferência na escrita cênica de cada autor. O autor se sentia invadido na sua intenção de escrever, na sua idéia dramatúrgica, na sua concepção fundamental, nos seus conceitos, e na sua opção de desenvolvimento.

O Jorge era um homem de personalidade forte e determinada. Nós nos conhecemos na EAD. O Jorge tinha entrado pra Escola com o objetivo de escrever. A primeira peça dele se chamava *Areia movediça*. Ele mostrou pra mim, discutimos, nos trancamos numa sala e conversamos algumas horas sobre ela. Mas, a partir do Seminário, ele ficou muito estremecido com o pessoal do Arena. Ele já tinha um estilo muito pessoal, além de ser um escritor extremamente trabalhador e disciplinado. O Jorge levantava às 5 horas da manhã, escrevia até o meio-dia, depois almoçava, e trabalhava até às 17h. Dormia cedo, era o próprio método, é incrível, o Jorge tinha essa característica, e acho que ele a manteve até o fim da vida.

Fátima – A cada sessão do Seminário se discutia uma única peça?

Houve sessões marcadas pra se discutir determinadas peças, então a gente lia o texto antes. Discutíamos também assuntos gerais de dramaturgia. Nessa parte, o Boal atuava mais. Mas era marcante também a participação do Vianninha, que tinha uma tendência à inclusão dos temas políticos na conversa. Começaram a surgir as primeiras discussões a respeito da pre-



Foto de Hejo (acervo Cedoc/ Funarte): *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, direção de José Renato, Teatro de Arena, São Paulo, 1960. Henrique César, Milton Gonçalves, Xandó Batista, não identificado, Nelson Xavier e Vera Gertel.

sença de Bertolt Brecht dentro do panorama teatral brasileiro. Em São Paulo, a Liga Camponesa era o Arena, que a gente queria transformar numa trincheira da luta social no Brasil. O Boal, no início, foi recebido com enorme desconfiança, porque vinha dos Estados Unidos, e achavam que ele era da CIA! Mas ele soube agir com inteligência e conquistou todo mundo. O Gianfrancesco Guarnieri fez um sucesso enorme como ator em *Ratos e homens*, de John Steinbeck, o melhor espetáculo que o Boal dirigiu na ocasião.

Fátima – Que textos brotaram do Seminário?

As discussões do Seminário eram um pouco sobre a possibilidade de se criar obras em conjunto, coletivamente, mas isso, talvez, tenha sido a razão do fim dele. Apesar de tudo, muitas peças nasceram ali: *Gente como a gente*, do Roberto Freire; *Pintado de alegre*, do Flávio Migliaccio; *As aventuras de Ripió Lacraia*, e *O testamento do cangaceiro*, de Chico de Assis; *Revolução na América do Sul*, do próprio Boal.



Acervo Cedoc/Funarte: *As aventuras de Ripió Lacraia*, de Chico de Assis, direção de José Renato, Niterói, 1963. Milton Gonçalves, Alberico Bruno e Henrique de Amoedo.

Fátima – Quanto tempo durou o Seminário? Ele acabou por brigas ou morreu de morte natural?

Foram vários problemas: o cansaço causado pelas discussões... os problemas de sobrevivência de cada um... e... os desvios políticos. Perto de 1963, ninguém mais agüentava se reunir para discutir dramaturgia.

Fátima – Em 1959, você fez um estágio na França com, entre outros, Jean Vilar, no Théâtre National Populaire. Segundo seu depoimento ao antigo Serviço Nacional de Teatro, você não pôde aproveitar aqui no Brasil quase nada do que viu na Europa no tocante à produção. Houve alguma influência do que você viu lá fora sobre sua percepção do teatro, e, especialmente, do panorama teatral no Brasil?

Fiquei muito mais ligado intelectualmente ao teatro, vi trabalho de muita gente, não apenas do Jean Vilar, mas o trabalho dele foi um dos que mais me impressionaram. Também trabalhei com o René Clair (o diretor de cinema, que o Vilar convidou para dirigir uma obra de Musset), com o Georges Wilson, que foi assistente do Vilar, e com o Gérard Philipe. Também tive oportunidade de trabalhar no Piccolo Teatro de Milão com

Giorgio Strehler. Pessoas com uma concepção de teatro tão incrível, todos eles voltados para o respeito ao tradicional, à cultura mais clássica, mas fazendo coisas modernísimas, então isso me espantava, porque eles não precisavam romper com nada, estavam fazendo coisas absolutamente novas, vivas, presentes e ligadas ao passado. Era incrível como havia um sentimento de responsabilidade coletiva em todos os participantes desse grupo, bastante diferente da nossa realidade! Será que seria somente o fato de serem muito bem remunerados? E é importante frisar que só a verba do TNP era maior do que todo o orçamento do Ministério da Educação no Brasil! Então essa era uma diferença fundamental. Quando estreavam uma peça, já tinham um mês de casas absolutamente lotadas, não só com público pagante, mas com operários, que vinham em carreatas de ônibus e mais ônibus do interior de toda a França. E eles mantinham um repertório e uma seqüência de programação planejados com antecedência e critério.

Fátima – Em 1960, logo depois que chegou da França, você foi convidado a assumir a direção do Teatro Nacional de Comédia, companhia estatal, sediada no Rio, com a qual você montou *Boca de Ouro*, de Nelson Rodrigues, em 1961; *O pagador de promessas*, de Dias Gomes, em 1963; *O círculo de giz caucasiano*, de Brecht, e teve a oportunidade de viajar com o repertório da companhia pelo país...

Montei também *As aventuras de Ripió Lacraia*, do Chico de Assis, que foi uma das peças mais fascinantes que a gente apresentou. O espetáculo começava na porta do teatro na Avenida Rio Branco, num palco aberto que instalamos ali. Já imaginou esse negócio na Rio Branco, às 6 horas da tarde? Enchia de gente, parava o trânsito, a gente era xingado! O Agildo Ribeiro, de Ripió Lacraia, ia fazendo as palhaçadas, chamando o público pra entrar no teatro, porque a peça continuava lá dentro. Era uma coisa deslumbrante! E a peça era um debate divertidíssimo sobre a reforma agrária, o assunto do momento. Era apenas 1962!

Fátima – No seu depoimento ao Serviço Nacional de Teatro, você diz, a respeito da sua vinda para o Rio e do seu desligamento do Arena, que um dos motivos preponderantes para você ter aceitado o convite pra trabalhar no TNC foi o fato de desejar exercitar seu trabalho de direção num espaço maior do que a pequena arena de 3m x 4m, onde você vinha trabalhando nos últimos 12 anos. Além desse, houve outros motivos para que você deixasse o Arena?

O Teatro Nacional de Comédia me oferecia uma perspectiva de transpor a nível nacional toda aquela experiência de vitalização da dramaturgia brasileira, de busca de um teatro nosso. O próprio *Boca de Ouro*, que aparentemente é uma peça burguesa, a gente fez com grandes revoluções, até cenográficas.

Fátima – Além da vontade de experimentar o trabalho num teatro mais amplo, com outro tipo de apoio, o apoio estatal, havia outros motivos pra você deixar o Arena? Como foi essa saída?

Em 1953, nos primeiros anos do Arena, fui convidado a dirigir na televisão, que estava bem no início: inaugurei a TV Record. Eram só três produtores para fazer a programação inteira da emissora! Cheguei, na época, a escrever e dirigir três programas diários! E sem videoteipe, que ainda não existia, era tudo ao vivo! Eu ganhava dinheiro na TV, e punha dinheiro no Arena, pois lá não ganhávamos nada, e o problema, muitas vezes, era esse: a sobrevivência. E esse problema se agravou com o tempo. E por causa disso, é claro que houve alguns momentos de atritos entre nós, mas isso é absolutamente normal! Mantive contato com muitos deles, o Vianninha foi um dos que, no tempo em que eu estava na Europa, se comunicavam semanalmente comigo; ele escrevia contando o que estava acontecendo aqui etc. Era um dos que mais lealmente discutiam comigo determinadas resoluções, mas, apesar de todas as discussões, continuamos amigos! O Boal também, somos amigos até hoje! E depois de 1964, então, as coisas pioraram muito pra todos nós.

Fátima – Todas as pessoas no Arena tinham outros trabalhos?

A maioria tinha família que ajudava, mas alguns não tinham, alguns dormiam, moravam no Arena! Muita dificuldade pra todo mundo, então a maioria tinha que se virar fora do Arena. E havia concepções políticas que a gente discutia, talvez um pouco demais, por exemplo: eu nunca quis transformar o Arena numa simples bandeira política, quis sempre que se discutissem as questões sociais, que a gente se aprofundasse nisso, mas não com ares panfletários, e esse foi um dos problemas que a gente teve lá dentro. Mas, ainda assim, não foi isso que fez com que eu me afastasse do Arena naquele momento. O principal mesmo foi que cansei de fazer espetáculo em espaço pequeno!

Fátima – O que significou montar *Boca de Ouro* em 1961? Quer dizer, o que representava um espetáculo de Nelson Rodrigues no panorama teatral daquela época?

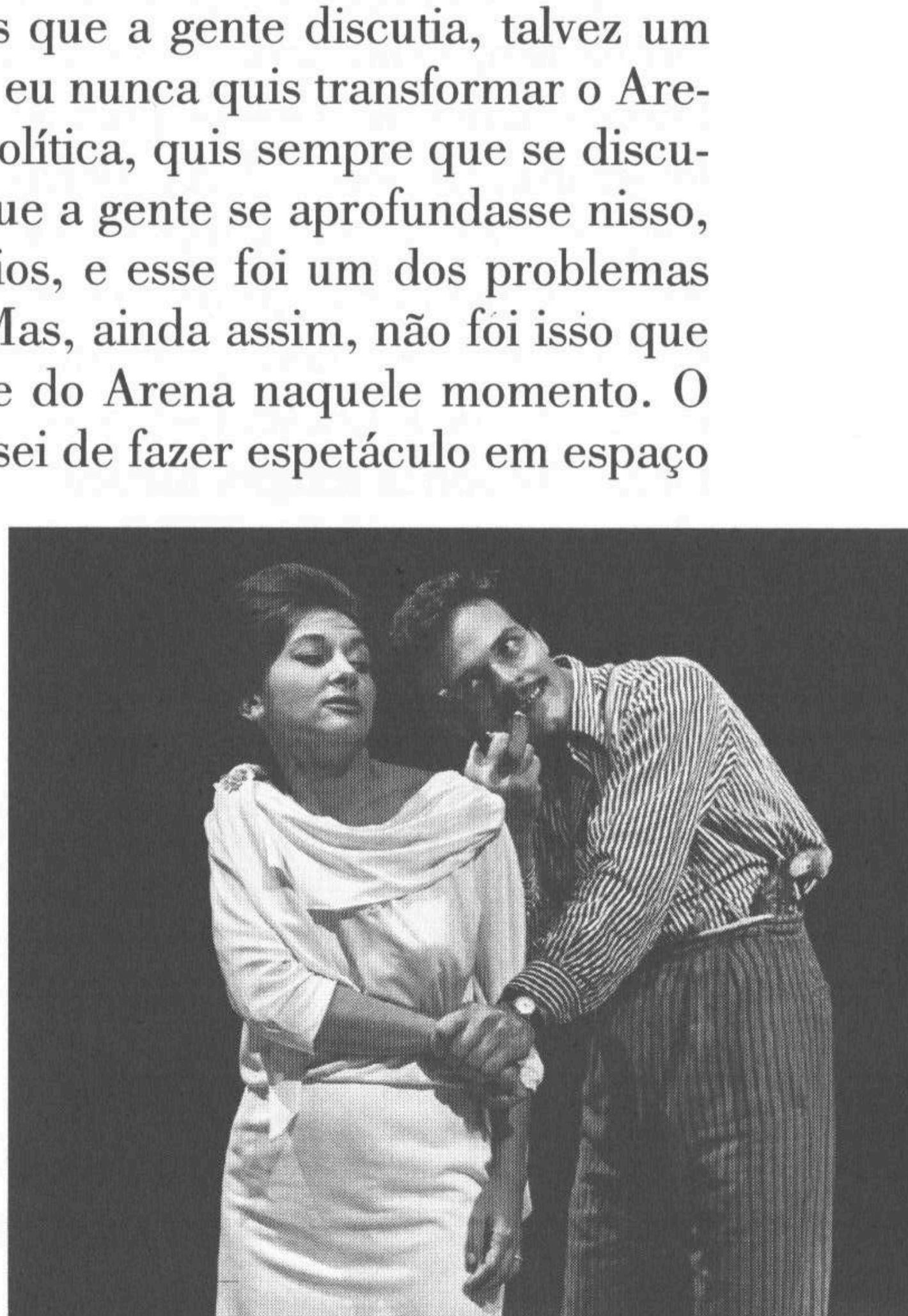


Foto de Carlos (acervo Cedoc/Funarte): *Boca de Ouro*, de Nelson Rodrigues, direção de José Renato, TNC, 1961. Maria Esmeralda e Milton Moraes.

Ele era um homem polêmico, extremamente polêmico. Para a montagem, contei com todos os apoios possíveis e imagináveis, tive um cenógrafo brilhante, Anísio Medeiros, com o qual tive uma afinidade fantástica. Ele não era na linha do Flavio Império, não gosta de assistir ensaio, detesta assistir ensaio, mas é brilhante! Concebi o espetáculo como uma grande reportagem jornalística, então toda a cenografia foi concebida em preto e branco, como se fossem grandes fotografias, os móveis eram fotografias de móveis! As únicas cenas coloridas eram as da Guigui, a personagem que narra a história no tempo presente. As cenas dela eram projetadas na porta da casa, uma casa verdadeira, da zona norte, coloridíssima, mas o resto era todo em preto e branco. Era lindíssimo o trabalho do Anísio, muito bonito! E o Nelson ia sempre assistir aos ensaios, dava palpite, cochichava cacos no meu ouvido!



Acervo Cedoc/Funarte: *O pagador de promessas*, de Dias Gomes, direção de José Renato, TNC, 1962. Sebastião Vasconcelos, Zeni Pereira (à frente do povo), Beatriz Veiga e Luis Linhares.

Fátima – Como foi recebido pelo público esse *Boca de Ouro*?

Muito bem, o Nelson ficou satisfeito, e lembro que os atores acharam o espetáculo ótimo e a crítica também, os comentários foram muito positivos. O principal é que trouxe muito público pro TNC naquela ocasião, e, de maneira geral, abrandou minha obstinação por uma independência total, já que não tive autonomia completa na escolha do elenco: por exemplo, o papel de Celeste foi indicação do diretor do Serviço Nacional do Teatro, o que acabou não sendo um problema, porque a moça indicada fez um esforço enorme, era uma pessoa muito trabalhadora, e atriz muito razoável.

Fátima – Como era a relação entre o Estado e o Teatro Nacional de Comédia? Era uma companhia subvencionada, todos eram pagos pelo Ministério, como era o funcionamento?

Era uma herança do tempo do Getúlio Vargas, foi ele que fundou o Serviço Nacional de Teatro. Getúlio gostava muito de teatro, foi quem, na época, deu muita força à SBAT, a sociedade de autores. A diferença entre a SBAT e a Argentores da Argentina, por exemplo, é que, lá, todos os direitos autorais passam, obrigatoriamente, pela Argentores, e então ela se tornou forte, rica e pode pagar normalmente os seus autores. Aqui no Brasil, a SBAT acabou empobrecida, porque se subdividiu em várias organizações. Atualmente, a SBAT está completamente endividada e obrigada a enfrentar mil processos! Bom, voltando ao Serviço Nacional de Teatro, o diretor era nomeado pelo Ministério da Educação, mas com interferência, muitas vezes, do próprio presidente da República. Nessa época, o diretor era o Edmundo Moniz, escritor, jornalista, homem de esquerda muito voltado à atividade teatral. E o SNT mantinha, com verba própria, uma companhia teatral, com elenco fixo e diretor. Era o TNC. O elenco era um dos mais bem pagos do Brasil, e um dos melhores! Pra fazer o *Boca de Ouro*, contei com uma seleção de atores fantástica. Tive todo o apoio finan-

ceiro pra fazer *As aventuras de Ripió Lacraia, O pagador de promessas*. Não havia problemas de orçamento!

Fátima – Como foi o fim do Teatro Nacional de Comédia?

Em 1963, fui convidado, através do Itamaraty e do SNT, pra dirigir uma peça do Dias Gomes, *A invasão*, no Uruguai, com o grupo El Galpón, em Montevidéu, pra difundir por lá o tipo de trabalho que estávamos fazendo aqui. Fui pra Montevidéu, e era recebido pelo embaixador brasileiro diariamente. Aí, houve o acontecimento do dia 13 de março, o comício na Central do Brasil, e a situação começou a ficar diferente. Primeiro eu sentava com o embaixador no sofá, conversávamos... Depois, ele já começou a me receber do outro lado da mesa. E depois do dia 31 de março, não me recebeu mais, fechou as portas! Cortaram a verba que me mantinha lá, e eu estava com minha mulher e meu filho. O pessoal do Teatro Galpón me hospedou, arranjaram um apartamento, e disseram: "Não tem problema nenhum, se você não puder voltar pro Brasil, fica aqui o tempo que for necessário." Minha mulher e meu filho voltaram pra Curitiba, e eu fiquei no Uruguai ainda uns dois meses, sem poder voltar. Estreamos a peça lá no dia 10 de abril, mais ou menos, e foi um grande sucesso, porque a peça termina com um enfrentamento entre os invasores e a polícia, exatamente o que estava acontecendo no Brasil naquele momento! O Darcy Ribeiro, que era o Ministro da Educação do Jango, acabou exilado em Montevidéu e foi assistir ao espetáculo. Dois meses depois, consegui voltar por terra. Fiquei em Curitiba por dois anos.

Fátima – Você montou alguns textos de Brecht, e, desde o início, afirma que o distanciamento, como Brecht o compreendia, está na estrutura do texto, não na maneira formal de realizá-lo. O que exatamente você quer dizer com isso?

Houve um tempo, aqui no Brasil, em que as pessoas afirmavam que os atores devem procurar uma maneira brechtiana de re-



Acervo Cedoc/Funarte: *O círculo de giz caucasiano*, de Bertolt Brecht, direção de José Renato, TNC, 1963. Alberico Bruno (sentado), Otoniel Serra e Rodolfo Arena (com a mão erguida).

presentar, e isso é muito difícil de explicar, a não ser na prática. O comediante, o grande comediante, é um ator que pode ser chamado de brechtiano, porque ele comenta seu personagem sem deixar de vivenciá-lo. O estilo brechtiano se caracteriza pelo fato de o ator "sugerir" um comentário sobre o que está fazendo. Se ele passar por cima da interpretação stanislavskiana, não vai conseguir o que pretende! É como imaginar, na época do início da televisão, aquele fantasma, a imagem dupla, sempre duas imagens do mesmo ator. Quando a interpretação é má, se vê sempre a imagem do personagem que o ator está querendo imitar, e esse é um erro. Acho que o estilo brechtiano é, nada mais, nada menos, do que entrar profundamente no espírito de Stanislavski, entender o personagem com toda a exatidão, toda a profundidade, a tal ponto que você passa a pensar como ele. Quando você identifica corretamente o pensamento da personagem, é capaz de chegar ao estilo de Brecht. Fazendo uma com-



Acervo Cedoc/Funarte: *Vivaldino, criado de dois patrões*, de Carlo Goldoni, direção de José Renato, Teatro Casa Grande, 1976. Josefine Hélène, Sérgio de Oliveira, Lauro Góes, Itala Nandi, Grande Othelo e Ganzarolli.

paração: Picasso não começou a fazer cubismo diretamente, nenhum grande pintor chegou ao seu estilo antes de passar pelo realismo, antes de ser capaz de desenhar uma figura humana com toda precisão. A partir do domínio da sua técnica, da sua capacidade de análise, foi que o realismo foi ultrapassado e o artista chegou à sua própria maneira de comentar o mundo. Então, o ator, em primeiro lugar, tem que ser capaz de vivenciar profundamente o seu personagem, pensar como o seu personagem, pra depois ser capaz de mostrar alguma coisa a mais. E essa coisa a mais é aquilo que está na estrutura do texto, é o caminho mostrado em cada cena e na seqüência do espetáculo. Agora, existe o ator que é um supercomediante, esse ator faz com tanta facilidade um comentário que, em nenhum momento, deixa de ser a personagem. O método de Brecht não desprezava, aliás, nunca desprezou, a base stanislavskiana. Cansei de ver espetáculo brechtiano na Europa e, em nenhum deles, o famoso distanciamento era enfatizado. O ator tem que ser tão bom que vai além do seu personagem, mas ele tem que passar através do personagem. Isso é fundamental!

Fátima – Seu repertório como diretor é muito eclético, inclui clássicos da dramaturgia estrangeira, como *Escola de maridos* (1956) e *Escola de mulheres* (1961 e 1966),

de Molière, *Vivaldino, criado de dois patrões*, de Goldoni (1976), passando por vários textos de Brecht e por comédias como *O peru*, de Feydeau (1973), *Camas redondas, casais quadrados*, de Ray Cooney e John Chapman (1978; 1988; 2000) e também autores e obras de referência do repertório brasileiro, como Nelson Rodrigues, Dias Gomes, Martins Pena (*O noviço*, 1965), Guarnieri (*Eles não usam black-tie*, 1958), Boal (*Revolução na América do Sul*, 1960), Vianninha (*Rasga coração*, 1979), além de muitas comédias como *Allegro desbum*, de Vianninha e Armando Costa (1976), *Um edifício chamado 200*, de Paulo Pontes e Milton Moraes (1972) e *Baixa sociedade* (1979) e *Motel Paradiso* (1982), de Juca de Oliveira. Olhando em retrospecto, qual o fio condutor de suas escolhas profissionais?

Em primeiro lugar, acho que procuro uma peça que divirta, mas que não divirta simplesmente, e mais nada. Através da diversão, a gente tem sempre que discutir algum problema, alguma idéia, um conteúdo. Numa peça que dirigi recentemente com o Fúlvio Stefanini, chamada *Até que o sexo nos separe*, de Walcyr Carrasco, por exemplo, que foi um sucesso brutal de público, nunca deixei de pensar que aqueles personagens em cena estavam mostrando um problema humano pertinente, isto é, como é que as pessoas convivem depois que o sexo acaba? Procuro sempre encontrar, nas peças que faço, uma motivação de conteúdo, pois isso é fundamental. Procuro enfatizar o lado social e estético que a peça tem, mesmo na comédia. Pelo menos, tenho a intenção de procurar sempre isso...

Tem uma história maravilhosa, nessa questão de escolha de repertório. Era 1955. Uma peça estava comigo fazia uns seis meses. Tinha recebido no Teatro de Arena, com um título estranho, um amigo do nordeste que me mandou, o Alfredo de Oliveira, do Teatro de Amadores de Pernambuco. Recebi, li o título, e pensei: "Esse nome aqui é esquisito..." Guardei na gaveta, ficou seis meses lá dentro. Aí o Alfredo me ligou: "Você não leu, não disse nada?". Respondi: "Não tive tempo!" "Então manda de volta, que a gente vai fazer aqui." Era, nada

mais nada menos, que o *Auto da Compadecida*, do Ariano Suassuna! Fiquei com essa peça na gaveta durante seis meses! O maior pecado da minha vida!

Fátima – Fomos colegas no corpo docente da UNIRIO, onde você deu aulas de direção durante 26 anos, e eu sempre apreciei muito o seu trabalho com os alunos, a sua dedicação e a qualidade do que você conseguia com eles. Segundo suas próprias palavras, em depoimento ao antigo SNT: "Ninguém ensina ninguém a fazer teatro". Levando em conta essa premissa, o que você enfatizava em sua atividade como professor?

Tive uma formação muito autodidata, então sempre batalhei pra que as pessoas procurassem se aprofundar. Exigia muita leitura dos meus alunos, pelo menos uma peça por semana, com relatórios de leitura, nos quais devia constar a opiñião deles sobre o que haviam lido. E eu também enfatizava a disciplina de trabalho, pois é uma maneira de encontrar um caminho. Acredito que ninguém ensina ninguém a fazer teatro, mas eu insistia sempre em perguntar: Onde está o prazer do teatro? Descubra o prazer no que está fazendo, qual é o brinquedo que você tem na mão e onde está o prazer? É quando ensaia, quando analisa os personagens, quando descobre as entrelinhas do texto, a estrutura, as razões, os fundamentos, o que o autor quer dizer? E você concorda com ele ou não concorda? Por que não concorda? Então, veja o que é possível mudar pra concordar...

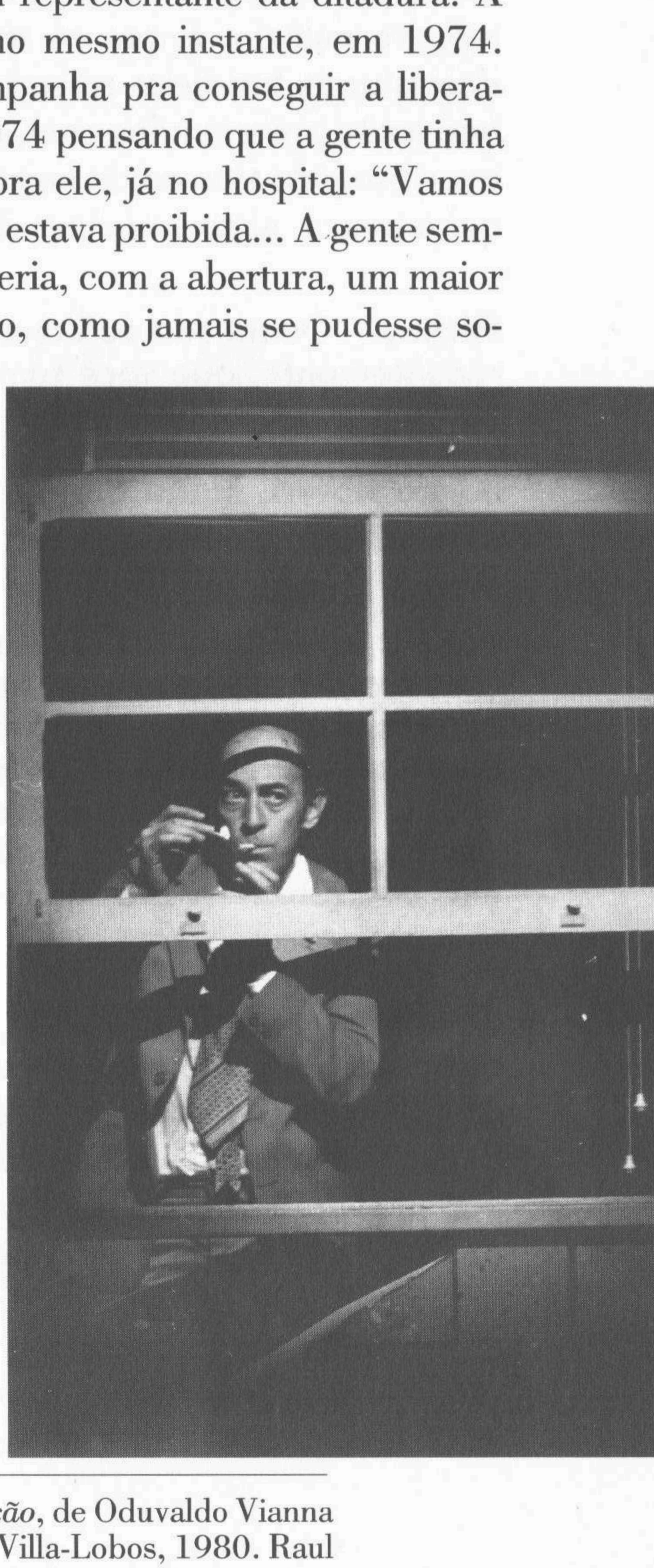
Fátima – Você lutou durante vários anos pela liberação de *Rasga coração*, de Vianninha, na época da ditadura militar e, quando conseguiu, a sua encenação foi um marco da abertura política. Você acredita que, a partir daí, o caráter político do teatro sofre uma inflexão, deixando de se caracterizar pela temática e buscando novos modos de falar da vida e também buscando novas e diferentes formas de produção?

A partir daí, as coisas se complicaram muito. Há um paradoxo. Por exemplo, sabe quem financiou essa montagem? O Ney

Braga, governador do Paraná, na época. Quando a peça foi liberada, ele imediatamente ofereceu patrocínio.

Fátima – Tanto que você estreou em Curitiba, não foi?

Estreamos lá. O Ney Braga, um representante da ditadura! A peça foi premiada e proibida no mesmo instante, em 1974. Depois disso, foi uma dura campanha pra conseguir a liberação. O Vianninha morreu em 1974 pensando que a gente tinha começado os ensaios. Eu dizia pra ele, já no hospital: "Vamos começar os ensaios!" Mas a peça estava proibida... A gente sempre acreditou que realmente haveria, com a abertura, um maior florescimento do teatro brasileiro, como jamais se pudesse sonhar, mas não aconteceu isso, infelizmente. Tenho a impressão de que as "gavetas abertas" só liberaram muita poeira. Infelizmente, a gente não encontrou grandes textos, pois os grandes autores morreram nesse tempo: Vianninha, Paulo Pontes, Armando Rosas... Acho que houve muita esperança e pouco resultado. E uma das coisas também que impediram, ou tolheram, o de-



Acervo Cedoc/Funarte: *Rasga coração*, de Oduvaldo Vianna Filho, direção de José Renato, Teatro Villa-Lobos, 1980. Raul Cortez.

senvolvimento do teatro foi a televisão. Sem dúvida, a televisão atrapalhou muito, porque levou as melhores cabeças (Dias Gomes, por exemplo), os melhores atores, tirou de circulação vários grupos, e desfez a possibilidade das produções importantes.

Neste momento, no surgimento do novo século, a partir deste terceiro milênio, é que eu tenho muita esperança de que a dramaturgia brasileira ressurja, sabe? Têm aparecido autores que estão preocupados com a realidade brasileira, existe um interesse pela técnica de escrever pra teatro, e vão surgir, daqui a pouco, alguns núcleos de escritores.

Fátima – Quem são os bons autores que você viu recentemente, que você tem sentido que estão se empenhando, trabalhando?

Sergio Roveri, Mario Bortolotto, Mário Viana, Fábio Torres, Erné Vaz Fregni e vários outros.

Fátima – Você vivenciou diferentes modos de produção: a cooperativa, o teatro com apoio estatal, a iniciativa empresarial com apoio dos órgãos governamentais, e a busca de patrocínio, via lei Rouanet. Poderia falar um pouco sobre as características, vantagens e desvantagens dessas várias formas de produção e as conseqüências que elas acarretam na própria criação artística?

Minha experiência com cada um desses setores foi bastante diferente. A Lei Rouanet, por exemplo, foi uma conseqüência da antiga Lei Sarney, que, embora tivesse na origem a melhor das intenções, acabou por resultar, hoje em dia, no controle da produção e na escolha de repertório por parte da empresa patrocinadora. A empresa escolhe, como parte de sua publicidade, patrocinar esse ou aquele projeto. Então, é urgente a desmistificação e a alteração da Lei Rouanet, porque ela se transformou em patrocínio de super-nomes ligados à televisão, não significando nada pra projetos que realmente possam auxiliar o desenvolvimento do teatro, os projetos de grupos,

Foto de Delgado (acervo Cedoc/Funarte): *Camas redondas, casais quadrados*, de John Chapman e Ray Cooney, adaptação de João Bethencourt, direção de José Renato, Teatro Ipanema, Rio de Janeiro, 1978. Cartaz de fachada.



por exemplo. É preciso encontrar outros meios, existem várias idéias sendo discutidas, como, por exemplo, uma lei que transforme o Fundo Nacional de Cultura em fonte de verbas pras produções e grupos. A Funarte está tentando viabilizar idéias que estão sendo discutidas no Senado e na Câmara. Já discutimos, na Cooperativa Paulista de Teatro, diversos tipos de lei, como a que foi proposta pelo movimento Arte Contra a Barbárie, e deu origem à Lei de Fomento criada pelo município de São Paulo, e cujo objetivo é, justamente, fomentar o movimento teatral, não uma produção isolada, mas sim uma continuidade de trabalho coerente. Estamos, atualmente, lutando muito pelo Fomento em São Paulo porque, como resultado, surgiram muitos grupos. Atualmente existem mais de 130 grupos disputando os minguados caraminguás do Fomento! Muitos grupos, como o meu, por exemplo, não têm obtido continuidade no trabalho, porque recebemos apoio, mas espaçadamente, e isso não ajuda muito. É muito difícil, hoje em dia, qualquer grupo de teatro desenvolver uma iniciativa a longo prazo, a não ser com apoio oficial. Outra coisa que inviabiliza os projetos, atualmente, é o custo da mídia. Quando começamos, até a década de 1980, era possível reunir um capital e produzir um espetáculo, e depois outro, com os sucessos cobrindo os fracassos. Hoje em dia, só pra montar o projeto, você gasta "x". Pra lançar esse projeto, você gasta "2x". E você não recupera, por-

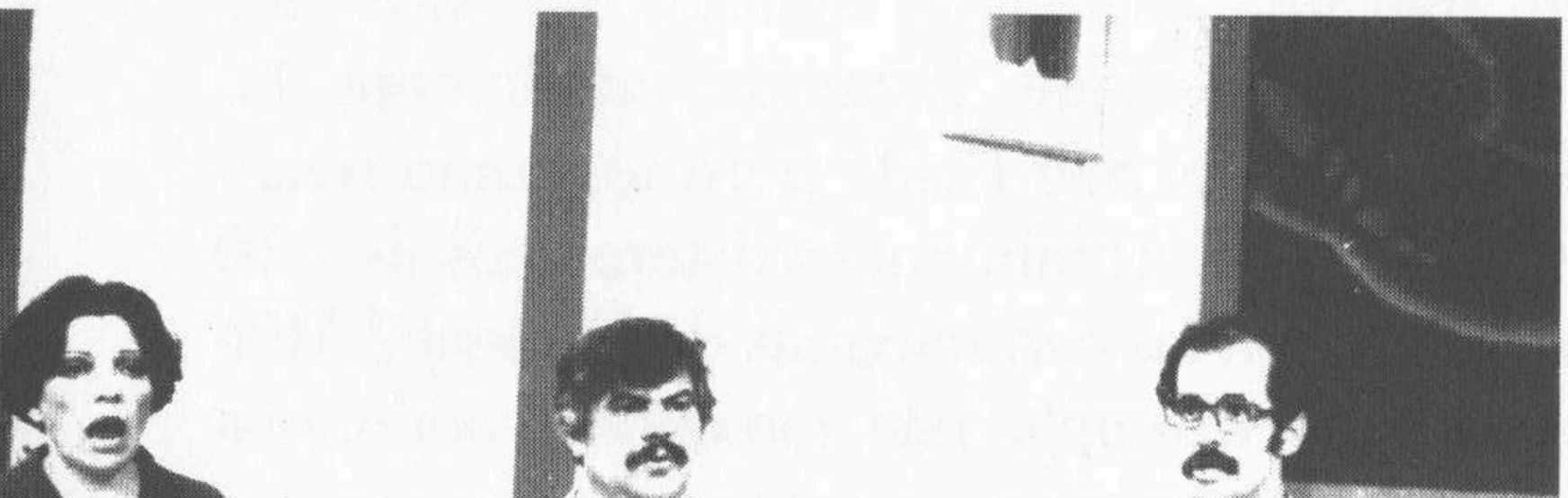
que é cada vez mais inviável a bilheteria dar o retorno do investimento. Fazia-se teatro de terça a domingo, eram nove espetáculos semanais, nove chances de ter bilheteria! Hoje em dia, é de sexta a domingo, só três apresentações semanais! Com isso, está liquidado o assunto!

Fátima – Cada vez menos o Estado tem um projeto real, porque renúncia fiscal não é projeto estatal de cultura, nem de teatro!

A tal idéia de uma política pública de cultura é praticamente inexistente. O pouco que se consegue se deve à pressão que a classe exerce sobre as autoridades.

Silvana Garcia – Levando-se em conta que o Programa de Fomento da cidade de São Paulo serve de exemplo de política pública para os outros Estados, o que é que você acha que poderia ser feito para melhorá-lo?

O problema é sempre o mesmo: a verba é insuficiente e o número de grupos é muito grande. Neste semestre, por exemplo, se inscreveram cerca de 130 projetos. Eles podem, de acordo com o



Acervo Cedoc/Funarte: *Camas redondas, casais quadrados*, de John Chapman e Ray Cooney, direção de José Renato, Teatro Itália, São Paulo, 1979. Maria Luiza Castelli, Guilherme Corrêa e Marcos Caruso.

edital, premiar cerca de 18 ou 19 projetos, mas, se fizerem isso, a verba vai ficar muito pequena pra cada um. Eles podem, também, sempre de acordo com o edital, cortar o orçamento dos projetos em até quase 50%! Outra questão que estamos discutindo é a do tempo de duração do projeto. Hoje em dia, é de até dois anos, o que é muito pouco, porque, quando chega o segundo ano, você já é obrigado a se candidatar de novo para que o trabalho tenha continuidade, e nem sempre você ganha, então o trabalho é interrompido. Minha idéia é sugerir que os grupos façam projetos de 5 anos, no mínimo! Ou que se consiga selecionar grupos permanentes, pra poder desenvolver um trabalho com conteúdo, que possa ter um resultado avaliado a longo prazo. Talvez seja um caminho, mas outro problema é o número de grupos, todos trabalhando com méritos, então fica difícil a decisão de uma comissão.

Fátima – A gente sabe que bilheteria não mantém espetáculo nem grupo, o Fomento tem uma duração muito curta. Qual é a idéia de longo prazo por trás do Fomento? Que a partir daquela ajuda o grupo vai se tornar auto-suficiente ou alguma empresa estatal vai adotá-lo ou ele vai conseguir patrocínio permanente em outro canto, qual é a filosofia?

Na realidade, a filosofia não está em que o grupo alcance sobrevivência absoluta. É um projeto destinado a resolver o problema que a gente tem neste instante. É claro que o ideal seria abranger as possibilidades, e um grupo que recebesse esse patrocínio pudesse se estabilizar, tornar-se permanente. Existem, claro, vários problemas, mas, na verdade, o resultado foi fantástico, porque possibilitou que o teatro de grupo em São Paulo tivesse um enorme impulso. Muitos bons grupos estão sobrevivendo até hoje graças à existência do Fomento. A Funarte agora também criou um projeto de auxílio, mas nada que se compare ao Fomento, como apoio efetivo a uma iniciativa que não seja simplesmente o projeto de uma única peça.

Silvana – Em 2001, você inaugurou o projeto Casa da Comédia, que se instalou no espaço da Federação dos



Acervo do grupo Casa da Comédia: *Aroma do tempo*, de Ernê Vaz Fregni, direção de José Renato, 2006. Carlos Capelletti e Luiz Araújo.

Trabalhadores Cristãos (rua Jandaia 218), na Bela Vista, transformado, a partir de 2002, no Teatro dos Arcos. Em 2004, vocês realizaram um concurso de textos, cuja intenção era oferecer um "mosaico teatral da cidade de São Paulo", mas, apesar de terem produzido peças dos novatos Evaldo Mocarzel, Fábio Torres, Mário Viana e Wilson Fumoy, o projeto não teve continuidade...

O projeto teve continuidade sim! Ele se chamava, originariamente, Histórias não Oficiais da História, porque eram textos falando da história não oficial do Brasil. Como em 2004 tivemos o aniversário de 450 anos da cidade de São Paulo, o projeto ficou ligado às histórias não oficiais de São Paulo. O Evaldo Mocarzel, um jornalista, escreveu uma peça sobre moradores de rua, muito boa. O Fábio Torres escreveu uma comédia sobre a violência urbana, onde conta a história da crença na aparição de um monstro no rio Tietê, chamado Pirataraca, simultaneamente a um assalto. É uma história engraçada e muito bem escrita. Mário Viana, por exemplo, escreveu sobre a galeria Metrópole, que era o *point* dos *gays* de São Paulo, na época. Wilson Fumoy escreveu uma história ligada a arquivistas, sobre a loucura desses burocratas que sobrevivem arquivando e fichando! Da história, evoluímos pras revistas musicais, e criamos um espetáculo com um ótimo resultado, chamava-se *Aroma do tempo*, comédia musical sobre a vida do Arthur Azevedo, escrito por outra revelação nossa, Ernê Vaz

Fregni, e também o *Rua 13 de Maio s/n*, uma ópera moderna musicalmente interessantíssima, de outro autor novo, o Ricardo Monteiro.

Silvana – E como funciona o projeto Casa da Comédia?

É bom dizer que todo esse trabalho não teria a menor condição de ser feito se não existisse o Fomento, pois não poderíamos manter elenco pra cada uma das peças; nós procuramos manter um núcleo de atores, mas, mesmo assim, havia algumas necessidades diferentes pra cada um desses espetáculos. Eu não dirigi tudo, dirigi alguns, por exemplo, o *Aroma do tempo* e a *Rua 13 de Maio s/n*. Das primeiras peças, só a do Evaldo Mocarzel, *RG*, fui eu que dirigi. Além das montagens, da criação dos textos, o projeto inclui cursos pra adolescentes, crianças e terceira idade; curso de prática de montagem. O mais movimentado desses cursos é o da terceira idade, tem duas turmas de 30 velhinhas animadíssimas!

Fátima – Só mulheres?

Não, tem homens também, mas, na maioria, são mulheres. E elas vêm de bairros afastados...

Fátima – Quantos lugares tem o Teatro dos Arcos, e qual a razão desse nome?

Atualmente nós transformamos em arena, e ficou com 200 lugares. Teatro dos Arcos porque, quando o Jânio Quadros foi governador do estado, abriu a Avenida 23 de maio. Na abertura dessa avenida, descobriram uma rua, e embaixo da rua tinha uns arcos, como os Arcos da Lapa, aqui no Rio, e o teatro é bem em cima desses arcos!

Fátima – As relações da crítica teatral com os criadores têm se alterado muito ao longo desses 50 anos. Você teve a sorte de ser criticado por Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi, Yan Michalski, Mariangela Alves de

Lima. Ao mesmo tempo, você foi vítima de cobranças violentas da crítica sempre que optou por espetáculos com maior apelo comercial. Qual é, para você, a função da crítica? Como ela tem se inserido no panorama teatral atual?

Eu lamento muito, mas o crítico não é bem preparado no Brasil, então, hoje em dia, temos a Barbara Heliodora, que é bem preparada, mas e daí? Ela não consegue compreender a importância de um teatro menos inserido no mercado, e tem um prazer quase satânico de destruir essas produções! Em São Paulo, temos alguns críticos bons, como a Mariangela Alves de Lima, que continua escrevendo, apesar de eu achar que o estilo dela é um pouco gongórico, mas ela consegue, muitas vezes, tocar no problema, de forma literária, mas consegue. A Beth Néspoli está começando e me parece bem intencionada... Mas fazem falta à crítica pessoas como o Décio de Almeida Prado, o Sábato Magaldi, o Yan Michalski... O Décio escrevia, às vezes, uma ou duas críticas inteiras só sobre o texto, depois é que ele falava da montagem em si, com o maior cuidado, com o maior carinho, sem ser grosseiro, e olha que ele criticava mesmo, metia o pau quando era necessário! Então falta esse critério de respeito pelo trabalho, apontando soluções etc. Mas também é verdade que a imprensa mudou muito, que os críticos e a própria cultura têm muito pouco espaço na mídia.



Acervo do grupo Casa da Comédia: *Rua 13 de maio s/n*, de Ricardo Monteiro, direção de José Renato, 2006. Gabriela Arantes.

Fátima – **Como você vê o panorama teatral das duas cidades, Rio e São Paulo, entre as quais você divide o seu tempo atualmente? Que mudanças mais lhe chamaram a atenção nesses mais de 50 anos de trabalho em teatro?**

O espaço do teatro foi diminuindo em várias instâncias, mas, por outro lado, não podemos ignorar as mutações no mundo inteiro, na vida como um todo, na ciência, na tecnologia, e isso tudo, sem dúvida, faz com que o direcionamento cultural seja outro. O tempo é dos jovens agora, eles é que têm que repensar a arte e encontrar caminhos pra que o teatro interesse novamente. Se você não convence os jovens a fazer teatro com a mesma intensidade que nós fazíamos, o teatro está fadado a desaparecer, a ser engolido pela televisão. A televisão é um veículo terrível, que diz o tempo inteiro: "Não saia da sua casa, fique sentado aí que eu trago tudo pra você embrulhadinho, pois a rua é perigosa, não saia, a violência está lá fora! Vamos oferecer a você teatro, música, literatura, mas, ao nosso modo!" Temos que atrair os jovens para o teatro, mostrando pra eles as possibilidades que a própria tecnologia pode trazer, influenciando a dramaturgia, trazendo novas técnicas de linguagem. Qual é o caminho? É esse: temos que descobrir uma maneira de dialogar com os jovens, com uma dramaturgia que esteja atenta à existência da tecnologia moderna, das mutações dos hábitos, enfim, de todas as novas descobertas!

Rio, 24 de agosto de 2007

Valsa nº 6

de Nelson Rodrigues





A RUA DO INFERNO

de Antonio Onetti

integram o repertório do **teatro do pequenoGesto**

www.pequenogesto.com.br

Folhetim

teatro do pequeno Gesto

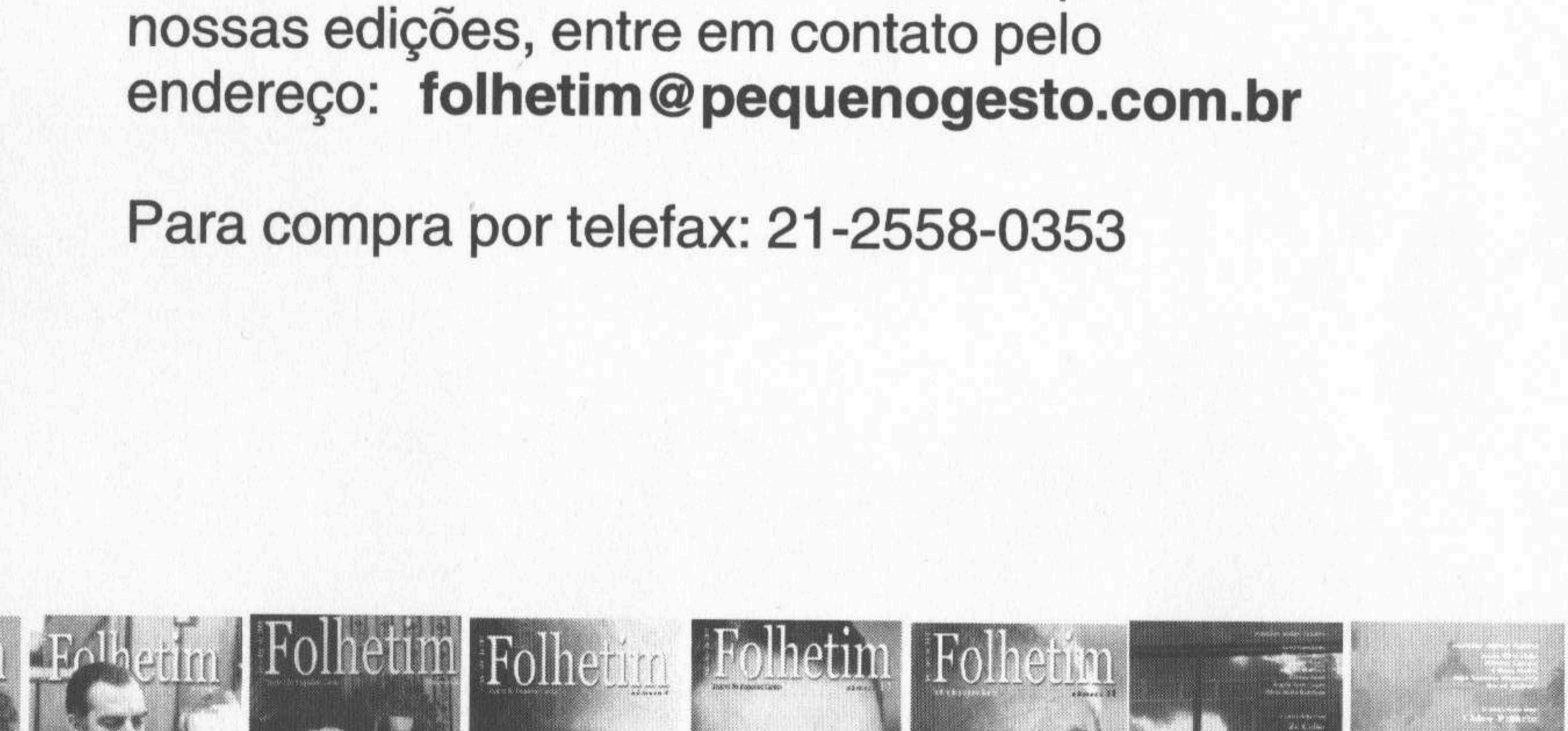




Agora no site **www.pequenogesto.com.br**
a versão integral de todos os artigos dos
números esgotados de *Folhetim* (Zero a 8)

Se quiser receber a relação completa dos
artigos publicados e saber como adquirir
nossas edições, entre em contato pelo
endereço: **folhetim@pequenogesto.com.br**

Para compra por telefax: 21-2558-0353



cólofon

Esta revista foi composta na tipologia Bodoni em corpo 12/13,5 e impressa em papel Pólen Soft 80g/m^2. 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/m^2 com laminação fosca. Tiragem de 1.000 exemplares. Impresso na Sermograf.

Em *Comércio de uma ação poética*, o ator e encenador francês Alain Ollivier reflete sobre a inserção do teatro numa sociedade regida pelo liberalismo e pelo culto ao sucesso e ao grande público.

Em *As duas pontas da tradição*, Silvana Garcia insere a obra do encenador russo Anatoli Vassíliev no panorama das idéias cênicas do século XX, destacando sua interlocução com Stanislávski e Grotowski. Partindo do trabalho com a ação na palavra, Vassíliev chega, ao longo de sua trajetória, ao canto como fonte primordial da cena e a um espetáculo que se avizinha do culto e do rito.

Alessandra Vannucci traça em *Gianni Ratto ou a cena-personagem* o perfil do mais brasileiro dos diretores italianos que aportaram aqui no pós-guerra, como ele dizia, "não para fazer a América, mas para descobrir o Brasil".

Anatol Rosenfeld: quando a razão é legítima?, de Antonio Cadengue, aborda as reflexões do pensador alemão sobre o teatro épico e confronta sua radical defesa do racionalismo com manifestações do dito "teatro irracionalista", como o defendido por José Celso Martinez Corrêa.

O gosto pelas manifestações artístico-culturais ainda é, infelizmente, marca de classe social. Ieda Magri reitera, em *A escola e a formação de novos públicos*, a importância de iniciativas sistemáticas de exposição dos alunos a bens culturais como meio de desenvolver sua disposição para a arte.

Na seção EM FOCO, o autor espanhol Antonio Onetti expõe o universo imaginário que povoa sua obra e fala das possibilidades de transposição de seus textos para outros contextos, caso de *A Rua do Inferno*, em criação do Teatro do Pequeno Gesto.

Tatiana Motta Lima resenha *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski – 1959-1969*, coletânea de textos e materiais de Grotowski, L. Flaszen e E. Barba, que vem suprir uma imperdoável carência de bibliografia sobre o encenador polonês e seu percurso artístico.

Na entrevista *O mundo no teatro*, o diretor José Renato, fundador do Teatro de Arena, responsável pela criação de espetáculos memoráveis como *Eles não usam black-tie*, *O pagador de promessas* e *Rasga coração*, nos conduz pelos caminhos do teatro no país nas últimas seis décadas.

teatro do pequeno Gesto

ISSN 1415-370X

9 771415 370002 26