ensaios sobre teatro

Philippe Lacoue-Labarthe

Antonio Mercado

Antonio Cadengue

Fernando Marques

Sidnei Cruz

Em foco

Sábato Magaldi

entrevista

Cia. dos Atores

Folhetim

teatro do pequeno Gesto

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte
MINISTÉRIO DA CULTURA

número 27

262

Expediente

FOLHETIM
ISSN 1415-370X
Uma publicação do
Teatro do Pequeno Gesto

Editora geral
Fátima Saadi

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

Assistente editorial
Marcio Freitas

Colaboraram nesta edição
Aimar Lakabi, Ana Bernstein, Antonio Edson Cadengue, Antonio Mercado, Bel Garcia, Daniele Avila, Edélcio Mostaço, Eleonora Fabião, Enrique Diaz, Fernando Marques, Marcelo Olinto, Sábato Magaldi, Sidnei Cruz, Silvana Garcia

Projeto gráfico e capa
Bruno Cruz

Foto de capa
Débora 70, Ensaio.Hamlet, *de William Shakespeare, direção de Enrique Diaz, 2004. Marcelo Olinto.*

Fotos entrevista
Guga Melgar

Transcrição da entrevista
Márcia Alves

Copydesk da entrevista
Isa Vianna

Secretária
Márcia Alves

Revisão
Paulo Telles

Agradecimentos
Béatrice Picon-Vallin, Claire Nancy, Edla van Steen, CEDOC/Funarte, Gustavo Ariani, Ieda Magri, Márcia Cláudia Figueiredo, Sebastião Milaré, Stefan Kaegi

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

Folhetim 27

teatro do pequeno gesto

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

2008

Sumário

Editorial **5**

Ódio ao teatro **6**
Philippe Lacoue-Labarthe

Macunaíma e a escritura cênica **12**
Antonio Mercado

Macunaíma: a sagração de uma cena inaugural **28**
Antonio Cadengue

Poesia do real:
Black-tie 50 anos **40**
Fernando Marques

Mambembão e Palco Giratório:
marcas na história da difusão das artes cênicas no Brasil **50**
Sidnei Cruz

Em foco **66**
Sábato Magaldi

Resenha
Um tempo de vida em comum entre o ator e o espectador –
Teatro pós-dramático **74**
Edélcio Mostaço

Cia. dos Atores: múltiplas perspectivas do jogo da cena **82**
Entrevista de Bel Garcia, Enrique Diaz e Marcelo Olinto

editorial

Este ano o *Folhetim* completa 10 anos. O número Zero, piloto da revista, foi lançado em 4 de fevereiro de 1998! Em termos editoriais avançamos muito, mas, em termos financeiros, a insegurança continua. Uma iniciativa como essa, que não se quer acadêmica e também não segue o *mainstream*, precisa encontrar seu nicho para poder sobreviver. E a conclusão é que, no Brasil, esse espaço está sendo criado a duras penas e muito mais lentamente do que seria de desejar. Mas não queremos chover no molhado nem fazer deste editorial um muro das lamentações. A hora é de festa! E este é um número de comemoração.

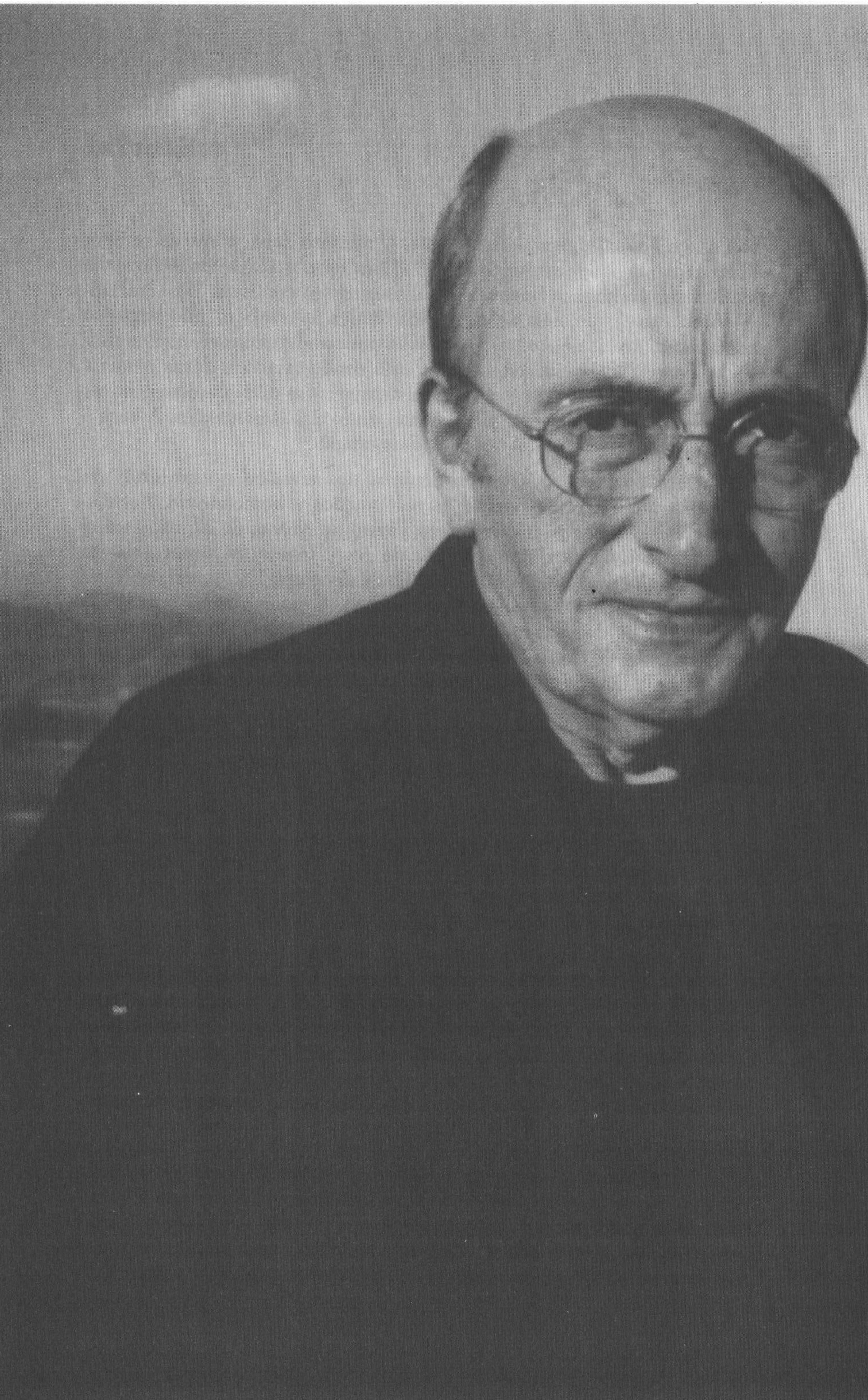
Além do nosso, vários aniversários nos levaram a estruturar um número composto praticamente de celebrações e homenagens. Festejamos os cinqüenta anos de estréia, no Teatro de Arena, de *Eles não usam black-tie*, de Guarnieri, com direção de José Renato; os trinta anos da criação de *Macunaíma*, de Antunes Filho e do grupo Pau-Brasil; os trinta anos do lançamento do Projeto Mambembão, do antigo Serviço Nacional de Teatro, e os dez anos do Palco Giratório, do SESC/DN. Além disso, homenageamos a riquíssima trajetória do crítico Sábato Magaldi, e os vinte anos da Cia. dos Atores, um dos grupos mais instigantes e criativos do país.

Entre as muitas recordações, a saudosa revista *Ensaio/Teatro*, criada pelo crítico Yan Michalski na Escola de Teatro do Centro de Artes da então Fefierj e que, em seu número Zero, lançado em janeiro de 1979, publicava Macunaíma *e a escritura cênica*, estudo de Antonio Mercado que, por sugestão de Antonio Cadengue, republicamos nesta edição de *Folhetim*. Nosso agradecimento especial a ambos. Agradecemos a Cadengue também pela coordenação do roteiro da entrevista com Sábato Magaldi, que reuniu perguntas de profissionais de teatro do país todo.

Em meio a todas essas homenagens festivas, queremos dedicar este número ao filósofo e professor francês Philippe Lacoue-Labarthe, falecido em 2007, cuja obra e cujo convívio foram fonte de grandes ensinamentos a tantos de nós que lidamos com o pensamento estético. Em memória de Lacoue-Labarthe e da incomparável mescla entre a acuidade de pensamento, o amor ao teatro e o peculiar senso de humor que o distinguia, publicamos seu texto *Ódio ao teatro*, em tradução de Ângela Leite Lopes.

***

Talvez nossa maior alegria ao longo desses 10 anos de trabalho tenha sido formar uma rede de companheirismo, solidariedade e trocas intelectuais e afetivas com grupos de teatro do país todo e com muitos daqueles para quem o teatro é, mais que um ofício, uma paixão, ou, quem sabe, um vício? Obrigado a todos, colaboradores, amigos e leitores!



Ódio ao teatro

*Philippe Lacoue-Labarthe**

Tradução de Ângela Leite Lopes**

No teatro, o que odeio é o teatro.
Constantin Stanislavski

---

* Philippe Lacoue-Labarthe (1940-2007), filósofo, germanista, tradutor e professor, colaborou com o Théâtre National de Strasbourg como dramaturgista e também como diretor. Em parceria com Michel Deutsch, encenou, em 1978, a versão de Hölderlin para *Antígona*, de Sófocles, e, em 1980, *As fenícias*, de Eurípides. Seu interesse pelo teatro transparece em sua rica obra filosófica. No Brasil, foi editada, em 2000, pela Paz e Terra, a coletânea *A imitação dos modernos*, coordenada por Virginia Figueiredo e João Camillo Penna, organizadores também do número da revista *Terceira Margem* (UFRJ, 2007), em homenagem a Lacoue-Labarthe.

** Ângela Leite Lopes é tradutora e professora do Curso de Artes Cênicas da Escola de Belas Artes da UFRJ.

Acervo pessoal: Phillippe Lacoue-Labarthe, Parque das Ruínas, Rio de Janeiro, 1999.

Texto elaborado em resposta às perguntas feitas pela equipe do Teatro Nacional de Chaillot para a revista *l'Art du Théâtre*, nº 4, Paris: Actes Sud/Théâtre National de Chaillot, primavera de 1986:

1 – O teatro é uma arte mais detestada do que as outras?

2 – O que se odeia quando se odeia o teatro?

3 – O que se odeia de si mesmo quando se odeia o teatro?

Ódio ao teatro: o protocolo, para falar como Diderot, já tem mais de 2.500 anos. É, inclusive, se preciso dizê-lo, inaugural: o Ocidente inteiro, no seu projeto explicitamente *filosófico*, no seu projeto de verdade, fundou-se nesse ódio – e a rejeição difusa, nunca clara e sempre furiosa, que traz consigo. Uma só palavra condensa esse ódio: não a palavra "teatro", no fundo muito próxima de "teoria", mas a palavra *mimesis* (entendida como *imitatio*). E quem paga o pato dessa operação é alguém muito concreto, adulado e detestado, elevado às nuvens e sacrificado: o *mimos*, o ator.

Faço aqui uma alusão clara a Platão: *A República*, Livro III. Ali, é expulso da *polis*, pela boca de Sócrates – e segundo o ritual ateniense do *pharmakos*, do bode expiatório –, o poeta trágico, o autor-ator trágico, como será chamado por Nietzsche bem mais tarde. Tudo está dito aí, e de maneira definitiva: dos Padres da Igreja ao Rousseau da *Carta a d'Alembert*, e mais além, o mesmo discurso, incansavelmente, será dito e redito. E mesmo se aparentemente uma outra tradição – que teria vindo de Aristóteles, como gosta-se de dizer – declara seu amor pelo teatro, o seu discurso é apenas um contra-discurso. Diz, por intermédio de uma inversão simples dos valores, a mesma coisa. Ódio ou amor – qualquer psicanalista sorriria –, trata-se da mesma coisa. Trata-se, de qualquer maneira, de um *arrazoamento* do teatro. Ou de sua *teorização*.

Platão, diz a lenda, teria queimado seus poemas trágicos e renunciado à arte para seguir o ensinamento de Sócrates: aquilo que ele mesmo foi o primeiro a chamar de *filosofia* teria procedido dessa conversão inaugural.

Lenda ou não, o fato é que, em seu projeto fundamental, em particular no seu projeto educativo e político, a filosofia edificou-se sobre a condenação violenta e a exclusão do teatro. Teatro contra teatro: a boa visão contra a má. E, desde então, o gesto não parou de se repetir: no pensamento cristão, de maneira massiva, mas também em Rousseau, o fundador da política moderna, e até nas condenações mais recentes da sociedade espetacular-mercante.

O que está sendo visado em tal condenação é aquilo que os gregos designavam pelo nome de *mimesis*: imitação, reprodução, parecença ou troca, simulação, cópia, em suma, tudo o que é da ordem da re-presentação, ou seja, o que vem substituir a presença real, original e originária. Paradigma: o ator que não é aquele que representa. E se a condenação é assim tão violenta, não é apenas porque a representação é a degradação da presença, mas é também, e principalmente, porque é sedutora. A *mimesis* é contagiosa: o teatro estimula a imitação das fábulas que imita; é um dispositivo identificatório. Ali, somos alienados por ficções, ficamos perdidos para a verdade.

Ocorre assim na filosofia, e sempre ocorreu, uma verdadeira obsessão do teatro. Misto de fascínio e de horror, que é a confissão de um reconhecimento: o do poder do teatro. Como prova disso, a utilização feita pela filosofia, desde seu início, do mundo dialógico. Entre filosofia e teatro, uma "cena" bimilenar terá sido levada: a cena da rivalidade.

É verdade que o reconhecimento nem sempre terá significado a condenação. Desde Aristóteles, ou, para os modernos, desde Diderot, existe um discurso admirativo em relação

ao teatro. É aprovado em sua função – a *catarsis* –, é justificado em sua necessidade: o teatro é indispensável aos homens em comunidade para que compreendam o sentido de suas ações ou para que façam, de uma maneira ou de outra, a prova dos afetos sociais mais fundamentais: o medo e a compaixão. Mas essa tradição de pensamento, que leva até Brecht (apesar da hostilidade que declara em relação a Aristóteles), talvez só represente uma manobra estratégica mais sutil, visando não excluir, mas controlar o teatro, submetê-lo a exigências propriamente filosóficas. A mesma "cena", mas levada com frieza, sem fanatismo, de maneira lúcida.

Este textinho é seguramente muito rápido. E por demais alusivo. Seria necessário descrever com precisão a "cena primitiva" da *República* e a maneira como Platão desvia em benefício da filosofia o essencial da tragédia: não apenas a forma dialógica mas, como o indica luminosamente Benjamin (no seu livro sobre o *Trauerspiel*),[1] o mito ou a lenda trágica, substituindo Édipo – a figura "daquele que sabe" – pela nova figura heróica do saber, ou seja, o herói filósofo assassinado: Sócrates.

Mas a primeira dessas perguntas me incita a uma outra observação: sim, de fato, o teatro é a mais detestada de todas as artes. A condenação platônica da arte em geral – e, por exemplo, da pintura – procede diretamente da condenação do teatro. Ou, para dizê-lo de outra forma, desde Platão, a condenação do teatro é a forma matricial de toda condenação à arte. Em cada artista, busca-se o ator. É que o teatro é obscuramente pensado, sempre, como a primeira de todas as artes. Isso quer dizer: o *mimesthai*, o "representar" e o "fazer de conta", é pensado como o mais arcaico dos gestos humanos, ou seja, gestos pelos quais há humano. E mortalidade. O que mostra o teatro, senão esse evento nunca presente e sempre na forma de inadvento, a morte?

1. Walter Benjamin. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Nota da Editora)

O que mostra o teatro – o que representa o ator – rindo ou patético –, senão que o humano não se domina nem se possui nunca a si mesmo, que está desde sempre esperado pela morte, e que sua vida – toda a sua "seriedade" – é a série de esquivas à sua mortalidade?

É isso que se odeia no teatro. Vocês me perguntam: o que se odeia de si mesmo quando se odeia o teatro? Para isso, só existe uma resposta infinitamente simples: odeia-se não ser si próprio, não ser *nunca* si. Mas ser na representação, que se sabe falsa, e escabrosa, da imortalidade de si. No teatro, é nossa incapacidade fundamental de sermos nós mesmos, é nossa impropriedade ou nossa despropriedade que se representa; odiamos que nos devolvam nossa imagem, nosso "mimemo".

Acervo pessoal: Claire Nancy, Philippe Lacoue-Labarthe e Fátima Saadi, Mirante Dona Marta, Rio de Janeiro, 1999.

Macunaíma e a escritura cênica*

*Antonio Mercado***

O fato mais importante do teatro brasileiro no ano de 1978 foi, indiscutivelmente, a encenação do *Macunaíma* de Mário de Andrade pelo Grupo Pau-Brasil de São Paulo, com direção de Antunes Filho. A crítica teatral, dessa vez, mostrou-se à altura do seu objeto: em ensaio publicado no *Jornal do*

---

* Publicado no número Zero da revista *Ensaio/Teatro*, às páginas 37-44. A revista, criada em 1979, foi uma iniciativa de Yan Michalski em conjunto com os alunos do Departamento de Teoria da Escola de Teatro do Centro de Artes da Fefierj, e durou até 1983, tendo lançado cinco números.

** Encenador, professor titular da Escola de Teatro da Unirio (aposentado), professor convidado do Curso de Teatro e Educação da ESEC – Escola Superior de Educação de Coimbra.

Acervo Cedoc/Funarte: *Macunaíma*, de Mário de Andrade, adaptação de Jacques Thiériot e Grupo de Arte Pau-Brasil, direção de Antunes Filho, Theatro São Pedro, São Paulo, 1981. Cacá Carvalho.

Brasil de 17/10/1978, Yan Michalski determinou, com objetividade e discernimento, os aspectos fundamentais do evento, "aquilo que ele tem de marco, de divisor de águas, de contribuição efetiva para o nosso autoconhecimento enquanto nação e cultura".[1]

Renunciando à análise meramente estética, temática ou técnica do espetáculo, o crítico preferiu ater-se àquele fenômeno mais abrangente que Bernard Dort[2] denominou "representação teatral", ou seja, a atividade teatral visualizada em toda a sua complexidade histórico-cultural e sociológica. Assim, a crítica de Michalski rompe os limites do palco e vai investigar as relações entre o processo (trabalho do grupo) e o produto (espetáculo), examinando com especial cuidado as circunstâncias particulares que viabilizaram a produção. Essa abordagem, ao mesmo tempo em que evidencia a importância do espetáculo num contexto sociocultural mais amplo, deixa o campo aberto à discussão dos vários níveis específicos da obra. O próprio crítico do *JB* o reconhece ao afirmar em artigo posterior, referindo-se à "importância histórica" de *Macunaíma*, que a sua "contribuição para o teatro brasileiro está ainda longe de ter sido suficientemente avaliada e analisada".[3]

De fato, vários são os aspectos de *Macunaíma* que merecem uma análise particularizada. Sob o ponto de vista da estética generativa, por exemplo, seria necessário descrever e discutir o processo de criação tanto do texto que serve de base ao espetáculo como do próprio texto cênico, ambos elaborados com a participação decisiva dos membros do grupo, em um tipo de

1. Yan Michalski. Um teatro com muito caráter: Macunaíma. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 out. 1978. Caderno B, p. 5.

2. Bernard Dort. *Théâtre public*. Paris: Seuil, 1967.

3. Yan Michalski. Teatro paulista: momentos finais de uma bela temporada. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 nov. 1978. Caderno B, p. 10.

trabalho que parece se assemelhar em alguns pontos ao do *Théâtre du Soleil*. Os aspectos plásticos, visuais e sonoros do espetáculo solicitam igualmente um estudo à parte, que descreva a pesquisa realizada pelo grupo e o tipo de orientação dado por Naum Alves de Souza na cenografia e Murilo Alvarenga na direção musical. Um trabalho especial deveria ser dedicado à estrutura da produção do espetáculo, que foi decisiva para a sua concretização, e que põe em cheque os critérios que têm presidido a atual política de subvenções do SNT, como já notou Yan Michalski. Pode-se ainda cogitar de uma análise crítica do trabalho de interpretação e de seus postulados teóricos, de um estudo sobre a técnica da encenação em si, e assim por diante.

Quanto a nós, vamos restringir-nos a uma tentativa de descrição e análise sumárias da camada mais superficial (mas nem por isso menos relevante) que reveste *Macunaíma* enquanto objeto estético: aquilo que a moderna teoria da encenação define como "a escritura cênica". Essa tarefa nos parece prioritária, pois é somente através da análise daquilo que o objeto nos oferece à percepção de modo imediato que podemos discernir suas camadas mais íntimas e profundas. Presumindo-se que o leitor já tenha conhecimento do espetáculo, seja como espectador, seja através de reportagens ou da crítica especializada, cabe desde logo perguntar: quais os aspectos mais marcantes que podemos reconhecer na escritura cênica de *Macunaíma*?

Em primeiro lugar, *a deliberada revelação do palco como suporte da escritura cênica*. O palco nu do Theatro São Pedro não se apresenta assim por indigência criativa da cenografia; por outro lado, sua nudez não "significa" o vazio existencial do homem, a desolação cultural, ou seja lá o que for, porque não tem por função significar nada. É um palco, e só – isto é, o *locus* privilegiado da escritura cênica. Vazio como um caderno em branco, neutro como uma tela no cavalete, à espera do artista que venha pintá-la. Pode-se objetar que não há novidade alguma nisso, posto que muitos outros espetáculos já começaram da

mesma forma. É certo. Mas seria quase impossível não levar em conta o efeito especialíssimo que isso causa quando se trata de um palco italiano de grandes dimensões, como é o caso do Theatro São Pedro, e quando se contrapõe a este despojamento total do início a inesgotável inventividade visual do que virá a seguir. Esta neutralidade do "campo" ou suporte (que nem por isso deixa de conter, em potência, suas linhas de força, como já observou Meyer Schapiro)[4] é essencial para o tipo de código visual a ser instaurado posteriormente por Antunes Filho e pelo Grupo Pau-Brasil, para a determinação dos espaços cênicos, para a nítida configuração dos signos que aí serão inscritos e para a própria conformação épica do discurso cênico. Em suma: desde o momento em que o espectador entra na sala, o *palco* – como suporte da escritura cênica, desprovido de significação "em si" – e não como aquela "caixa de surpresas" tão ao gosto do ilusionismo teatral. Essa recusa do ilusionismo traz como conseqüência necessária a opção pela teatralidade, como demonstrou Dort em sua tipologia da representação teatral contemporânea.[5] Estamos assim advertidos, desde o início, de que o Grupo Pau-Brasil vai "contar", "representar" *Macunaíma* de Mário de Andrade, sem que, por um instante sequer, pretenda que esqueçamos a realidade circundante, trocando-a por uma vida ilusória na qual poderíamos submergir durante algumas horas. E, para os menos atentos ou mais desavisados, a todo momento surge uma folha de jornal amassada que é fruta, ou que, rasgada, é dinheiro ou cacau, ou uma cortina falsa que os atores seguram, deixando sempre claro que aquilo que presenciamos *não é*, mas *significa*.

---

4. Meyer Shapiro. On some problems of the semiotics of visual arts: field and vehicle in image-signs. *Semiotica*, Paris, I, 3, 1969.

5. Manuscrito de planejamento da disciplina "Formas da Representação Teatral Contemporânea", ministrada por Bernard Dort no Mestrado em Teatro da ECA/USP, em 1972. Cópia de posse do autor deste artigo.

É precisamente neste "significar" que reside o segundo aspecto a ser analisado: *a intencionalidade com que a encenação de Macunaíma se oferece como linguagem e como escritura.* Também aqui não há, em tese, novidade alguma: todo espetáculo teatral supõe o estabelecimento daquilo que se convencionou chamar (embora impropriamente) de "linguagem cênica". Isto é inevitável, na medida em que o discurso cênico supõe necessariamente uma estruturação e um código que permitam a comunicação entre palco e platéia. Quase sempre, porém, o encenador se vale desta "linguagem" de maneira meramente utilitária, prosaica. Nesses casos, a encenação abdica de seu estatuto de arte, de *poesia*, para tornar-se mero "fazer" técnico – isto é, rebaixa-se da condição de *mise en scène* para a de *mise en place*. Ao lançar mão de códigos cênicos já conhecidos e estratificados, o encenador devolve ao seu público aquilo que este já sabia e esperava antes de entrar no teatro. E um público conformista e acomodado ficará certamente gratificado com esta "confirmação" de suas expectativas, preferindo-a de bom grado ao caráter de "revelação" e de subversão da linguagem com que toda obra de arte autêntica se manifesta.

Quando a encenação utiliza a linguagem cênica em sua função meramente comunicativa, é inevitável que recorra a códigos teatrais já de há muito explorados. E aí reside, provavelmente, uma das causas do desprezo que os espíritos mais alertas ou inquietos votam a certo tipo de "teatrão", no qual a criação de valores estéticos é substituída pela repetição, mais ou menos disfarçada, de fórmulas gastas e historicamente datadas, que perpetuam o gosto dominante de uma classe social também dominante.

Já no extremo oposto deparamos com aqueles encenadores que, fascinados pela descoberta do teatro como linguagem, fazem da escritura cênica o objeto único e exclusivo das suas preocupações. Esse deslumbramento pelas possibilidades expressivas da linguagem cênica pode marginalizar totalmente a

sua função instrumental e o seu nível semântico, dando origem a espetáculos de um simbolismo hermético, desvinculados do seu contexto histórico e social, ou então a obras delirantemente barrocas mas vazias de sentido, cujo denominador comum é uma "exaltação do significante", na expressão de Demarcy.[6] Essa tendência andou muito em voga entre nós lá pelos fins dos anos 1960 e começos desta década, tornando-se mesmo característica de um certo "experimentalismo" cuja influência se faz sentir até hoje. Se apresenta, ao menos, o mérito de questionar os códigos teatrais vigentes e abrir novas perspectivas à linguagem cênica, essa tendência fica ainda distante daquilo que o teatro, arte do "aqui e agora" e da resposta do momento, teria que ser num país como o nosso.

Macunaíma atira-se deliberadamente à busca de uma linguagem cênica nova e nossa, e consegue fazê-lo com rara felicidade. Os realizadores do espetáculo têm plena consciência de que toda linguagem possui, segundo S. Langer,[7] uma dupla função: comunicativa *e* expressiva. O trabalho desenvolvido por Antunes Filho e pelo Grupo Pau-Brasil sobre essas duas funções da linguagem cênica resulta em uma singular proeza da encenação, que consegue ser ousadamente inovadora sob o ponto de vista estético sem jamais tornar-se hermética ou intelectualizada. Como observou Michalski no artigo citado, o espetáculo "tem um poderoso sopro de comunicação eminentemente popular, e pode ser perfeitamente assimilado, sem perda de substância, neste plano".[8] O amálgama de inovação

---

6. Richard Demarcy. A leitura transversal. In: J. Guinsburg; J. J. Teixeira Coelho Neto; Reni Chaves Cardoso (org.) *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 30.

7. Susanne K. Langer. *Filosofia em nova chave*. Trad. Janete Meiches e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 87 e ss.

8. Art. cit. *Jornal do Brasil*, 17 out. 1978.

estética e comunicação popular não é fortuito, mas fruto de uma criteriosa elaboração que está na raiz do trabalho em grupo, como se depreende de uma entrevista que o diretor Antunes Filho concedeu à revista *Veja*:

> Atualmente todos os grupos de teatro experimental no mundo inteiro trabalham pelo menos um ano e meio para fazer um bom espetáculo. Isso porque querem outorgar novamente ao teatro o papel que lhe cabe de arte, não de papa-níqueis. Acho que o código teatral tradicional está esgotado, é preciso renová-lo. Como? Não sabemos exatamente, pois como diz Macunaíma no espetáculo, "nossa cabeça está muito perturbada". O que eu tinha certeza, e o trabalho de Macunaíma junto com o Grupo Pau-Brasil comprovou, é que para conseguir alguma coisa nova em teatro é preciso pesquisar muito até encontrar o que dizer e como dizer.[9]

O resultado dessa preocupação é aquilo a que se assiste no espetáculo: "O que dizer e como dizer" estão indissociavelmente ligados – e é exatamente em casos como este, em que o sentido adere indissociavelmente ao sensível, que surgem os signos e a linguagem específicos da obra de arte, segundo a lição de Dufrenne.[10] *Macunaíma* é uma prova insofismável de que a linguagem cênica, como qualquer outra linguagem, pode atingir a dimensão poética sem perda dos seus valores mais imediatos de comunicação.

Já dissemos que a característica fundamental da linguagem cênica de *Macunaíma* vem a ser justamente a sua *intencionalidade*, isto é, a utilização voluntária e proposital dos signos que a compõem em suas funções expressiva e comunicacional. Em *Macunaíma*, o signo teatral, fundado basicamente no corpo do ator e em seu movimento, oferece-se ao espectador *como signo*, ou seja, como algo que deve ser, ao mesmo tempo, *lido*

---

9. Entrevista a Jairo Arco e Flexa: Antunes Filho – Um teatro alternativo. *Veja*, São Paulo, p. 4, 4 out. 1978.

10. Mikel Dufrenne. *Estética e filosofia*. Trad. Roberto Figurelli. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 103 e ss.

(decodificado) e *fruído* esteticamente. Convém lembrar, a esse propósito, que em *Macunaíma* os signos são "inscritos" sobre um pano de fundo geralmente neutro, recurso que provoca uma "majoração" dos seus significantes, evidenciando ao máximo a sua condição de signos. Assim, os signos teatrais de *Macunaíma*, a exemplo dos ideogramas chineses, afetam concomitantemente a razão e a sensibilidade do espectador, visando não apenas à emoção estética, mas também à inteligência e à capacidade simbólico-imaginativa. Por isso o espectador é impelido a assumir uma postura caracteristicamente *ativa* durante todo o transcorrer do espetáculo – mudança qualitativa fundamental, que substitui com vantagem a passividade da contemplação estética. Desse modo, realiza-se na prática um dos caminhos possíveis para a almejada "leitura transversal", proposta por Richard Demarcy.[11] É graças a essa postura que atravessamos sem dispersão nem esforço as quatro horas de duração do espetáculo.

Qual o lugar da palavra em Macunaíma? Não se pode dizer que o espetáculo repudia ou despreza o valor da palavra falada, do texto escrito, a exemplo de certas montagens dirigidas por Victor García ou de outras experiências características do fim dos anos 1960. Pelo contrário, o Grupo Pau-Brasil conseguiu captar e recriar, de modo admirável, não só a visão como também o verbo de Mário de Andrade, motivando o seguinte comentário de Yan Michalski:

> A palavra fidelidade adquire aqui o seu mais profundo sentido, na medida em que o respeito pelo conteúdo e pela essência formal do romance [é] coexistente com a consciência da necessidade de uma irrestrita liberdade criadora na definição dos recursos utilizados na transposição da manifestação para uma nova *media*.[12]

A palavra falada (abstraindo-se seu valor estético enquanto som) desempenha, portanto, um papel de destaque no todo do espetáculo. Por outro lado, é perfeitamente legítimo afirmar, sem in-

11. Richard Demarcy. *Op. cit.*, p. 23 e ss.

12. Art. cit. *Jornal do Brasil*, 17 out. 1978.

correr no risco do paradoxo, que *Macunaíma* poderia ser perfeitamente compreendido em todas as suas propostas fundamentais mesmo que a palavra não fosse utilizada ao nível semântico (caso o espetáculo fosse integralmente falado em tupi, por exemplo). Haveria aí, por certo, uma redução na intensidade da comunicação estabelecida entre palco e platéia, mas não se perderia nenhum dos elementos constitutivos da mensagem, tanto no âmbito do *mythos* como no plano da informação estética. E a razão é simples: *Macunaíma* é, acima de tudo, *teatro* – um fenômeno específico do qual a palavra não é, como não foi nas origens, o elemento fundante.[13] *Macunaíma* prova, mais uma vez, que a palavra *celebra, mas não constitui* o fenômeno teatral. E tanto isso é verdade que, no 4º ato da peça, quando o discurso passa a apoiar-se mais intensamente sobre o valor dramático da palavra falada, todos nós, espectadores, percebemos a mudança qualitativa do código até então utilizado pelo espetáculo, e sentimos certa dificuldade em adaptar-nos a esta nova "linguagem" (embora este seja um tipo de linguagem mais "tradicional", o mais freqüente em nossos palcos).

Em *Macunaíma*, os elementos fundantes e constitutivos do signo teatral são, basicamente, o corpo do ator e o movimento ("jogo") que ele instaura no espaço, em suas relações com os outros atores e com uns poucos objetos de cena, aos quais a neutralidade do fundo dá um vívido relevo. O corpo do ator (vestido, maquiado ou nu), sua indumentária, sua movimentação, sua relação com os outros corpos no espaço cênico – são esses os elementos primários da significação. A utilização de máscaras, cortinas falsas, adereços e objetos de cena é feita de modo absolutamente parcimonioso. Cada gesto, cada objeto de cena tem uma função precisa dentro do espetáculo – quando mais não seja, a *função de significar*, com clareza e precisão. Esta *funcionalidade do signo* (cuja causa final é obviamente de natureza semântica) proscreve toda gratuidade de ordem orna-

13. Anatol Rosenfeld. O fenômeno teatral. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1976, 3ª ed., p. 23 e ss.

mental ou meramente decorativa, assim como todo formalismo abstrato. A própria utilização de um material-base uniforme para os adereços e objetos de cena (antiga opção estética de Antunes Filho, já aparente no uso dos biombos de algodão branco em *Bodas de sangue* e nos jornais de *Bonitinha mas ordinária*) reforça a idéia de que tudo o que está em cena é portador de significação, de modo potencial ou atual. No caso específico de *Macunaíma*, é a folha de jornal, tratada como material polimorfo e polêmico por excelência, que desempenha essa função.

O despojamento dos recursos cênicos utilizados em *Macunaíma* coloca-o certamente na linha do "teatro pobre", tal como definido por Grotowski; e a depuração dos signos que constituem a escritura cênica do espetáculo faz com que possamos considerá-lo "clássico" no melhor sentido da palavra – "uma espécie de classicismo donde é severamente eliminado tudo o que não irradia da presença viva e móvel do ator", nas palavras de Appia.[14]

Um terceiro e último aspecto mereceria especial destaque, para que não ficasse incompleta esta abordagem muito geral da escritura cênica em *Macunaíma*: *o uso muito especial que Antunes Filho faz do tempo e do espaço*, as duas coordenadas básicas dentro das quais se desenvolve todo discurso teatral. No entanto, uma tal análise é, por ora, impraticável, pela falta de uma descrição detalhada do espetáculo, cena por cena. Assim, vamos limitar-nos a algumas indicações muito sucintas, apenas a título exemplificativo.

No tocante ao *espaço*, vale notar que Antunes a todo instante revela uma verdade básica, já de há muito enunciada por Appia: que o espaço cênico não é uno, mas contém infinitas áreas de atuação, as quais constituem outros tantos espaços cênicos em potência. Com efeito, o espaço cênico de *Macunaíma* é absoluta-

14. Adolphe Appia. *A obra de arte viva*. Trad. e notas de Redondo Júnior. Lisboa: Arcádia, [s.d.], p. 215.

mente flexível, expandindo-se ou fechando-se segundo as necessidades da encenação, e através de recursos de uma simplicidade extrema, nos quais a intenção de ressaltar a teatralidade fica evidente. Temos aí um tratamento intrinsecamente épico do espaço teatral, solução que nos parece inteiramente acertada por três motivos principais: *a*) porque é coerente com o romance (narrativa épica por definição) que serve de base ao espetáculo; *b*) porque *Macunaíma* é essencialmente um *epos*, a brasileiríssima epopéia do "herói sem nenhum caráter"; *c*) porque permite o aproveitamento de inúmeros recursos oriundos da linguagem cinematográfica (e o próprio cinema é, em si, um *medium* de natureza épica) – tais como cortes, fusões, *travellings*, superposições, *long shots* etc. – que assim se aclimatam ao espaço cênico sem provocar uma quebra de continuidade no discurso.

Mas a encenação não ignora as virtualidades próprias do espaço teatral. Pelo contrário, é a exploração dos espaços especificamente cênicos que propicia alguns dos momentos mais notáveis do espetáculo, em termos de escritura cênica. Quando, por exemplo, o encenador quer expressar a invasão da "consciência indígena" do herói pelo *modus vivendi* e pelos valores da cidade grande, encontra uma solução perfeita no rompimento dos limites entre palco e platéia, que até então vinham sendo rigorosamente mantidos. Resultado: todos nós, espectadores, somos subitamente "invadidos" em nosso espaço próprio, envolvidos, "desestruturados" por um tipo de jogo que não podemos controlar e que nos apanha sempre desprevenidos (um recurso semelhante ao que foi utilizado por Andrei Serban na primeira parte das *Troianas*, de Eurípides). Cria-se, assim, uma "metáfora vivenciada" desse momento do itinerário do herói, metáfora cuja força e concretude só podem ser alcançadas no teatro, e em nenhum outro *medium*.

É indisfarçável, por outro lado, a influência exercida pelas propostas e realizações de Robert Wilson no tocante à *exploração do tempo* em *Macunaíma*. No entanto, Antunes Filho (a quem

os espetáculos de Bob Wilson no Brasil marcaram profundamente) não faz nada que se possa considerar uma cópia servil do encenador da vanguarda americana (seja no tocante ao tratamento do tempo, seja no que tange à movimentação dos blocos humanos, à utilização do palco em zonas de profundidade, ou outros aspectos correlatos). As propostas vistas em *Letter to Queen Victoria* e outros espetáculos de Bob Wilson foram devidamente absorvidas e digeridas por Antunes, que as integrou harmoniosamente à sua própria linguagem e ao seu estilo, numa síntese ativa que é a característica primordial da verdadeira imaginação criadora. A prova maior é que daí resultou um espetáculo que, sem negar ou mesmo camuflar a influência de Wilson, é absolutamente característico da personalidade artística de Antunes, e radicalmente brasileiro em sua forma final.

Ao cogitarmos do tratamento temporal do espetáculo, convém esclarecer que não nos referimos apenas às questões de ritmo. O que pretendemos é indicar que, a exemplo do ocorrido com relação ao espaço, a encenação evidencia que o tempo da ação não é uno, mas pode desdobrar-se em vários tempos, que aí estão contidos em potência. A contraposição simultânea desses diversos tempos é uma das características mais marcantes da escritura cênica de *Macunaíma*: o tempo da realidade convive com o tempo do mito, o tempo do indivíduo com o do grupo, o tempo do indígena com o do homem urbano e assim por diante. Finalmente, parece que o teatro brasileiro encontrou um caminho para a expressão de uma pluritemporalidade que está na raiz da nossa cultura, neste país onde vários tempos históricos convivem num mesmo espaço geopolítico, formando aquele todo complexo a que denominamos "realidade brasileira contemporânea". Num plano ainda mais remoto, vislumbra-se, por detrás dessa técnica da encenação, a sempre atual indagação metafísica sobre as relações entre tempo e consciência, feito a Uiara tentando atrair a gente para águas sem fundo.

Esta análise panorâmica da escritura cênica em *Macunaíma*, porém, não comporta tais aprofundamentos. Nossa intenção foi

apenas a de abordar uns poucos aspectos capitais do espetáculo; moveu-nos, especialmente, o receio de que, por força do estrondoso sucesso de público e de crítica que a peça vem alcançando, algumas de suas conquistas formais mais acidentais e epidérmicas virassem modismos, convertendo-se em receitas pré-fabricadas de outras propostas cênicas. O que realmente interessa, sob o ponto de vista da estética da encenação, são as aberturas e contribuições inovadoras relativas à escritura cênica em geral, e não uma ou outra solução formal brilhante que, de acordo com Peter Brook, já passa a ser "teatro morto" no momento mesmo em que vem à luz.[15] A esse propósito, nunca será demais lembrar que a linguagem cênica, como, aliás, toda e qualquer linguagem de natureza poética, só chega a realizar-se esteticamente quando provém de uma autêntica necessidade expressiva do autor do discurso, que inventa os seus próprios recursos a fim de poder manifestar-se em plenitude.

No que se refere à escritura cênica, *Macunaíma* representa uma inauguração, uma síntese e uma retomada. Aquilo que inaugura, porém, não é tanto nem tão importante como aquilo que sintetiza e retoma. Há muita coisa nova sobre o palco do Theatro São Pedro, sem dúvida, mas as inovações são maiores fora de cena, naquilo que se refere ao modo de produção do espetáculo ou no tocante ao processo de trabalho do grupo, ou mesmo no que diz respeito à forma de conversão do romance em texto cênico.[16] Mas é inegável que a escritura

---

15. Peter Brook. *O teatro e seu espaço*. Trad. Oscar Araripe e Tessy Calado. Petrópolis: Vozes, 1970, p. 4 e ss.

16. Ver, a esse respeito, o artigo de Isa Kopelman (*Macunaíma e a mise en scène do nosso sentido*) e o de Guilherme Marback (*Mise en scène de Macunaíma ou O desdobramento do* gestus), São Paulo, Grupo Pau-Brasil, 1978, mimeo. Cf. também o programa do espetáculo, organizado por Isa Kopelman e Guilherme Marback, entre outros.

cênica de *Macunaíma* realiza uma *síntese* extraordinária de *media* diversos (romance, teatro e cinema); de teatro popular, pesquisa erudita e experimentação de vanguarda; de diferentes linguagens, estilos e tendências (interpretação realista, recursos expressionistas, impostação geral tendendo à teatralidade, estrutura épica, rituais indígenas, elementos do teatro nos aspectos da representação popular brasileira etc.). O mais surpreendente é que tudo isso não resulta em algo "sem nenhum caráter", como o herói da história; ao contrário, origina um espetáculo que se alimenta de várias fontes, mas que, ao tomar forma como obra de arte e como escritura, recusa a postura cômoda da indefinição e do ecletismo.

Acima de tudo, *Macunaíma* representa a saudável *retomada* de rumos que o teatro brasileiro vinha perseguindo até bem pouco tempo, em busca de uma linguagem cênica adequada ao nosso tempo e à nossa cultura. De repente nós nos extraviamos, por motivos vários. Agora, fica a esperança de que *Macunaíma* se transforme, não no caminho único que logo fica rotineiro, não no porto de chegada, mas, como o herói, na constelação que mostra aos navegantes os múltiplos rumos para um tempo novo.

Acervo Cedoc/Funarte: *Macunaíma*, de Mário de Andrade, adaptação de Jacques Thiériot e Grupo de Arte Pau-Brasil, direção de Antunes Filho, Theatro São Pedro, São Paulo, 1981. Salma Buzzar.

Macunaíma: a sagração de uma cena inaugural

*Antonio Edson Cadengue**

Preliminar

Em 1978, quando a publicação de *Macunaíma*, a rapsódia de Mário de Andrade (1893-1945), completou cinqüenta anos, o "herói de nossa gente" passou a habitar a cena brasileira, através do espetáculo de Antunes Filho, que alcança enorme sucesso em âmbito nacional e internacional, a exemplo do filme de Joaquim Pedro de Andrade, de 1967. É a montagem de Antunes Filho, na celebração dos seus trinta anos, que vamos examinar neste artigo, particularmente as metamorfoses macunaímicas e seu espelhamento no tea-

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

Acervo Cedoc/Funarte: *Macunaíma*, de Mário de Andrade, adaptação de Jacques Thiériot e Grupo de Arte Pau-Brasil, direção de Antunes Filho, Teatro João Caetano, Rio de Janeiro, 1981.

tro, assim como a construção do espetáculo, por intermédio do noticiário e de entrevistas publicadas na imprensa, além de levar em conta algumas outras informações.

Desde seus primórdios, *Macunaíma* foi considerado um "marco divisor" de nossa contemporaneidade cênica. Anos depois, Yan Michalski assinalaria que, pelo impacto causado, "se podia dizer logo na saída do teatro que se tratava de uma iniciativa destinada a figurar como um *marco histórico nos anais da cena brasileira*"[1] (grifo nosso). Também Sábato Magaldi, em sua crítica ao espetáculo, afirmava que se tratava de "um dos marcos do teatro brasileiro de todos os tempos".[2] Esse "marco histórico" foi antecedido por *Vestido de noiva*, com direção de Ziembinski, em 1943, e por *O rei da vela*, em 1967, sob a batuta de José Celso Martinez Corrêa, com o Teatro Oficina. Em 1978, *Macunaíma* se impunha como um "marco instaurador" de nossa pós-modernidade como bem aponta Edélcio Mostaço:

> Associando códigos de intertextualidade, da paródia, da ironia, do humor, soube preencher o palco nu com signos impactantes a oferecerem uma nova face ao homem brasileiro, assim como a instauração de um renovado padrão de teatralidade.[3]

---

1. Yan Michalski. *O teatro sob pressão*: uma frente de resistência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985, p. 74.

2. Sábato Magaldi. Como se fosse um bom sonho, os personagens do livro mágico viram gente. E dão uma festa incrível no palco. *Jornal da Tarde*, São Paulo, p. 21, 29 set. 1978.

3. Edélcio Mostaço. Pós-Moderno (Teatro). In: *Dicionário do teatro brasileiro*: temas, formas e conceitos. J. Guinsburg, João Roberto Faria, Mariangela Alves de Lima (org.). São Paulo: Perspectiva/Sesc São Paulo, 2006, p. 250.

As metamorfoses de Macunaíma & do teatro: feliz encontro

A rapsódia andradina tem o tema da metamorfose como um dos elementos centrais de sua narrativa. Macunaíma sofre, em seu trajeto, inúmeras metamorfoses que alteram suas formas e atribuem novos sentidos às ações do "herói". Logo no início do livro, vemos que a criança índia nasce fruto de mestiçagem, porque nasce negra: "No fundo do mato virgem", diz Mário de Andrade, "nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança feia é que chamaram Macunaíma."[4] Nascido negro, Macunaíma se transforma em branco, ao banhar-se numa fonte de água encantada; fugindo do Currupira, uma cotia o ajuda a transformar-se de piá, criança, em homem taludo, embora o caldo envenenado de aipim que o fizera adulto não tenha lhe atingido a cabeça. O caráter miraculoso da ficção é reforçado ainda mais quando o herói morre e ressuscita por duas vezes e, no fim, decide subir da terra ao céu, sendo transformado pelo Pai do Mutum na constelação da Ursa Maior, a constelação perneta. Mas não é só Macunaíma que se metamorfoseia. Outros exemplos estão espalhados pela prosa andradina, como Ci, a Mãe do Mato, que, por ter ficado triste com a morte de seu filho com Macunaíma, que morreu ao mamar no peito envenenado da mãe, transforma-se na Beta do Centauro, e, antes de partir, dá ao nosso herói a pedra da sorte, a muiraquitã, elemento central do desenvolvimento da trama.

Reunindo a capacidade metamorfoseante da rapsódia de Mário de Andrade às especificidades do teatro, Antunes Filho

4. Mário de Andrade. *Macunaíma*, o herói sem nenhum caráter. Estabelecimento do texto Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro: Agir, 2007, p. 13.

conjuga a flexibilidade dos dois meios – a ficção e a cena –, miscigenando-os num espetáculo que, mal assomou ao palco do Theatro São Pedro, em 20 de setembro de 1978, em São Paulo, com o Grupo Pau-Brasil, foi considerado a transposição poética de maior envergadura já vista no país. *Macunaíma* se sobressaiu por sua marcante beleza plástica, pelo profissionalismo, pela imensa pesquisa dedicada à construção de cada unidade cênica, pelo prodigioso trabalho do elenco com o encenador, e se constituiu num convite sem precedentes à imaginação teatral dos espectadores. Marco tanto pela transcendência da obra literária que, não pertencendo à Dramática, ganhava foros de obra-prima da cena, quanto pela adaptação feita por Jacques Thiériot e o Grupo Pau-Brasil. A encenação levava o espectador por uma jornada que mudava seu horizonte de leitura do próprio teatro, pois a platéia se via diante de uma outra cena, abrindo-se à riqueza festiva do espetáculo. Ao mesmo tempo, a montagem remetia o público a uma realidade na qual, apesar do clima feérico, havia uma atmosfera de tragicidade, conceito-chave na encenação, que, com discrição, amalgamava-se a vários outros gêneros teatrais, numa hibridez, própria ao pós-modernismo, para além do fechamento em concepções dogmáticas.

Antunes Filho & a busca pelo rigor

Em 1978, a censura federal tornou-se menos inflexível, graças à "distensão" que o General Ernesto Geisel promoveu no fim de seu governo, sobretudo com eleições à vista. Para Sebastião Milaré, o teatro brasileiro nesse ano, tanto no Rio de Janeiro como em São Paulo, os dois pólos mais importantes da produção teatral do país, mostra-se estagnado culturalmente: "É um teatro melancólico, servindo de passarela a atores que têm no naturalismo televisivo o ideal de arte interpretativa. De quando em vez afloram resquícios do experimentalismo abstrato, entendido como 'novo teatro' al-

guns anos antes."[5] Ao longo de sua trajetória como encenador, Antunes Filho sempre buscara um máximo de rigor no trabalho com seus atores, mesmo em produções de cunho mais comercial. À época da ditadura, sua militância vai ser especialmente notada numa resistência em que faz a defesa da arte teatral e do trabalho do ator de forma a se conjugarem, fazendo-se necessário sair da mesmice em que se encontrava e mergulhar num experimentalismo cujas raízes estavam em pelo menos dois de seus espetáculos: *Vereda da salvação*, de Jorge Andrade, de 1964, pelo Teatro Brasileiro de Comédia, e *Peer Gynt*, de Ibsen, de 1971, tendo Stênio Garcia como protagonista. Estavam aí algumas das matrizes estéticas do espetáculo e das preocupações com um teatro de pesquisa que vai dar seu primeiro fruto com *Macunaíma*, montagem que surgiu como uma proposta de curso de interpretação a ser ministrado para o Sindicato dos Artistas e Técnicos, em parceria com a Comissão Estadual de Teatro, da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo. Segundo ele mesmo, era *uma jogada maquiavélica*, que não sabia aonde iria dar, mas arriscou-se por uma *outra cena*. Era o momento da "virada" de Antunes, um momento "de um ato de reencontro com a fé do teatro".[6] Esse reencontro era abrir-se à essência do teatro e recolocava no centro do palco o homem, sem que se impusessem idéias, e sem que absolutas verdades pontificassem neste desdobramento espiritual que era a própria montagem. Não se tratava apenas de reencontro com o teatro, mas de uma necessidade vital de si para si mesmo e para com a sociedade, como ele mesmo vem a declarar: "Fiquei devedor de mim mesmo e fiquei devedor para com a sociedade. *Macunaíma* foi o retorno em que eu largara o teatro comercial, o teatrão, e voltava àquilo que espiritualmente estava sempre buscando fazer. Foi uma ruptura, mas uma ruptura que

---

5. Sebastião Milaré. *Antunes Filho e a dimensão utópica*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 261-262.

6. Antunes Filho. Entrevista concedida a Sebastião Milaré. Macunaíma está aqui. *artes*, São Paulo, n. 53, 1979, p. 11.

começa".[7] O curso era pretexto para dar condições para que o embrião do espetáculo se formasse. Desde setembro de 1977, várias foram as tentativas de convencer alguns produtores a encarar o projeto, mas todas fracassaram, então, "Antunes apelou à sua imaginação criadora 'e a um certo maquiavelismo'"[8] (termo que usa sempre para se referir às estratégias para a consecução do subsídio) e obteve, para a realização do curso, um adiantamento de 500.000 cruzeiros, para dar início à empreitada, cujo objetivo seria a montagem, mas também a continuidade de seus processos de criação com os atores.

A escolha de trinta participantes do curso, de um total de duzentos inscritos, iniciava-se com um teste em que:

> o candidato tinha que selecionar um trecho do livro de Mário de Andrade e improvisar sobre ele. De início o elenco era dos mais heterogêneos possíveis. Cada um vinha de um lado, muitos não tinham feito teatro, nem trabalharam em nada, então sentiam dificuldades em se adaptarem a um regime duro de trabalho. Para impor disciplina, tive que ser meio fascista...[9]

Desses trinta atores que freqüentaram o curso durante três meses, apenas quinze foram selecionados para o espetáculo, mas, ao longo dos ensaios, quatro outros atores e atrizes se juntaram ao grupo num total de dezenove. Dentre eles o então desconhecido ator paraense Carlos Augusto Carvalho, Cacá Carvalho, que tinha ido apenas acompanhar uma amiga que fazia o curso. Mas Antunes, sabendo que o rapaz era ator, propôs-lhe que fizesse um teste, a partir do qual Cacá seria escolhido para o grande papel de Macunaíma.

---

7. Antunes Filho. Entrevista concedida a Paul Heritage. In: *Diálogos no palco*: 26 diretores falam sobre teatro. Editado por Maria M. Delgado e Paul Heritage. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1999, p. 153.

8. Jairo Arco e Flexa. Cada vez mais vivo. *Veja*, São Paulo, 27 set. 1978, p. 132.

9. Antunes Filho. Entrevista concedida a Sebastião Milaré. *Op. cit.*, p. 12.

Foram doze meses entre curso e ensaios, num trabalho que envolveu o estudo de 140 obras; o Grupo de Arte Pau-Brasil, como foi batizado, também assistiu a filmes e palestras de sertanistas, como os irmãos Villas-Boas; foi assessorado por Erasmo Magalhães, professor de tupi, da Universidade de São Paulo. Naum Alves de Souza acompanhou todo o processo como diretor de arte, cenógrafo e figurinista; Murilo Alvarenga, o diretor musical, ensinou o elenco a tocar exóticos instrumentos indígenas e até mesmo uma calimba africana, além de também elaborar canções em nhengatu. José Nêumanne Pinto constata: "O diretor musical vê a peça como um elemento do Teatro Nô japonês, para ele, 'música representada', numa tentativa de recuperação de tudo o que Mário de Andrade viu e anotou há TRINTA anos e depois dele ninguém mais."[10] O período de montagem ainda requereu uma dedicação *full time* do grupo, que trabalhava, em média, doze horas diárias de segunda a sábado, e se perguntava sempre "por quê", "por quê?", na elaboração de cada cena. Antunes explica, então, o processo de trabalho:

> [...] indo do particular para o global, descobrindo o que Macunaíma estaria pensando num determinado momento para agir como age. Por isso o trabalho de adaptação não poderia ser feito de maneira convencional em casa. Só podia dar certo do modo como foi feito, num processo de laboratório, em cima do palco. Improvisamos capítulo por capítulo do livro: cada um propunha uma coisa até chegarmos a um denominador comum. O curioso é que, durante quase todo o tempo de trabalho, no fundo, no fundo, nós tínhamos um medo incrível de que não desse certo, de que não chegássemos a uma obra teatral. Quando finalmente conseguimos armar o último ato, dos quatro atos do espetáculo, e sentimos que ele era viável, fizemos uma comemoração. Isso não queria dizer que o espetáculo estivesse pronto, tanto que, até três meses antes da estréia, ele durava oito horas. Quer dizer, corríamos o risco de que ele saísse até

10. José Nêumanne Pinto. "Macunaíma" no palco: somos nós mesmos que compensamos nossas frustrações e miséria com o Ai, que preguiça. *Jornal do Brasil*, Rio de janeiro, 15 set. 1978. Caderno B, p. 8.

ruim, mas pelo menos ganhamos a certeza de que não era mais uma utopia. [...] Nós sabíamos que o que era bom iria permanecer, aos poucos se reduziria, e o que era mau cairia fora com o tempo, no próprio processo de trabalho, por uma eliminação natural. Desse modo, chegamos à versão atual de quatro horas de duração.[11]

Para Antunes Filho e muitos dos integrantes do elenco, as idéias de Mário de Andrade, através de sua rapsódia, falam à sensibilidade do grupo naquele momento e da situação do país, vendo em Macunaíma um herói trágico, pois sua falha, como a de Édipo, "está em não haver sido fiel à sua verdadeira natureza. No espetáculo, percebe-se que houve um momento em que Macunaíma poderia ter ganhado o paraíso indígena – e fracassou", constata Jairo Arco e Flexa.[12] Antunes Filho diz que "se ele tivesse se casado com a filha de Vei, a Sol, jamais teria envelhecido e se transformaria em mito glorioso";[13] no entanto, a falha trágica do personagem o leva a pensar que "está se aculturando na cidade grande, quando na verdade está sendo destruído. E assim volta à selva, nem branco nem mais índio, incapaz de se encontrar em seu meio natural."[14] Ou nas palavras de Antunes Filho: "Sua falha é a fome. [...] Fome de comida, fome de conhecimento. Isso é o que Mário de Andrade fala em todo o seu livro, a grande miséria brasileira. Pois desde 1928 nossa fome continua a mesma. Ganhamos talvez alguns direitos mais, mas a fome continua igual."[15]

---

11. Antunes Filho. Entrevista concedida a Jairo Arco e Flexa. Um teatro alternativo. *Veja*, São Paulo, p. 4, 4 out. 1978.

12. Jairo Arco e Flexa. Cada vez mais vivo. *Op. cit.*, p. 135.

13. Antunes Filho *apud* Jairo Arco e Flexa. *Op. cit.*, p. 135.

14. *Idem.*

15. Antunes Filho *apud* Jairo Arco e Flexa. *Op. cit.*, p. 135.

A sorte estava lançada. E, sobretudo, a consagração que se daria através dos críticos Sábato Magaldi,[16] Mariangela Alves de Lima,[17] Macksen Luiz,[18] Yan Michalski[19] e Jefferson Del Rios.[20] Aclamado, portanto, pela crítica paulista e carioca, embora nem toda a crítica paulista tenha aceitado incondicionalmente a grande mudança nos parâmetros teatrais que o espetáculo apontava. Os sinais de *Macunaíma* como um marco inaugural de uma outra cena brasileira não foram bem recebidos pelo menos por dois comentários. O primeiro, de Cecília Prada,[21] e o segundo, de Fausto Fuser.[22]

---

16. Sábato Magaldi. Como se fosse um bom sonho, os personagens do livro mágico viram gente. E dão uma festa incrível no palco. *Jornal da Tarde*, São Paulo, p. 21, 29 set. 1978.

17. Mariangela Alves de Lima. Raízes profundas do "herói de nossa gente". *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 14, 4 out. 1978.

18. Macksen Luiz. O teatro brasileiro está vivo e morando em São Paulo. *Jornal do Brasil*, p. 10, 30 set. 1978.

19. Yan Michalski. Macunaíma: Um teatro com muito caráter. *Jornal do Brasil*, Rio de janeiro, p. 5, 17 out. 1978.

20. Jefferson Del Rios. Macunaíma: o endiabrado baile das artes dessa gente brasileira. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p. 21, 23 out. 1978. Ilustrada.

21. Cecília Prada. Desconfie. *ISTOÉ*, São Paulo, n. 93, p. 90, out. 1978. *Apud* Carmelinda Guimarães. *Antunes Filho: um renovador no teatro brasileiro*. Apresentação Clóvis Garcia. Campinas/SP: Ed. da Unicamp, 1998, p. 67.

22. Fausto Fuser. Macunaíma: o bandido no final vira estrela. *Última Hora*, São Paulo, p. 16,15 nov. 1978, *Apud* Carmelinda Guimarães. *Antunes Filho*: um renovador no teatro brasileiro. Apresentação Clóvis Garcia. Campinas/SP: Ed. da Unicamp, 1998, p. 67.

De fato, a recepção do espetáculo foi extraordinária, seja do ponto de vista da crítica, seja do ponto de vista do público e até mesmo da classe teatral. Tempos depois se pode ler em ensaio escrito por Gerald Thomas, o seu fascínio e a capacidade daquele espetáculo de atravessar o tempo-espaço inaugurais:

> O Brasil tem uma magnífica tradição de lidar com a cultura do mundo com um *approach* que transforma o colosso em colóquio. Sua ganância antropofágica é fantástica e está mais perto do que se pensa da virada do milênio. No ano de 2024, veremos como *Macunaíma*, de Antunes Filho, foi um marco inquestionável e inigualável no teatro brasileiro. Muitas outras inovações haviam ocorrido, mas nenhuma tão profundamente associada a um *leitmotiv* tão nativo, em forma e em conteúdo. Antunes mastigou os "cientistas malucos" do cenário internacional e os jogou na feijoada andradina. Foi a emergência definitiva de uma forma de teatro desassociada da panfletagem e de pretensões políticas e comportamentais. Ironicamente, a mistura de polaridades culturais no trabalho de Antunes aumentou sua empatia com o público e acabou criando tantos outros níveis de compreensão que até sentidos políticos e sociais apareciam em suas entrelinhas.[23]

***

Agradecimentos à historiadora Vanise Souza, pela coleta de material de imprensa na Biblioteca do Museu Lasar Segall, em São Paulo; à Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, na pessoa de Ana Maria Rebouças; a Sonia Regina Sobral Lima; a Solange Ferraz de Lima; a Luiz Mário Veríssimo e a Elvira d'Amorim. E muito especialmente a Sebastião Milaré.

23. Gerald Thomas. Século XX travestiu a inocência da criação. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 1 jan. 1995, p. D2. (Este artigo encontra-se republicado em: Silvia Fernandes; J. Guinsburg (org.). *Um encenador de si mesmo*: Gerald Thomas. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 58-63.)

Acervo Cedoc/Funarte: *Macunaíma*, de Mário de Andrade, adaptação de Jacques Thiériot e Grupo de Arte Pau-Brasil, direção de Antunes Filho, Theatro São Pedro, São Paulo, 1981. Cacá Carvalho (de costas), Mirtes Mesquita, Salma Buzzar, Teodora Ribeiro, Deivi Rose, Isa Kopelman, Ângela de Castro.

Poesia do real: *Black-tie* 50 anos

*Fernando Marques**

Diversos caminhos ocorrem a quem se disponha a escrever sobre *Eles não usam black-tie*, peça de Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006) encenada há 50 anos, sob a direção de José Renato, pelo Teatro de Arena de São Paulo. Texto e montagem inauguram no país a tendência do teatro político e popular – ou, mais precisamente, confirmam essa tendência, imprimindo-lhe marca ideológica nítida, dado que peças pouco anteriores a *Black-tie* já suge-

---

* Fernando Marques é professor, jornalista, escritor e compositor. Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de Brasília com tese sobre teatro musical. Publicou *Retratos de mulher* (poemas, Varanda), *Zé* e o livro-disco *Últimos* (peças teatrais, ambas pela Perspectiva).

Acervo Cedoc/Funarte: *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, direção de José Renato, Teatro de Arena, São Paulo, 1958. Lelia Abramo, Miriam Mehler e Oduvaldo Vianna Filho.

riam rumos semelhantes. Entre elas, lembrem-se o *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, com sua crítica social expressa em tom de farsa, e *Pedro Mico*, de Antonio Callado, na qual se encontram a figura do malandro e o protesto político ainda restrito ao plano dos desejos vagos, textos encenados em 1957.

A primeira trilha aberta ao pesquisador naturalmente se refere aos aspectos temáticos e formais da peça de Guarnieri, que já deram pano para debates e continuam merecedores de reflexão, não apenas pelo que apresentaram de inovador, mas também pelo uso que fizeram, naquelas circunstâncias, dos recursos tradicionais. Ligados a esses aspectos, percebem-se os efeitos do êxito de *Black-tie* que, estreando a 22 de fevereiro de 1958, se manteve em cartaz por um ano. O sucesso, como é natural, estimularia pesquisas literárias e cênicas na direção apontada pela peça – figuradas, para mencionar exemplo eloqüente, no Seminário de Dramaturgia que o Teatro de Arena passa a promover naquele ano. Essas pesquisas correspondem a dois outros caminhos possíveis para o exame do texto e seu entorno.

Trata-se, primeiro, de pensar a maneira como Guarnieri elaborou, em obras posteriores, as sugestões formuladas na peça de estréia. Depois, vale verificar o modo como outros dramaturgos, especialmente os do Arena – Oduvaldo Vianna Filho, Augusto Boal, Chico de Assis –, desenvolveram aquelas sugestões, suposto que nenhum deles estivesse alheio aos achados de conteúdo e forma do texto pioneiro. A pauta que se acaba de propor evidentemente é demasiado ampla para os limites de um simples artigo, mas podemos ao menos aflorar alguns de seus ângulos.

Os três atos do drama transcorrem no morro carioca onde habita a família de Otávio, operário politizado, envolvido na organização de uma greve por melhores salários, que se vai contrapor ao filho Tião. Este, prestes a se casar – sua namora-

da Maria está grávida –, raciocina em moldes individualistas, acabando por furar a greve. Romana, mulher de Otávio, com sua sabedoria instintiva, Chiquinho, o segundo filho do casal, ainda adolescente, Bráulio, amigo de Otávio, e Jesuíno, que maquina para sabotar as reivindicações, são outros personagens importantes (Chiquinho e sua namorada Tezinha contam menos por seu papel nos rumos da história, nos quais não chegam a influir, do que pelo quadro de família que ajudam a colorir e completar).

Delineia-se dilema ético, que tem os seus pólos na atitude atenta a interesses coletivos, os da comunidade no morro, corporificada em Otávio, e na postura de Tião, cético quanto aos resultados do movimento e preocupado com os benefícios ou prejuízos que venha a ter nas circunstâncias. Falar em "dilema" parecerá excessivo, porque as simpatias do dramaturgo claramente pendem para Otávio (conforme se vai ver no terceiro ato), mas, como bom autor revelado já na primeira obra, Guarnieri cria conflito em que também Tião e seus princípios personalistas não deixam de ter alguma dignidade – a sorte do rapaz liga-se à de Maria e à do futuro filho de ambos, que ele entende defender melhor resguardando-se, a qualquer preço, de perder o emprego.

Em depoimento a propósito dos 50 anos de *Black-tie*, o diretor José Renato recorda como funcionou a peça no estreito palco do Arena: "Um terço do espaço era cercado por uma rudimentar sugestão das paredes do casebre [onde moram Otávio, Romana e filhos] – uma cerca baixa de tábuas de caixotes que constituíam o interior do barraco, com mesas e cadeiras também feitas da mesma forma artesanal. No espaço livre passavam-se as outras cenas, inclusive a festa do pedido de casamento", que ocupa boa parte do segundo ato.[1]

---

1. No início de 2008, José Renato respondeu, por e-mail, a questões que lhe sugeri a respeito de *Eles não usam black-tie*. As demais citações de suas palavras procedem da mesma fonte.

José Renato prossegue: "As escadas todas de acesso ao palco também eram utilizadas para a ação. A iluminação cumpria um papel de definição maior do espaço e dos climas. Quando viajávamos com o espetáculo, o que acontecia freqüentemente, e dispúnhamos de espaços cênicos maiores, o interior do barraco era ampliado e os atores respiravam com mais liberdade".

A peça prevê um samba a ser tocado fora de cena, já no primeiro quadro, pelo personagem Juvêncio, durante noite chuvosa. "Ei, Juvêncio! Tocando na chuva estraga a viola!", diz Tião ao músico no momento em que chega à casa dos pais, em companhia da namorada. A canção foi composta por Adoniran Barbosa, que freqüentava o Redondo, bar situado em frente ao Arena, e emprestou seu "inestimável apoio" à montagem: Adoniran, sentado a uma das mesinhas do bar, "compôs, num instante, aquele samba que se tornou fundamental no espetáculo", conta José Renato.[2]

Se os elementos cenográficos, que resumiam a favela, e a música efetivamente popular, feita por um mestre do gênero, foram valiosos no espetáculo de estréia, o aspecto mais importante da montagem, no entanto, parece ter sido mesmo a arte dos atores. Ainda de acordo com José Renato, "o ponto principal da encenação foi a intensidade emocional com que todos se empenharam no trabalho. O resultado do aprofundamento

---

2. A canção, com letra de Guarnieri, chama-se "Nós não usa as *bleque-tais*" (ou *blequetais*) e diz: "Nosso amor é mais gostoso / Nossa saudade dura mais / Nosso abraço mais apertado / Nós não usa as *bleque-tais*. // Minhas juras são mais juras / Meus carinhos mais *carinhoso* / Tuas *mão* são mãos mais puras / Teu jeito é mais jeitoso... / Nós se gosta muito mais / Nós não usa as *bleque-tais*...". Há gravação dessa música no disco *Adonirando*, do grupo Catavento, de São Paulo.

da interpretação de todo o elenco, começando pelo Eugênio Kusnet e pela Lelia Abramo, seguidos pelo Guarnieri e Miriam Mehler e por todos, enfim, deu ao espetáculo uma dimensão de acontecimento inesquecível". Os valores da consciência solidária, postos em pauta com o advento da greve, terão sido ressaltados pela entrega afetiva dos intérpretes.

Black-tie, portanto, mistura o ineditismo do tema – já não se trata somente de flagrar o modo como vivem as classes populares, mas de vê-las em movimento – e a autenticidade da linguagem, igualmente inovadora, à utilização surpreendentemente sábia dos recursos tradicionais (considerando-se os 22 anos do autor quando escreveu a peça, em 1956). A fixação dos traços ou tendências de caráter prepara os motivos que, no terceiro ato, explodem no bate-boca entre pai e filho. Estes encarnam visões do mundo antagônicas e o fazem sem que se convertam em meras alegorias.

Gianfrancesco Guarnieri, em entrevista que nos concedeu em 1998, por ocasião dos 40 anos de *Black-tie*, identificou a influência dos filmes neo-realistas italianos, exercida não apenas sobre esse texto, como também sobre outras peças da vertente inaugurada em 1958: entre elas, *Gimba, o presidente dos valentes*, do próprio Guarnieri, e *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho, ambas encenadas no ano seguinte. À pergunta relativa a "suas leituras naquele momento", o dramaturgo respondeu: "Aquilo de que eu tinha mais clareza, porque era uma coisa que me interessava, que me empolgava, era a experiência com o neo-realismo italiano do pós-guerra. Cinema. Então eu acho que o grande impacto foi o do cinema" (*Ladrões de bicicleta*, de Vittorio de Sica, marco do movimento, havia sido lançado em 1948). Personagens populares, espontaneidade e despojamento dão o tom a esses filmes.

Assim, a habilidade no manejo das técnicas realistas da preparação e do desenvolvimento, somada à novidade dos di-

álogos coloquialíssimos, traços estéticos postos a serviço do debate de temas políticos, confere qualidade a *Black-tie* e irá informar as peças escritas por Guarnieri a seguir. *Gimba*, seu segundo texto (encenado em São Paulo pelo Teatro Popular de Arte, de Maria Della Costa e Sandro Polloni, sob a direção de Flávio Rangel), traz história de novo passada nos morros do Rio, tendo agora como protagonista um bandido, "o presidente dos valentes" do título.

Em relação a *Black-tie*, a peça ampliará o papel destinado à música, segundo se constata, por exemplo, com a cena da batucada na favela, armada em homenagem a Gimba quando ele retorna ao local de origem – onde afinal morre em confronto com a polícia. Não seria excessivo atribuir certo dom (deliberadamente) profético a esse texto, atentando-se às palavras de Guarnieri em outra entrevista, esta de 1994: "Aliás, o *Gimba* foi escrito para mostrar essa transformação, quer dizer, que se acabava esse tipo de herói marginal para gerar um outro tipo, que já se encaminhava para o perverso. O Gimba acaba gerando o seu sucessor, o Tico, que já vem numa sociedade mais dura".[3]

As sugestões e propósitos de *Black-tie* alargam-se na ótima *A semente*, de 1961, outra encenação de Flávio Rangel, agora no Teatro Brasileiro de Comédia (Flávio dirigira, no ano anterior, *O pagador de promessas*, de Dias Gomes, marcando nova fase no TBC, que se estenderia até 1964). Os recursos épicos, dedicados a emoldurar a ação dramática, são usados com amplitude e eficácia por Guarnieri em *A semente*, história que estuda os impasses da militância de esquerda contrapon-

3. Pude entrevistar Guarnieri em duas oportunidades: por ocasião de seus 60 anos ("Mesmo aos 60, ele não usa black-tie", *Correio Braziliense*, Dois, 07 ago.1994) e em aniversário da primeira peça ("*Eles não usam black-tie* faz 40 anos", *O Estado de S. Paulo*, Cultura, 21 fev. 1998).

do, em torno do ativista Agileu Carraro, as certezas e a rigidez revolucionárias aos movimentos bruscos de uma realidade social impiedosa (incluídos erros de cálculo político e embates diretos, com o sacrifício de vidas).

O ano de 1964 vai encontrar os autores do Teatro de Arena, e seus contemporâneos, preocupados com os problemas do campo e da reforma agrária. Dentro ou fora do grupo, várias peças versam o tema dos conflitos rurais: Guarnieri escreve *O filho do Cão*, história na qual a exploração da boa-fé pública é denunciada por meio de sátira, texto que, no entanto, não adota inteiramente o caminho da comédia (certo tom sombrio o torna como que híbrido); Vianinha redigira *Quatro quadras de terra*, drama realista ao estilo de Gorki, e preparava-se para estrear *Os Azeredo mais os Benevides*, peça que também mostra camponeses expulsos das terras onde trabalham; mas o texto não sobe ao palco porque o prédio da União Nacional dos Estudantes, no Rio de Janeiro, onde se devia exibir o espetáculo, é incendiado a 1º de abril pelas forças golpistas.

Jorge Andrade e sua desesperançada *Vereda da salvação*, que confronta a ignorância e o fanatismo de colonos paupérrimos à violência sem quaisquer escrúpulos dos donos de terras, sofrem ataques à direita e à esquerda, quando a peça é encenada por Antunes Filho no TBC, naquele ano. Segundo consta, a direita rejeitou a montagem por não admitir que se apresentassem proprietários e capatazes como assassinos; a esquerda, por não aceitar que os idealizados camponeses pudessem agir de maneira politicamente absurda. Jorge Andrade e o diretor Antunes, expondo o nervo dos problemas, descontentaram os dois lados.

Naquela fase, os musicais aparecem como saída possível e desejável para o teatro brasileiro, lançado diante dos limites impostos pelo Golpe e da necessidade de reagir a ele. *Opinião*, de Vianinha, Armando Costa e Paulo Pontes, dá o mote em

dezembro de 1964, seguido por *Arena conta Zumbi*, de Guarnieri, Augusto Boal e Edu Lobo, montagem na qual se reescreve a saga dos Palmares. Outro espetáculo importante nessa linha será *Arena conta Tiradentes*, texto de Guarnieri e Boal dedicado ao episódio da Inconfidência Mineira, tratada como alegoria da situação política em 1967.[4]

Há um corredor político-estético que parte de *Black-tie* e chega a 1968. No fim daquele ano criativo e conturbado, as liberdades públicas se vêem asfixiadas com a edição do AI-5; Guarnieri, fiel à vocação realista, resiste escrevendo o que chama "teatro de ocasião", isto é, teatro cifrado, o possível nas circunstâncias. Sua obra prossegue, nos anos 1970, em peças como *Um grito parado no ar* e *Ponto de partida*, nas quais se misturam metáfora e senso do real. Essa já é, no entanto, outra história – ou novo momento da história iniciada em 1958.

4. Se *Eles não usam black-tie* dera início ao teatro político de tendência realista (ou dramática), duas peças de 1960, *Revolução na América do Sul*, de Boal, e *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, de Vianinha, abrem outra tendência na vertente geral dos espetáculos participantes: a das peças não-realistas (ou épicas), com destaque, entre elas, para os musicais. O teatro das décadas de 1960 e 1970 freqüentemente se organizou na forma do musical para conquistar platéias e criticar o regime.

Foto de Carlos Kerr (acervo Cedoc/Funarte): *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, direção de José Renato, Teatro de Arena, São Paulo, 1959. Lelia Abramo e Flávio Migliaccio.

Mambembão e Palco Giratório: marcas na história da difusão das artes cênicas no Brasil

*Sidnei Cruz**

No Brasil, ainda não se deu plenamente um programa articulado entre as esferas públicas e privadas, para a implementação de Políticas Culturais, tendo como objetivo a redução das desigualdades de oportunidades nos campos da difusão e do acesso às artes cênicas. As políticas públicas e privadas desenvolvidas nos últimos trinta anos restringiram-se a poucas experiências bem-sucedidas, não chegando a configurar um sistema nacional integrado de políticas de difusão em artes cênicas. No entanto, algumas tentativas isoladas, porém

* Sidnei Cruz é diretor teatral, dramaturgo e gestor cultural; atualmente é assessor cultural da Esem – Escola Sesc de Ensino Médio. Foi assessor técnico em teatro do Departamento Nacional do Sesc, onde criou e coordenou o projeto Palco Giratório de 1998 a 2007.

Foto de Manu Dias: *O sapato do meu tio*, de Lúcio Tranchesi e Alexandre Luis Casali, direção de João Lima, Bahia, 2005. Lúcio Tranchesi e Alexandre Luis Casali.

significativas, no campo em questão, devem ser consideradas. Como, por exemplo, os projetos Mambembão e Palco Giratório.

O Mambembão: difusão da periferia para o centro

O Projeto Mambembão representa, entre as políticas públicas para a cultura no Brasil, um marco inspirador, nas artes cênicas, da forma de difusão da periferia para o centro. O Mambembão teve três edições históricas importantíssimas, em 1978, 1979 e 1980, com apresentações de grupos de teatro e dança originários de vários estados das cinco regiões do Brasil no eixo Rio-São Paulo-Brasília. Cabe frisar que havia também o projeto Mambembinho, versão para o teatro infantil. O projeto foi patrocinado pelo Ministério da Educação e Cultura, por meio dos órgãos Serviço Nacional de Teatro e Fundação Nacional de Arte,[1] com o apoio do Sesc de São Paulo e de Brasília e da Fundação Cultural do Distrito Federal, além da colaboração da Acet (Associação Carioca de Empresários Teatrais) e Apetesp (Associação dos Produtores de Espetáculos Teatrais do Estado de São Paulo). A coordenação-geral do projeto era

1. Criada em 1975 pelo antigo Ministério da Educação e Cultura (MEC) para estimular e promover ações culturais no Brasil e no exterior, a Fundação Nacional de Arte (Funarte) passou por altos e baixos em trinta anos de funcionamento. A instituição, que só começou a exercer suas atividades em março de 1976, chegou a ser extinta em 1990, após a posse de Fernando Collor de Melo. As atribuições da Funarte passaram então a ser de responsabilidade do Instituto Brasileiro de Arte e Cultura (Ibac), ligado diretamente à Secretaria de Cultura da Presidência da República, até 1994, quando a entidade recuperou seu nome original.

de Aldomar Conrado e Francisco Medeiros e o diretor do SNT era Orlando Miranda de Carvalho.

O SNT, na gestão de Orlando, optou claramente por abrir, para as artes cênicas, um canal difusor que, vindo das regiões mais distantes do país, acabou desaguando no eixo Rio-São Paulo, estabelecendo um "choque de cultura".[2]

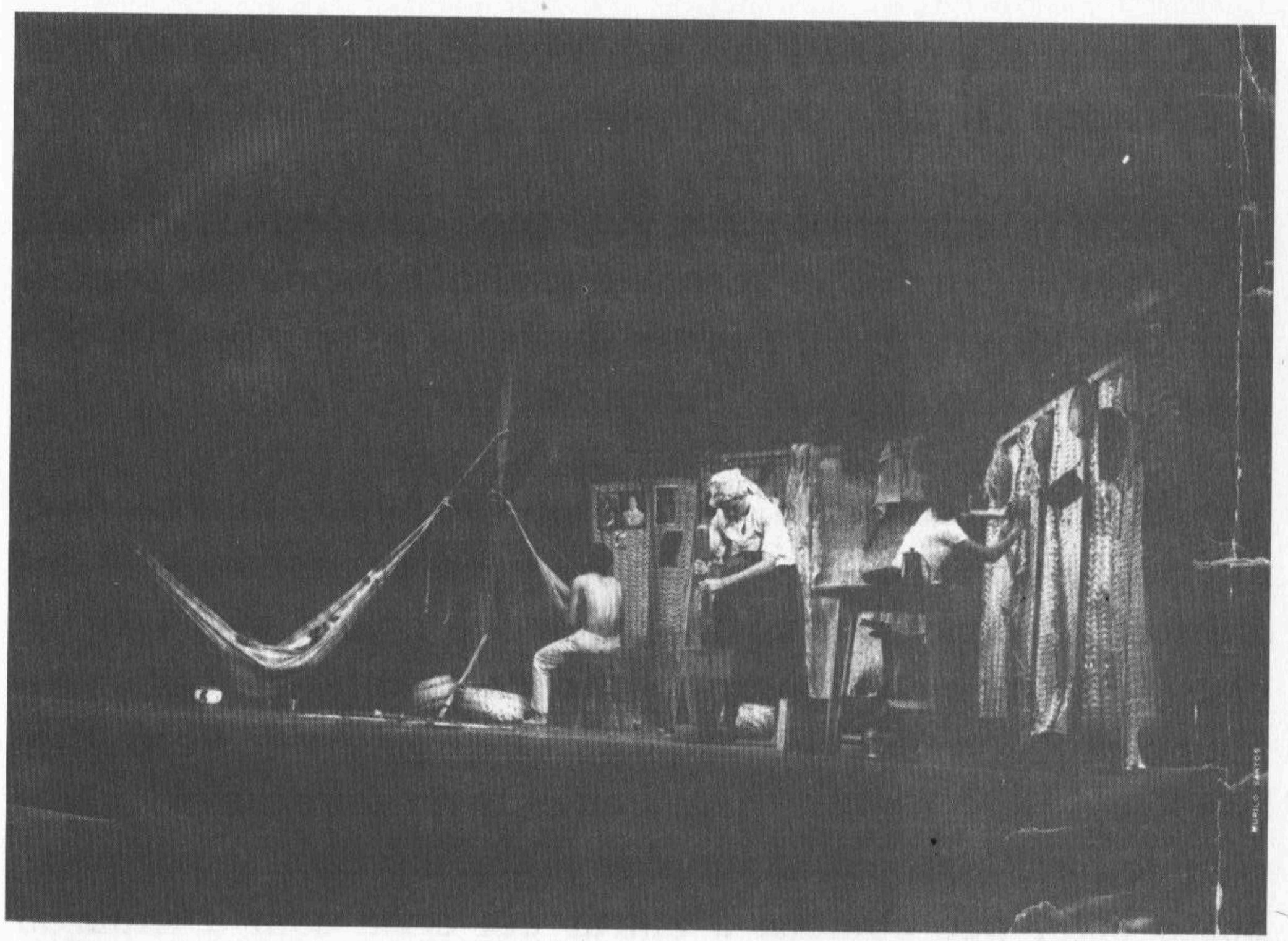
Mercado, consumo, diversidade regional, intercâmbio, integração nacional, renovação dos quadros profissionais das artes cênicas nas principais capitais do país e formação de platéia são os ingredientes do choque cultural causado pelo Mambembão. Ao mesmo tempo em que é assumido o eixo Rio-São Paulo como a vitrine para a entrada no mercado pelos que vêm de fora, também há um desejo de intercâmbio por parte desse eixo, que começa a entrar em crise com a situação desconfortável do teatro comercial, sinalizada pela perceptível retração do público[3] e, também, pela notável ascensão do movimento de teatro de grupo, que, com produções baratas, conseguia atrair novos segmentos do público para espaços cênicos diferentes e não-convencionais.

O contexto teatral carioca é dinâmico – ressalte-se, sobretudo, o conflito entre o teatro empresarial e o teatro não-empresarial – mobilizado por uma "guerrilha cultural" travada entre dois núcleos polarizadores. De um lado, estão os novos profissionais, e, de outro, aglutinam-se os núcleos em-

---

2. "O Mambembão é, inequivocamente, um choque de cultura; é como tal que ele, antes de mais nada, nos interessa." Editorial da *Revista Ensaio Teatro* n. 1, publicação da Escola de Teatro do Centro de Artes da Universidade do Rio de Janeiro, 1979.

3. Cf. Edmundo Campos Coelho; Sergio Pechman. "Teatro: mercado e intervenção do Estado." In: Sergio Micelli (org.). *Estado e cultura no Brasil.* São Paulo: Difel, 1984, p. 145-172.



Acervo Cedoc/Funarte: *Tempo de espera*, texto e direção de Aldo Leite, Grupo Mutirão (Maranhão), Teatro José de Alencar, Fortaleza, Ceará, 1975.

presariais oriundos de uma certa tradição artística que domina as estruturas de mercado então vigentes.

A realidade dinâmica – política e econômica – abre espaço para novos atores sociais e novas tendências no jogo cultural: o teatro político, o teatro de rua, as associações teatrais, uma nova leva de críticos e pesquisadores que surge com seus textos, intervenções e publicações, e, principalmente, o movimento nacional de teatro amador com suas federações atuantes em várias regiões do país, mesmo que sem unidade ou homogeneidade de ação.

A despeito dos conflitos políticos e econômicos entre todos esses atores sociais, o projeto Mambembão nasce fazendo conexões com outras iniciativas de difusão como as dos

artistas mambembes que, no passado, com iniciativas próprias, realizavam turnês pelas regiões mais longínquas do país. Está presente a figura do mambembe, do nômade, do cigano, com suas companhias ambulantes enfrentando as aventuras e desventuras da vida de artistas errantes pelas estradas em busca do público.

Em sua apresentação no catálogo do projeto, Orlando Miranda ressalta a importância de Paschoal Carlos Magno como o grande articulador dos intercâmbios teatrais pioneiros entre as regiões do país e como promotor dos festivais de teatro amador, dois marcos para a organização socioeconômica das artes cênicas no país: a busca de novas praças com novas platéias, no tocante ao teatro profissional, e a mobilização da juventude para a formação de novos talentos teatrais e também para a ampliação do público.

Ao delimitar historicamente marcos de iniciativas econômicas e políticas para as artes cênicas – tomando, por um lado, a iniciativa privada das companhias autofinanciáveis (quase sempre o investimento vinha de uma só fonte, ou seja, do empresário-ator) e, por outro lado, a iniciativa estatal com seus programas, articulações e subsídios – o SNT, com as suas lideranças e os seus assessores técnicos, apontava para um problema crucial das artes cênicas: a difusão nacional.

O Mambembão não pretendia ser uma mostra dos melhores espetáculos do país, pretendia contemplar a diversidade da produção brasileira. O critério aplicado por Orlando Miranda foi também assumido por nós posteriormente no projeto Palco Giratório. Para a nossa perspectiva de espectador, naquele momento, o projeto Mambembão trazia para o público carioca, pela primeira vez, a sensação de que fazíamos parte de uma cultura fascinante e variada: a imaginação, a fala, o corpo, o conjunto de elementos de cena, a musicalidade, a dramaturgia e a espontaneidade dos artistas cênicos das regiões Norte, Nordeste, Centro-oeste e Sul nos re-ligavam a uma

noção de brasilidade viva. Era o anúncio concentrado de que a região Sudeste não estava sozinha. Enfim, o Mambembão, na primeira edição e nas seguintes,[4] trazia uma variedade de experiências cênicas em tudo bastante diferentes das que se faziam no Rio e em São Paulo.

O Palco Giratório retoma do Mambembão a linha estratégica de ação: mostrar que havia produção em todas as regiões do Brasil. Trataremos disso mais adiante. Essa variedade cultural das artes cênicas situadas nas periferias do eixo hegemônico formado, basicamente, por Rio e São Paulo, corroborava as discussões sobre a abertura democrática de espaços para a manifestação das diferenças. A estratégia do Mambembão era trazer a diversidade regional da produção de artes cênicas do país para a vitrine midiática do eixo Rio-São Paulo, como forma de dar visibilidade e influenciar as discussões em torno da retomada da questão do nacional e da sua diversidade, colocando o tema na pauta de reflexões culturais da intelectualidade brasileira. Ao mesmo tempo, era a oportunidade de sacudir o panorama teatral do eixo Sul-Sudeste, provocando o encontro entre as diversidades culturais do país e os modos diferenciados do fazer teatral nacional. Razões suficientes para o empreendimento merecer continuidade, mes-

4. Em 1979 vieram: *Chico Rei e Repúblicas Independentes Darling*, de Pernambuco; *Curitiba velha de guerra, Linha de montagem* e *Urubu*, do Paraná; *Rosa do Lagamar*, do Ceará; *Pequenas histórias do bicho homem*, do Rio Grande do Sul; *Cobra Norato* e *Cigarros Souza Câncer*, de Minas Gerais; *Eles não usam black-tie*, do Distrito Federal; *A donzela Joana*, da Paraíba; *Tem piranha no pirarucu*, do Amazonas. Em 1980, entre outros, se apresentaram: *Tempo de espera*, do Maranhão; *Beiço de estrada*, da Paraíba; *O auto das sete luas de barro*, de Pernambuco; *Pelos becos de Minas*, de Minas Gerais.

mo que a articulação comportasse uma atitude paradoxal, como bem registra em seu depoimento o integrante do *Grupo Província*, do Rio Grande do Sul, Beto Ruas: "Tem uma tendência colonialista na medida em que apenas Rio e São Paulo vêem o que se passa pelo Brasil."[5]

Os artistas e grupos participantes debateram e deram sugestões das mais variadas, como a necessidade de continuidade do projeto e de sua expansão para o território nacional como um todo, incluindo, obviamente, o interior; a intensificação de oficinas e intercâmbios; o aumento do número de grupos participantes e da duração das temporadas em cada uma das cidades, além da melhoria de hospedagem e cachês. Eram todas reivindicações legítimas que teriam sido enfrentadas e superadas com uma política de continuidade, que o projeto não teve oportunidade de desenvolver. A interrupção do ciclo de três anos causou impacto na produção nacional-regional, que iniciava um processo de tentativa de sedimentação de bases locais a partir da busca de infra-estrutura para ensaios, apoios financeiros para a produção e formação de uma relação palco-platéia.

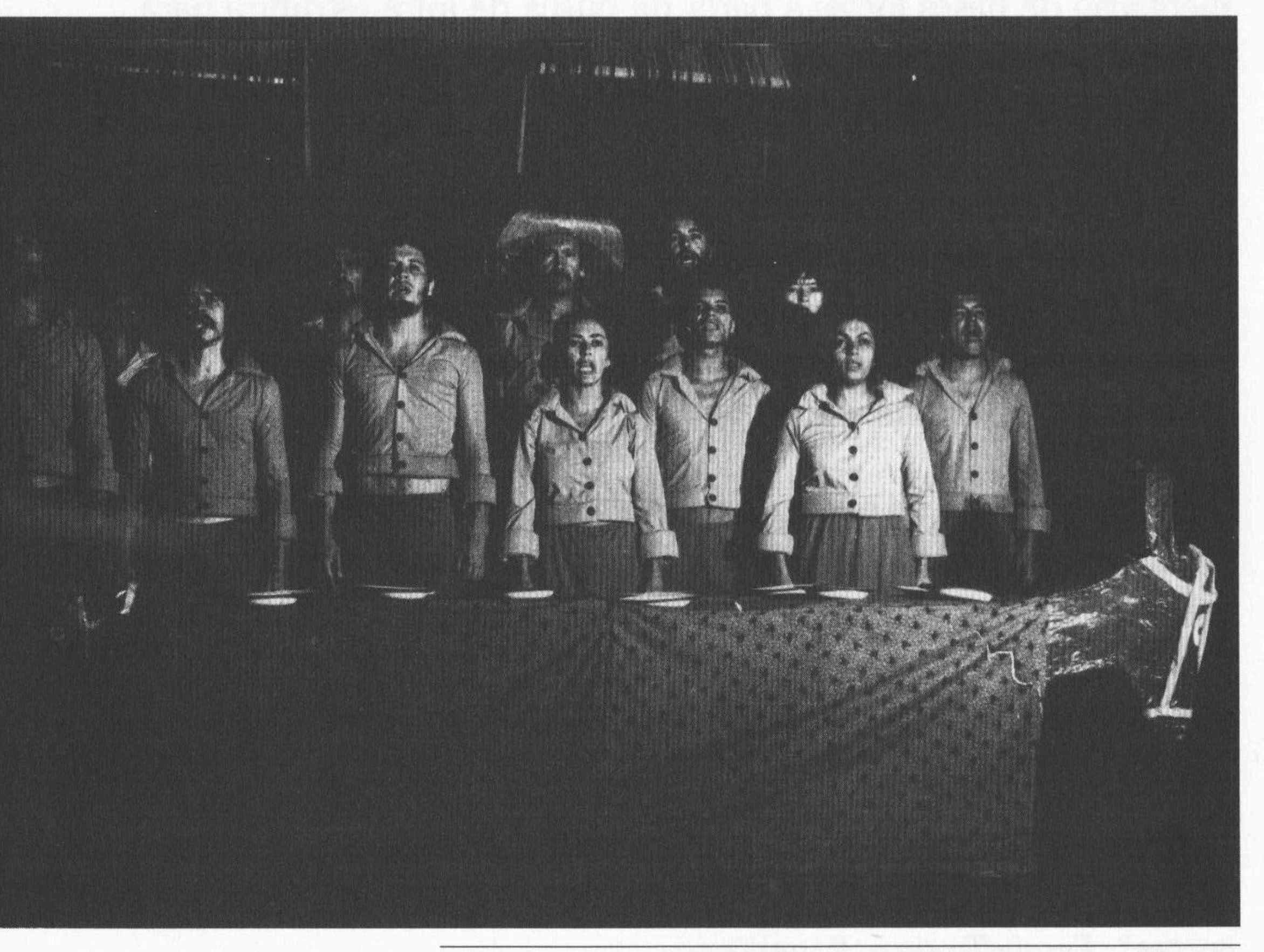
O projeto, sem dúvida alguma, era uma iniciativa inusitada no panorama das políticas públicas até então. Embora a oportunidade criada fosse inquestionável, já começava a brotar, no calor mesmo dos acontecimentos, um sentimento de que havia muita coisa para se fazer daí em diante.

A percepção de que a difusão deveria ser caleidoscópica estava latente em alguns setores da crítica e da classe artística, mas todos teriam que esperar mais trinta anos para que o projeto Palco Giratório entrasse em cena, justamente para retomar essa aspiração, cuja realização, naquele momento, ainda não era possível.

---

5. Cf. Carmen Gadelha; Fátima Saadi. Mambembão: colonialismo ou novas opções?, *Ensaio/Teatro* n. 2, publicação da Escola de Teatro do Centro de Artes da Universidade do Rio de Janeiro, 1980, p. 14.

Naquele momento, no fim da década de 1970, estávamos, e creio que ainda estejamos, diante de um problema secular para a cultura brasileira, um problema decorrente do desenvolvimento desordenado, contrastante e excessivamente desigual das cinco regiões brasileiras. Com a centralização das decisões, das oportunidades e das demandas culturais nas capitais de maior visibilidade, aliadas ao acesso a certa internacionalização cultural, cria-se uma atmosfera de mal-estar que exclui as diferenças e padroniza globoculturalmente o mercado. Naquele momento, o Mambembão deu uma grande contribuição para a realização do necessário e urgente mapa da diversidade cultural brasileira e tornou-se um exemplo a ser seguido pelas políticas públicas e privadas para o setor.



Acervo Cedoc/Funarte: *O auto das sete luas de barro*, Grupo Folguedo de Arte Popular (Caruaru/Pernambuco). Teatro Glauce Rocha, Rio de Janeiro, 1980.

Palco Giratório: difusão caleidoscópica

O projeto Palco Giratório foi criado, em 1998, no ambiente colaborativo institucional pelo Departamento Nacional do Sesc[6] e pelos Departamentos Regionais, como fruto do desenvolvimento sistemático de assistência técnica às Administrações Regionais, no âmbito do Programa Cultura e, especificamente, na modalidade Teatro/Artes Cênicas. A idéia do projeto foi amadurecida ao longo de sucessivos encontros nacionais entre os Departamentos Regionais e o Departamento Nacional, sob a forma de "treinamentos de capacitação técnica".

Sabíamos, pelas pesquisas e discussões em diversos fóruns de debates internos da instituição, que, saindo do eixo Rio-São Paulo, a organização produtiva e mercadológica da realidade artística era bastante incipiente, irregular e escassa. Oferta e demanda eram conceitos inaplicáveis aos contextos regionais, pelo menos nos moldes do que se convencionou chamar de mercado. Ao mesmo tempo, havia uma aparência de mercado consumidor no eixo Sul-Sudeste, que, na realidade, estava nas mãos de uns poucos produtores ou de celebridades televisivas,

6. O Departamento Nacional é o órgão executivo da Administração Nacional do Sesc. Ele tem, entre outras, a atribuição de propor diretrizes gerais para a entidade e políticas de ação para os programas de Educação, Saúde, Cultura, Lazer e Assistência, realizar estudos, pesquisas e experiências para fundamentação técnica das atividades do Sesc e prestar assistência técnica sistemática às Administrações Regionais. Sua missão é "liderar o sistema Sesc em seu processo de definição de políticas e diretrizes, de desenvolvimento técnico e de afirmação institucional, com vistas à realização plena de sua missão." Plano Estratégico – Caminhar Juntos, 2003/2005, Sesc Nacional.

que faziam um teatro tradicional, convencional e de elite. Havia, também, correndo por fora, uma tendência de teatro do tipo "experimental de mercado". Na verdade, já a partir da década de 1980 esse teatro se sustentava mais de patrocínios – via legitimação por meio de resenhas jornalísticas, matérias pagas e ganchos midiáticos – do que do público pagante.

Vimos que o mercado estava estrangulado, que as temporadas não bastavam para sustentar economicamente os grupos e que não estava havendo renovação de público. Além disso, uma enorme quantidade de profissionais, formados pelas escolas, estava entrando em um mercado inexistente, gerando uma desproporção entre oferta e consumo, com contrastes perversos entre uns poucos espetáculos com sucesso de bilheteria e uma multidão de outros, sobretudo de jovens grupos de pesquisa, com bilheterias minguadas.

Era preciso ampliar as oportunidades no panorama regional, tanto em termos de ensino, como de investimentos em produção, espaços e equipamentos.

O ponto de partida para o processo de transformação foi, certamente, a percepção de que havia uma concentração no eixo Sul-Sudeste de oferta de bens e serviços produzidos nas áreas de teatro e dança. Compreendemos, então, que era necessário criar e produzir ações de descentralização e de deslocamento dos fluxos de oferta e demanda no incipiente "mercado de artes cênicas". Foi providencial tomar consciência de que a difusão era o elo problemático da cadeia produtiva linear e que seria necessário enfrentá-lo para fomentar uma política de desenvolvimento e criação de oportunidades para os segmentos produtivos de pequeno e médio porte nas artes cênicas em todas as regiões do país. O passo seguinte foi estudar e experimentar como superar a dificuldade de implantação de um programa efetivo de difusão nacional nesse imenso território que é o Brasil.

O principal objetivo do Palco Giratório era garantir que todas as regiões brasileiras pudessem participar da rede de distribuição e de recepção dos bens culturais em jogo, conjugando atividades formativas e de fruição, além de estimular a formação de aldeias[7] ou de pequenos mercados locais de distribuição descentralizada de bens culturais em quase todo o território nacional.

Acreditamos que a experiência do Palco Giratório destacou-se pela centralidade do foco na difusão e na gestão compartilhada, que pressupõe um conjunto de mediadores sociais que tenham domínio técnico específico na área cultural e estejam envolvidos diretamente na construção democrática das ações estruturantes do projeto.

Para a construção de uma gestão autônoma e compartilhada, a forma de escolha dos espetáculos foi alterada. Em vez de o coordenador-geral definir as peças que participariam de cada edição do projeto, uma curadoria nacional, composta pelos 24 representantes dos Departamentos Regionais, reunidos num encontro anual, passou a selecionar de forma coletiva e horizontal, não apenas a programação do Palco Giratório, mas a programação de artes cênicas como um todo. Como o Sesc está representado em todo o território nacional, tornou-se possível articular uma política de autonomia regional com sustentação compartilhada da gestão do projeto Palco Giratório. Um passo decisivo para a descentralização do poder foi a eleição de lideranças para a logística nacional. A partir do III Encontro de Programação e Curadoria do Projeto Palco Giratório, em 2006, que reuniu o conjunto dos representantes dos departamentos regionais,

---

7. São feiras e mostras de cultura (cerca de trinta mostras espalhadas por quatro regiões brasileiras: Norte, Nordeste, Centro-Oeste e Sudeste) que formam um cinturão de fomento à produção teatral local, por meio de atividades de formação e de fruição, implementando o intercâmbio e a difusão.

decidiu-se pela criação de lideranças para cada um dos doze circuitos realizados por ano. A tarefa principal e estratégica das lideranças era negociar diretamente com as empresas e agências a redução de custos com hospedagem e com passagens aéreas, medidas que resultaram em economia de cerca de 50% dos investimentos totais alocados nas rubricas mencionadas acima. Além disso, as lideranças passaram a filtrar problemas técnicos, tomar decisões sobre custos gerais, logística, contratos e uma série de questões que, antes, eram centralizadas na coordenação-geral do Departamento Nacional.

Além de uma curadoria nacional, criamos as aldeias, ou territórios de pouso, partindo do pensamento de que as ofertas de atividades ou práticas culturais possibilitam ao público o acesso à informação e, portanto, criam condições para o fortalecimento do patrimônio cultural individual e coletivo. Cultura, vida social e consumo são construções de valores e papéis estrategicamente organizados para pôr em funcionamento os

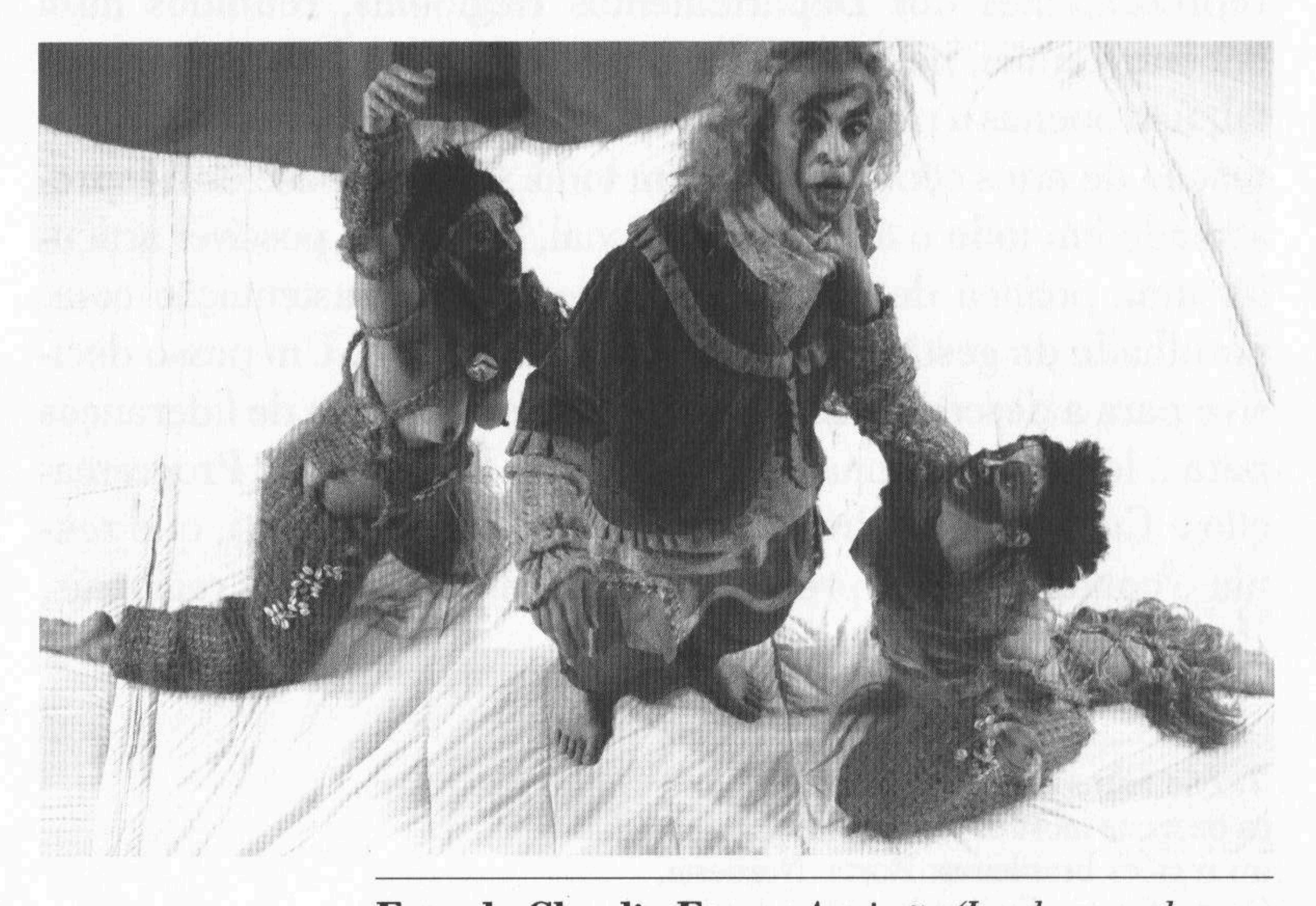


Foto de Claudio Etges: *A missão (Lembrança de uma revolução)*, de Heiner Müller, criação coletiva da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, Rio Grande do Sul, 2006. Carla Moura, Paulo Flores e Luana Fernandes.

sentidos da existência humana. A aldeia é o embrião necessário para germinar o sentimento de pertencimento e cidadania cultural, uma microorganização comunitária capaz de promover a integração entre os diferentes segmentos sociais de uma determinada localidade, constituindo uma espécie de poder local, ou melhor, um território cultural.

A Mostra Sesc Cariri de Cultura, criada em 1999, no Crato, Ceará, é a primeira aldeia a se conectar ao Projeto Palco Giratório e a integrar a Rede Sesc de Intercâmbio e Difusão das Artes Cênicas. Ela é considerada a aldeia-mãe, a que deu origem ao conceito e serviu como campo de estágio para os programadores culturais dos departamentos regionais de todo o Brasil. A aldeia Cariri atingiu uma expansão territorial que abrange cerca de doze cidades da região do Cariri.

As aldeias formam uma rede de pequenos mercados autônomos, verdadeiros postos de trocas onde são encontrados, predominantemente, serviços e bens culturais originais e singulares, não produzidos em série ou copiados. São laboratórios de pesquisa e desenvolvimento, veias comunicantes do sistema produtivo, ao mesmo tempo em que são também organizações espaciais da atividade produtiva em artes cênicas para o crescimento da oferta de produções locais. As trinta aldeias foram criadas para funcionar em rede, integradas e conectadas pelos circuitos do projeto Palco Giratório. A médio prazo formarão os embriões de pequenos mercados locais com capacidade de escoar uma significativa parte da produção de artes cênicas das regiões fomentadas. Os circuitos fazem progredir a circulação e a interiorização de bens culturais e educam os sentidos dos públicos regionais. Sob esse aspecto, trata-se de uma ação típica de ecologia social, cuja máxima é agir localmente e pensar globalmente.

Outros aspectos importantíssimos para a eficácia da rede são a diversidade e a interdisciplinaridade da programação,

que conjuga variadas modalidades das artes cênicas e investe na convivência entre as linguagens artísticas e outras manifestações culturais, compondo um painel que inclui sentimento de pertencimento, festa, reflexão crítica e desenvolvimento turístico-cultural.

O Palco Giratório conjuga doze circuitos – territórios flutuantes – com a concentração da produção local nas trinta aldeias – territórios pousados – e produz combustões criativas de intercâmbio, dando à difusão uma dimensão dinâmica de desenvolvimento com pesquisa. Além dos doze circuitos e das trinta aldeias, somam-se à rede – melhor dizer rizoma – uma série de sete festivais Palco Giratório Brasil, que acontecem nas seguintes capitais: Recife, Porto Alegre, Cuiabá, Brasília, Florianópolis, São Paulo e Fortaleza e que, em conjunto, formam o maior festival de artes cênicas do país. Durante trinta dias consecutivos, os doze grupos programados para o Palco Giratório no ano em curso apresentam o seu repertório e as suas atividades complementares. A cidade é tomada por uma programação concentrada, um mosaico da diversidade cênica nacional com suas especificidades técnicas e estéticas, além das suas características regionais.

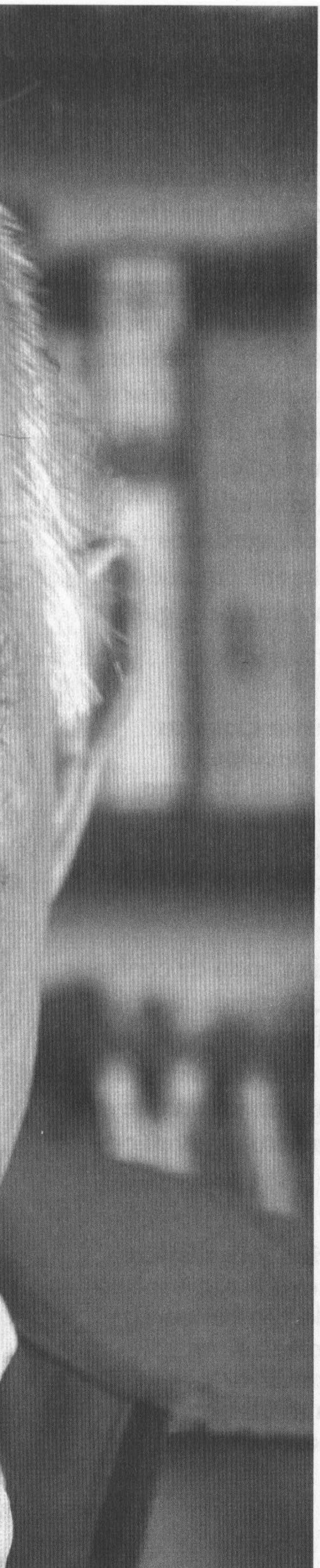
Completamos, em 2007, dez anos de realizações. O projeto manteve a sua regularidade e a sua sistemática, aprofundando os seus objetivos iniciais e as suas estratégias. Conectando nacionalmente uma rede de bens culturais, o Palco Giratório é desenvolvido em 25 estados brasileiros (só não participam os estados de Minas Gerais e Rio de Janeiro).[8] O Projeto acontece todos os anos, entre os meses de abril e dezembro, distribuído por doze circuitos percorridos por doze grupos com seu respectivo repertório. Durante os circuitos, os grupos selecionados pela curadoria pousam em mais de oitenta cidades, realizando as conexões culturais de

8. No Rio de Janeiro, alguns espetáculos são apresentados para o corpo técnico, no Teatro do CSS – Condomínio Sesc/Senac, na sede do Departamento Nacional, como parte do programa de desenvolvimento técnico.

curta duração, sendo que, em 23 dessas cidades, no exato momento em que a conexão é feita, estão sendo realizadas também as Aldeias programadas no Encontro da Curadoria.

Essa política cultural para o desenvolvimento das artes cênicas, implementada pelo Sesc, só é possível com a articulação orgânica de quatro vetores básicos: vontade política institucional; planejamento estratégico a médio e longo prazo; uma ampla rede privada de espaços e equipamentos; e o engajamento técnico especializado de uma equipe entrosada e distribuída por todos os estados do país.

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



em foco
SÁBATO MAGALDI

14 perguntas *a Sábato Magaldi*

Mineiro de Belo Horizonte, integrou o corpo de críticos do *Diário Carioca*; em 1950, estudou Estética Teatral, na Sorbonne e, em 1953, ao voltar da França, estabeleceu-se em São Paulo, dedicando-se à docência, primeiro na EAD e, posteriormente, na Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo, onde lecionou até aposentar-se, em 2000, tendo criado a disciplina de História do Teatro Brasileiro e se tornado seu primeiro professor titular. A partir dos anos 1950, acompanhou os saltos e sobressaltos, os retrocessos e as rupturas da cena brasileira contemporânea; enfim, sob seus olhos e através de sua militância crítica, consolidou-se nossa modernidade cênica. Profícuo estudioso da obra de Nelson Rodrigues, de quem também era amigo, fez exaustiva e densa introdução às *Obras completas* do au-

Foto de Edla van Steen: Sábato Magaldi, 2008.

tor, dedicando-lhe ainda sua livre-docência "Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações". Este decano do teatro brasileiro, que já nos presenteou com vasta e indispensável bibliografia, sobre o teatro daqui e de alhures, é o foco desta entrevista concedida por e-mail. Há, em suas respostas uma depuração surpreendente do seu pensamento, já presente na sua obra publicada. Sua importância para o teatro brasileiro é indiscutível, pois jamais trilhou os fáceis caminhos dos modismos e pós-modismos. Firme e seguro em suas convicções, não permitiu que seu pensamento enveredasse pela obscuridade, mas escolheu o caminho da clareza, sem pontificar verdades definitivas, nem exegeses totalizantes, especialmente quando se trata dele mesmo, como se pode atestar na entrevista que se segue. (Antonio Edson Cadengue)

Edélcio Mostaço – Dadas as atuais circunstâncias dos jornais (depauperados frente aos demais veículos de comunicação), pode ainda sustentar-se a idéia de uma crítica jornalística? Que *condições de produção* a atividade crítica requer? Que orientações podem ser dadas a um jovem que almeje, nos dias correntes, tornar-se crítico teatral?

Creio que, apesar de todos os problemas, o leitor gosta de conhecer a opinião de um crítico em que ele confie. A atividade crítica requer conhecimento amplo da História do Teatro e, particularmente, da História do Teatro Brasileiro, além de firmeza de caráter e uma razoável qualidade de redação. Para um jovem que se incline pela crítica, eu recomendaria fazer primeiro um bom curso de teatro.

Walter Lima Torres – Você exerceu a crítica jornalística em uma época em que a imprensa dedicava largo espaço ao comentário especializado e à atividade teatral como um todo. Sua atividade crítica se desenvolveu num período, no qual havia uma tendência a analisar o espetáculo a partir do texto teatral. Atualmente, como fazer uma crítica analítica, em meio a experiências que

refutam os modelos dramáticos convencionais e, muitas vezes, colocam para escanteio a figura do próprio autor?

O problema do espaço jornalístico prejudica sem dúvida a análise, mas um bom crítico sabe exprimir-se numa síntese eficaz. Não consigo levar a sério um modelo dramático que deixe de escanteio a figura do autor. De uma forma ou de outra, a autoria é sempre indispensável.

Antonio Guedes – Nelson Rodrigues estabeleceu uma ruptura na história do teatro brasileiro. Seria a modernidade de Nelson uma questão de utilização de conteúdos audaciosos ou essa modernidade se mostra na forma, na estrutura de suas peças?

A modernidade de Nelson Rodrigues soma, a meu ver, os conteúdos audaciosos e uma forma não convencional, propiciada pela desobediência aos recursos rotineiros.

Ângela Leite Lopes – Você analisou exaustivamente a obra do Nelson Rodrigues. Foi o primeiro crítico a dar a justa dimensão da sua dramaturgia e também se deteve sobre as principais encenações das peças desse autor. Tem algum aspecto relativo a esse universo que você ache que ainda precisaria ser dito, explorado?

Permita-me uma observação: o primeiro crítico a dar a justa dimensão à dramaturgia de Nelson Rodrigues foi Pompeu de Souza, secretário do *Diário Carioca*, jornal hoje desaparecido. O problema é que sua reflexão ficou nas folhas do jornal, não recebendo nunca a permanência do livro. Quando alguém se dispuser a reunir os comentários, ser-lhe-á feita justiça. Um dramaturgo da dimensão de Nelson Rodrigues não se esgota nunca.

Fernando Marques – Você reuniu os livros *Temas da história do teatro* e *Aspectos da dramaturgia moderna*, ambos de 1963, em *O texto no teatro*, livro de 1989, somando novos textos aos que haviam sido publicados naqueles volumes. O resultado foi um

panorama da dramaturgia universal, de Ésquilo a Heiner Müller. A origem dos artigos liga-se, em grande parte, à coluna de teatro mantida por você, a partir de 1956, no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*. Esse trabalho no Suplemento freqüentemente ultrapassou o objetivo dos textos de informação,alcançando o plano dos ensaios críticos. Quais foram as condições em que esse trabalho se realizou?

Fico satisfeito de você considerar que minhas colaborações no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo* ultrapassaram com freqüência o objetivo da mera informação, chegando ao plano dos ensaios críticos. Por felicidade, a direção do Suplemento pertenceu por muito tempo a Décio de Almeida Prado que, sendo excelente crítico, sabia qual era a necessidade de um espaço satisfatório, comportamento continuado por Nilo Scalzo e mantido pela direção do jornal, até o seu desaparecimento.

Fernando Marques – De 1966 a 1988, você foi titular da crítica de espetáculos no *Jornal da Tarde*. Essa fase corresponde em parte, como se sabe, ao período mais duro do regime militar. A pergunta se desdobra em duas: como foi escrever sobre teatro – arte politicamente atuante – naquela fase? Gostaria de saber, ainda, se pretende publicar seleções daquela produção no JT, que, no total, deve chegar, presumo, a mil textos ou mais.

Como meu intuito foi sempre o de escrever uma crítica honesta, sem provocação, não me senti intimidado pelo regime. Não creio que venha a publicar a produção estampada no *Jornal da Tarde*, por julgá-la insatisfatória sob o prisma artístico.

Antonio Cadengue – Décio de Almeida Prado foi um mestre com o qual, como apontam muitos estudiosos, você tem afinidades estéticas e ideológicas. Quais seriam suas diferenças em relação a ele? Entre semelhanças e diferenças, o que prevaleceu, por exemplo, entre suas análises e interpretações de Nelson Rodrigues e Oswald de Andrade e as dele? No que confluíram ou divergiram estruturalmente?

Décio foi um mestre da crítica e fico satisfeito de você achar que tenho afinidades estéticas e ideológicas com ele. Penso que vemos o teatro com olhos parecidos, embora fossem diferentes nossos juízos a respeito de Nelson Rodrigues e Oswald de Andrade. A visão é sempre pessoal e, assim, não é de estranhar que minha crítica fosse mais positiva a respeito de ambos. Talvez Décio fosse mais severo do que eu.

Fátima Saadi – Em sua coletânea *Depois do espetáculo* você afirma que "a primeira virtude do crítico é a de saber escrever" (p. 22), e seus textos conjugam as melhores qualidades do escritor e do jornalista: a capacidade de síntese, a fluência, a precisão vocabular, o recurso ao depoimento pessoal, o bom uso do instrumental retórico. Depois de tantos anos de trabalho como crítico e ensaísta, qual a sua opinião a respeito do papel desempenhado pelo estilo na escrita crítica?

Muito grato pelo seu juízo a propósito do que escrevo. Penso que o estilo da crítica é fundamental para a análise da encenação. Se o crítico é confuso, não funciona o que ele observa a respeito da montagem, prejudicando o entendimento do leitor e do elenco.

Ana Bernstein – Você teve uma participação breve, porém importante, no Seminário de Dramaturgia do Arena. Poderia falar um pouco sobre isso?

Sinceramente, não sei se foi importante a minha participação no Seminário. Quem o criou e alimentou foi, sobretudo, o Augusto Boal, recém-chegado de proveitosos estudos nos Estados Unidos. Como crítico militante, sem dúvida dei minhas opiniões em igualdade de situação com os demais participantes. Acho que o Seminário foi significativo na medida em que discutiu os caminhos do teatro, ajudando na conscientização de uma arte séria e conseqüente.

Aimar Labaki – Passados trinta anos, diferenças pessoais à parte, sua opinião sobre *Gracias Señor*, espetáculo de Zé Celso, permanece a mesma?

Não vejo motivo, em qualquer circunstância, para ter mudado de opinião.

Silvana Garcia – Em suas atividades como crítico e professor, você sempre defendeu generosamente o teatro brasileiro, mas não deixou de ser duro, em diversas ocasiões, ao analisar o panorama da produção. Hoje, tendo a possibilidade de uma visada panorâmica sobre a história dessa produção, você ajuizaria diferentemente algum aspecto dessa história? Quais seriam as revisões necessárias que faria em suas avaliações críticas passadas?

Eu precisaria rever tudo o que escrevi para me sentir seguro numa resposta. Mas creio que não teria nada a alterar, porque não fugi nunca de uma total responsabilidade.

Silvana Garcia – Em sua gestão como secretário municipal de Cultura, você acolheu a proposta de criação do Idart, um centro de pesquisa e documentação que teve sua existência consagrada pela passagem, por seu corpo de funcionários, de pesquisadores e historiadores do gabarito de Mariangela Alves de Lima, Maria Theresa Vargas, Sílvia Fernandes, Mauro Meiches e muitos outros de igual porte, e deixou registrada grande parte da história não apenas do teatro, mas de uma dezena de outras áreas de produção artística. O Idart foi uma iniciativa ambiciosa e singular no campo da gestão pública. Até onde pôde acompanhar e, hoje, de um posto de observação protegido pelo tempo já transcorrido, qual a sua avaliação a respeito desse projeto? Faria de novo?

Era impossível que uma Secretaria Municipal de Cultura não tivesse um centro de pesquisa e documentação, e não escolhi os funcionários por amizade, mas pelo reconhecimento do seu indiscutível valor. O Idart cumpriu totalmente sua função e hoje eu manteria o projeto.

Fátima Saadi – Você foi um dos idealizadores, junto com Aldo Calvo, em 1957, da Bienal de Artes Plásticas de

Teatro, que depois se tornou Quadrienal, em alternância com a de Praga. Quais as principais repercussões, na cenografia brasileira, do contato com tantos artistas criadores estrangeiros, especialmente da Europa Central, como Svoboda? Por que a iniciativa morreu?

Foi importante, tanto para os cenógrafos brasileiros como para os estrangeiros, um intercâmbio proporcionado pelas exposições em Praga e em São Paulo. Mas as dificuldades financeiras com freqüência enterram as boas intenções, sobretudo se os governantes não se interessam pelo projeto, que não lhes proporciona grande visibilidade.

Antonio Cadengue – O teatro brasileiro, como você já disse, tem se distinguido, ao longo de toda a sua história, por uma das mais vivas consciências do país. Esse teatro ainda hoje mantém sua "inabalável dignidade"?

A popularidade alcançada pelo cinema e pela televisão certamente reduziria o público do teatro, mas a presença viva do ator supera a comunicação dos outros veículos. Felizmente, creio que o teatro continuou a manter sua inabalável dignidade.

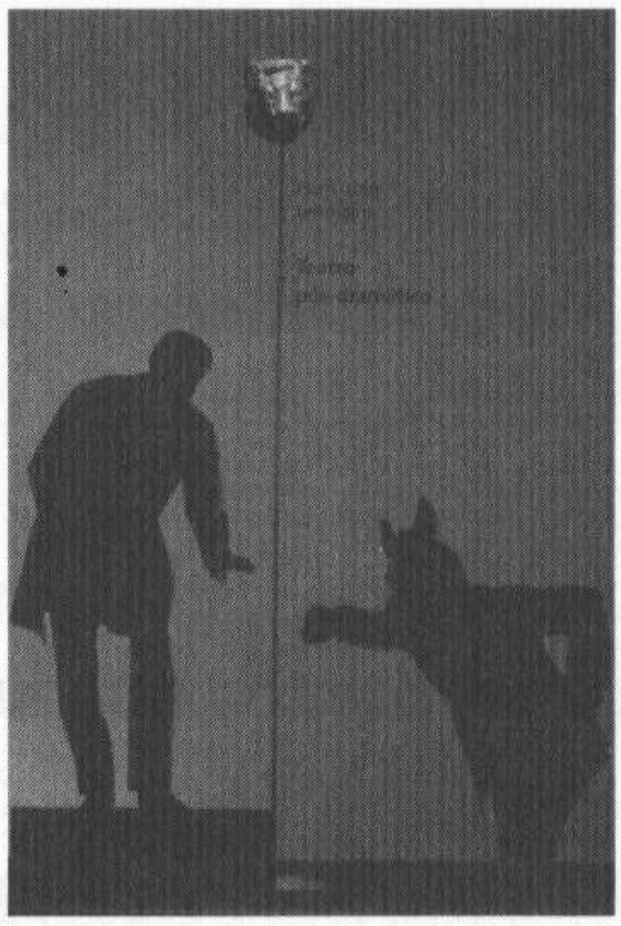
Acervo Cedoc/Funarte: Depoimento de Sábato Magaldi ao Serviço Nacional de Teatro. Antunes Filho, Clóvis Garcia, Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi, Jorge Andrade e Walmor Chagas, São Paulo, outubro de 1978.

Um tempo de vida em comum

entre o ator e o espectador – o teatro pós-dramático

*Edélcio Mostaço**

Teatro pós-dramático
autor: Hans-Thies Lehmann
tradução: Pedro Süssekind
formato: 15,5 x 23cm
editora: Cosac Naify
ano: 2007
páginas: 439



Teatro pós-dramático constitui-se em auspiciosa ferramenta para a compreensão do teatro contemporâneo, esmiuçando agudos temas e problemas da teoria e da prática teatral e colocando-os à clara luz das explicações brilhantes.

---

* Edélcio Mostaço é professor de estética teatral, pesquisador e ensaísta. Entre outros trabalhos, publicou o capítulo O teatro pós-moderno, na obra coletiva *O pós-modernismo*, organizada por Jacó Guinsburg e Ana Mae Barbosa para a editora Perspectiva, 2006.

Foto de Sebastian Hoppe: *Cargo Sofia*, intervenção de Stefan Kaegi, Basiléia, 2006. Beren Tuna.

O autor debruçou-se sobre o período compreendido entre 1970 e 2000, por alguns chamado de *novo teatro* e por outros de *pós-moderno*, inventariando a riqueza de seus modos expressivos e as características estruturais que fizeram emergir novos paradigmas na cena ocidental. Como se depreende ao longo da leitura, *pós-dramático* é termo ambíguo, porém justificado, uma tentativa de síntese entre a situação epocal do fenômeno (o período da pós-modernidade) e suas constituintes estruturais (a pulverização do modelo dramático), simultaneamente sugerindo não apenas os avanços formais dessa produção como, especialmente, seus aspectos de ruptura em relação aos cânones.

O livro já foi resenhado algumas vezes, de modo que vou aqui destacar aspectos menos explorados em outros comentários.[1] Antes de adentrar as características poéticas dessa produção inovadora, Lehmann dedica os capítulos iniciais a um balanço da noção de drama, tal como consolidada e estudada em nossa cultura. Parte, para tanto, das posições consagradas nos estudos de Peter Szondi, um autor que, como sabido, tomou Hegel como um sólido eixo de referência e Adorno como uma espécie de anjo tutelar, fazendo do pensamento iluminista sua ponta de lança.[2]

---

1. Ver especialmente a revista *Humanidades*, edição especial, Editora UnB, n. 52, novembro de 2006.

2. Para uma compreensão desse pano de fundo cultural talvez seja significativo saber que Lehmann foi aluno de Szondi e este, por sua vez, aluno de Emil Steiger, cuja obra *Conceitos fundamentais da poética* ocupou papel de destaque junto aos estudos consagrados aos gêneros literários nas primeiras décadas do século XX. Os dois últimos seguem, no principal, as proposições de Hegel fixadas em sua *Estética*, em *O sistema das artes* bem como em *A fenomenologia do espírito*. Theodor Adorno escreveu diversas obras sobre a indústria cultural, a música e uma *Teoria estética* na qual, seguindo a tradição germânica, igualmente se mostra fiel às teses hegelianas, embora pensando-as no contexto pós-Marx.

A simbiose entre teatro e drama configurou, desde o Renascimento, uma inextrincável rede de permutas e acomodações que fez com que um passasse a ser sinônimo do outro; quando, em realidade, o drama deve ser tomado apenas como uma parcela do teatro, aquela marcada pelo advento do texto dramático forjado a partir das matrizes aristotélicas glosadas pelos diversos tradutores e comentadores renascentistas da *Poética*. Enfileiram-se nessa corrente desde Robortello e Scalinger até Diderot e Shelley e, na Alemanha, as decisivas intervenções de Lessing, Goethe, Schiller e Hegel, até surgirem as primeiras contestações na pena de Nietzsche e Fuchs. Em meados do século XIX, a França engessou definitivamente o gênero por meio das *leis do drama* criadas por Brunetière, quando da articulação daquilo que ficou conhecido como *dramática rigorosa* ou *absoluta*. Partindo do pressuposto de que o drama é um texto constituído em diálogos que exprimem relações intersubjetivas, cuja forma de espetáculo alcançou com o "palco mágico" dos teatros à italiana seu momento culminante, Szondi inventariou as formas modernas nas quais ele se apresenta (dramaturgia do *eu*, drama estático, drama de conversação, lírico, existencialista e de confinamento), para concluir que a solução brechtiana, efetivada por intermédio de recursos épicos, significou uma superação do formato, alçando o teatro a outro patamar.

Lehmann deslinda com elogiável argumentação tais confusões epistemológicas, artísticas e técnicas, ao enfocar as matrizes forjadas por Hegel:

> Quando Hegel entende o belo artístico como uma "reconciliação" dos opostos em várias camadas, especialmente do belo e do ético, pode-se de fato afirmar que sob o conceito de "dramático" ele faz valer no âmbito estético aqueles traços que fazem a pretensão de reconciliação fracassar. O drama não é simplesmente a manifestação (não problemática) do ético belo, mas sobretudo a patente crise deste. (p. 67)

Durante séculos o *dramático* foi associado à dialética, sendo esta percebida como a geração de uma nova realidade a

partir do choque entre tese e antítese. Não poucos estudiosos associaram ou descreveram o desenvolvimento social com esse molde cênico – dado seu intrínseco teor de oposição e conflito –, fazendo ver a Revolução como o maior *drama* da humanidade. Passa despercebido, com essa metáfora, o viés simplesmente *narrativo* e *fictício* que esse tipo de discurso alberga, assentado em padrões retóricos inaugurados por Aristóteles, e repetido *ad nauseam* durante muito tempo. Ao postular que quando a história se repete o faz como *farsa*, Marx estava afirmando, por oposição, o teor sério que ela ostenta em sua primeira instância, tomada como *drama*. De modo que uma confusa, mas inextrincável, associação de sentidos e significados foi acumulando nexos éticos, sociais e, finalmente, políticos entre *drama* e *ação revolucionária*, contaminando não apenas sua apreensão como também a da História, quando entendida pelo materialismo dialético como sucessão de formas sociais.

Szondi não deslindou essa equação entre *teatro* e *drama*, tomando um pelo outro, e o engano se difundiu, fazendo com que algumas correntes do pensamento e da criação teatral, inclusive no Brasil, acreditem que a epicização do texto dramático constitui-se num estágio superior da arte cênica. Como conseqüência desse raciocínio, Brecht é tomado como o ápice do fato teatral e valorado, sobretudo, como artífice de uma revolução que se quer prioritariamente política. Isso se manifesta na crítica e na historiografia do teatro brasileiro quando, ao efetivarem a aferição de nossa literatura dramática que enveredou por tal percurso, pretendem estendê-lo ao teatro em geral.

Tais perspectivas há muito foram revistas e desmontadas, quer no terreno da história (a nova história, Bloch, Burke, Le Goff) quer no da filosofia e da política (Arendt, Castoriadis, Althusser, Foucault, Deleuze/Guattari, Morin, Maffesoli etc.), sem falar na semiótica que, redimensionando o entendimento em torno dos signos e suas articulações entre significante e

significado, recolocou a semiose e a representação em outros patamares, possibilitando entender que a linguagem teatral não é nem analógica nem simplesmente simbólica. Ou seja, o ator em cena não é um duplo de si mesmo nem um duplo da classe social que representa na ficção (embora possa, em certos contextos, assumir também tais significados).

Ainda que Lehmann reconheça o inestimável valor de Brecht no rumo da epicização do teatro contemporâneo – através da introdução de poderosos recursos poéticos de espetáculo, decorrentes do distanciamento – o teatro pós-dramático é um teatro *além* de Brecht. O que sucedeu foi o abandono de um *logos* central (o texto ou seu autor), para a explosão das inúmeras vozes caladas que, embora existentes desde sempre no fato teatral (as diversas funções exercidas pela equipe criadora da encenação), encontram agora espaço para sua plena manifestação. E eu complemento, apoiado na perspectiva de Bakhtin, que o novo teatro assumiu em definitivo sua estrutura dialógica e polifônica, evidenciando-se como fenômeno plural que pôde, mais que no romance, efetivamente dar voz às diferentes consciências que o articulam.

Afirma Lehmann:

> o polílogo (Kristeva) do novo teatro freqüentemente se liberta de tal ordenamento centrado em *um* logos. Chega-se a uma *disposição de espaços de sentido e ressonância* que, sendo aberta a vários usos possíveis, não pode mais ser atribuída sem mais a um só organizador ou órganon (individual ou coletivo). [...] Antes, os atores desenvolvem em uma delimitação previamente dada uma lógica corporal própria: impulsos latentes, dinâmica energética do corpo e do sistema motor. (p. 49)

Ou seja, estamos, definitivamente, muito além da mimese.

É a razão pela qual as especulações de Lyotard em torno do teatro energético ganham ênfase nas considerações de Lehmann, ao opor a antiga "representação" à atual dimensão

da "intensidade". É preciso mudar de ponto de vista para se assimilar em toda extensão o arco dessas implicações. Bob Wilson, Richard Foreman, Robert Lepage, Pina Bausch, Jan Fabre, Anatoli Vassíliev, William Forsythe, Meredith Monk, Tadashi Suzuki, La Fura dels Baus, entre muitos outros, são alguns dos artistas enfocados e criteriosamente discutidos, a despeito das agudas diferenças que alimentam seus projetos artísticos. Numa produção que escorraçou o texto, poucos autores subsistem – podendo Heiner Mülller, Peter Handke, Botho Strauss, Bernard-Marie Koltès, Valère Novarina e poucos mais reivindicarem guarida nesse universo *sem eixo*.

Em alentados capítulos prenhes de exemplos e digressões, Lehmann expõe, em mais de 400 páginas, os rumos tomados pela performance, pelo texto, o tratamento dispensado ao tempo e ao espaço, ao corpo, às mídias, conformando ampla explanação das possibilidades estéticas propiciadas e experimentadas a partir desse novo teatro. Para o leitor, um instigante convite a rever seus padrões consagrados, desobstruir seus canais de apreensão e abandonar em definitivo os paradigmas erigidos em torno da tradição do *drama* – ou seja, enfrentar decididamente o *teatro* do terceiro milênio.

Foto de Marine Fromanger: *Le père tralalère*, espetáculo improvisado da companhia D'Ores et déjà, direção de Sylvain Creuzevault, França, 2007.

Cia. dos Atores: múltiplas perspectivas do jogo da cena

Entrevista organizada por Daniele Avila, Fátima Saadi e Marcio Freitas, com a colaboração de Antonio Cadengue, Antonio Guedes, Eleonora Fabião e Walter Lima Torres

A Cia. dos Atores, integrada pelo diretor Enrique Diaz e pelos atores Bel Garcia, César Augusto, Drica de Moraes, Gustavo Gasparani, Marcelo Olinto, Marcelo Valle e Susana Ribeiro, completa 20 anos em 2008 e, ao longo dessas duas décadas, tem sabido manter vivo o gosto pela investigação e pela invenção artísticas. A qualidade de seu trabalho e sua inquietação criativa têm sido amplamente reconhecidas e o grupo tem apresentado seu repertório no Brasil e no exterior, sempre com ótima repercussão.

A companhia carioca tem como traço marcante a pesquisa de linguagem, calcada em um processo de base colaborativa, em que todos os integrantes desempenham diferentes funções. Tanto suas apropriações de clássicos da literatura dramática, como, por exemplo, *A morta* e *O rei da vela*, de Oswald de

Foto de Guga Melgar: Bel Garcia, Enrique Diaz e Marcelo Olinto, 2008.

Andrade, e *Hamlet*, de Shakespeare, quanto a dramaturgia criada especialmente para a Companhia, como é o caso de *Melodrama*, trazem a marca da irreverência e do apuro técnico que caracterizam o grupo.

Em 2004, já com o patrocínio permanente da Petrobras, instalaram sua sede na Lapa, no coração do Rio de Janeiro. A casa recém-reformada comporta, inclusive, um simpático espaço para *workshops* e apresentações teatrais, que tem servido como uma espécie de pólo alternativo da cena carioca atual. Há dois anos lançaram o livro *na companhia dos atores*, bela coletânea de ensaios e fotos rememorando a carreira do grupo.

Nesta entrevista, Bel Garcia, Marcelo Olinto e Enrique Diaz falam da história da Cia. dos Atores. Enfatizando a experimentação teatral, discutem a possibilidade do trabalho em grupo, indicam marcos significativos em sua trajetória e apontam percursos futuros.

Fátima Saadi – Vocês têm vinte anos de estrada. Quais foram os principais marcos estéticos desse percurso?

Marcelo Olinto – Foram *A bao a qu*, *Melodrama* e *Hamlet*.

Bel Garcia – A gente entrou no panorama teatral na época dos encenadores: Gerald Thomas, Bia Lessa... Fomos um pouco quebrando isso, indo contra, e o Enrique Diaz, apesar de ser uma figura muito forte, sempre tentou se libertar desse ranço de tudo girar em torno do encenador. Desde o *A bao a qu*, já tentávamos criar juntos.

Antonio Guedes – Vocês mencionaram três espetáculos como marcos na trajetória: *A bao a qu*, *Melodrama* e *Hamlet*. O que os diferencia? São fases diferentes do trabalho de vocês? Em caso afirmativo, o que caracterizaria cada uma dessas fases?

Enrique Diaz – Esses trabalhos são os mais luminosos, de alguma maneira, pois apresentam uma certa originalidade ou radicalidade, no sentido de irem fundo nas propostas que estavam sendo desenvolvidas. O *A bao a qu* é inaugural, não só por ser o primeiro espetáculo depois de um projeto com poucos atores, *Rua Cordelier*, mas também por ter sido o espaço onde trabalhamos questões concretas da imagem, do desenho da cena. É um espetáculo que fala do nascimento da língua, da linguagem, que é tratada em cena como uma grande interrogação, sendo relativizada o tempo todo. A concretude e sua relação com o imaginário do espectador é muito forte no espetáculo. *Melodrama* era a própria voz da massa, no sentido da massificação, da produção para um consumo mundial, em todas as suas etapas: a do rádio, a do cinema, a da televisão, a do teatro. Uma linguagem mais popular, então. O trabalho teve outros aspectos. Era uma dramaturgia que apresentava uma costura, um panorama, uma espécie de hipertexto do universo melodramático, mas com um novo olhar. O tratamento dado à interpretação tinha um diferencial muito grande, porque era

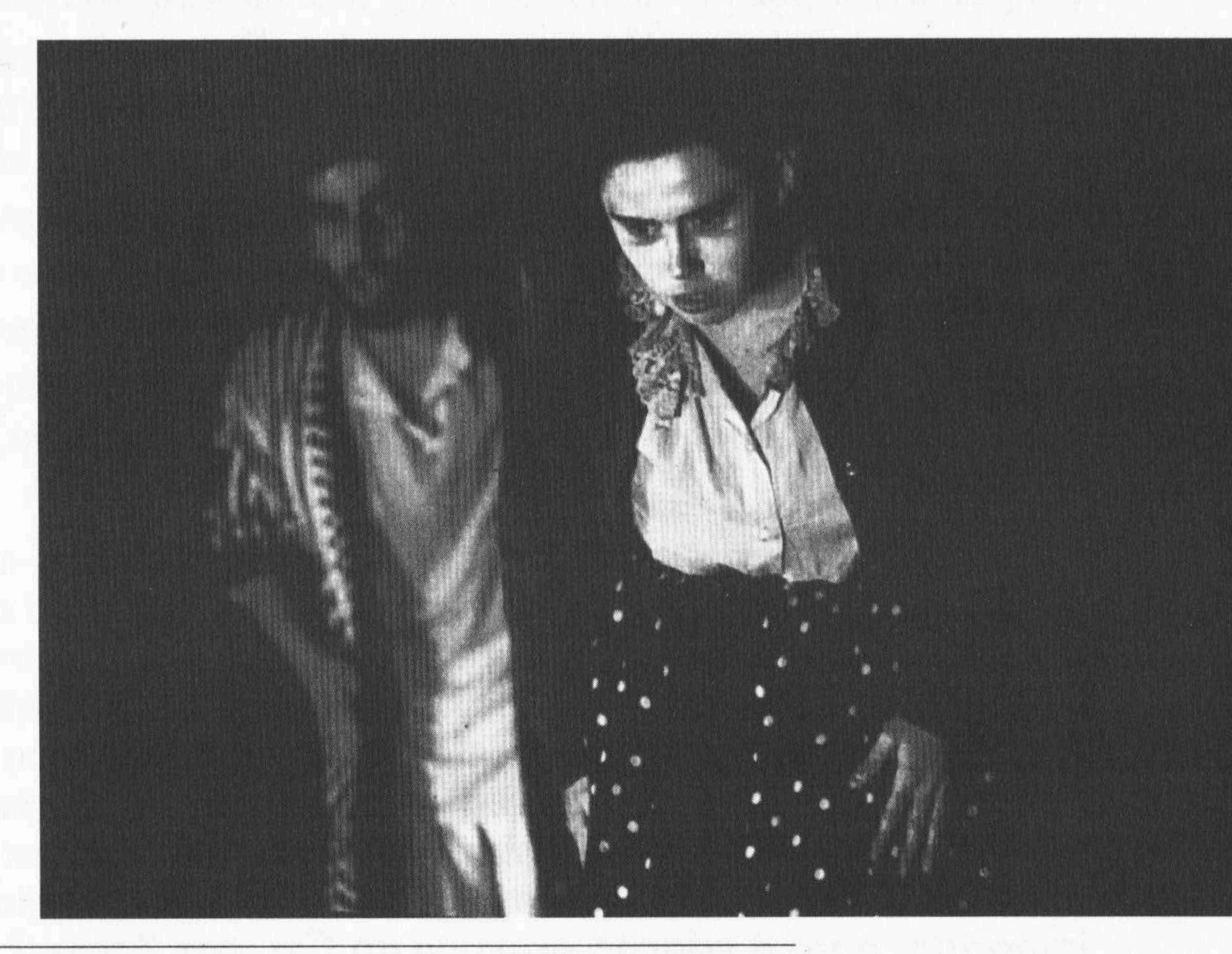


Foto de Lenise Pinheiro: *A bao a qu – um lance de dados*, direção de Enrique Diaz, 1990. César Augusto e Susana Ribeiro.

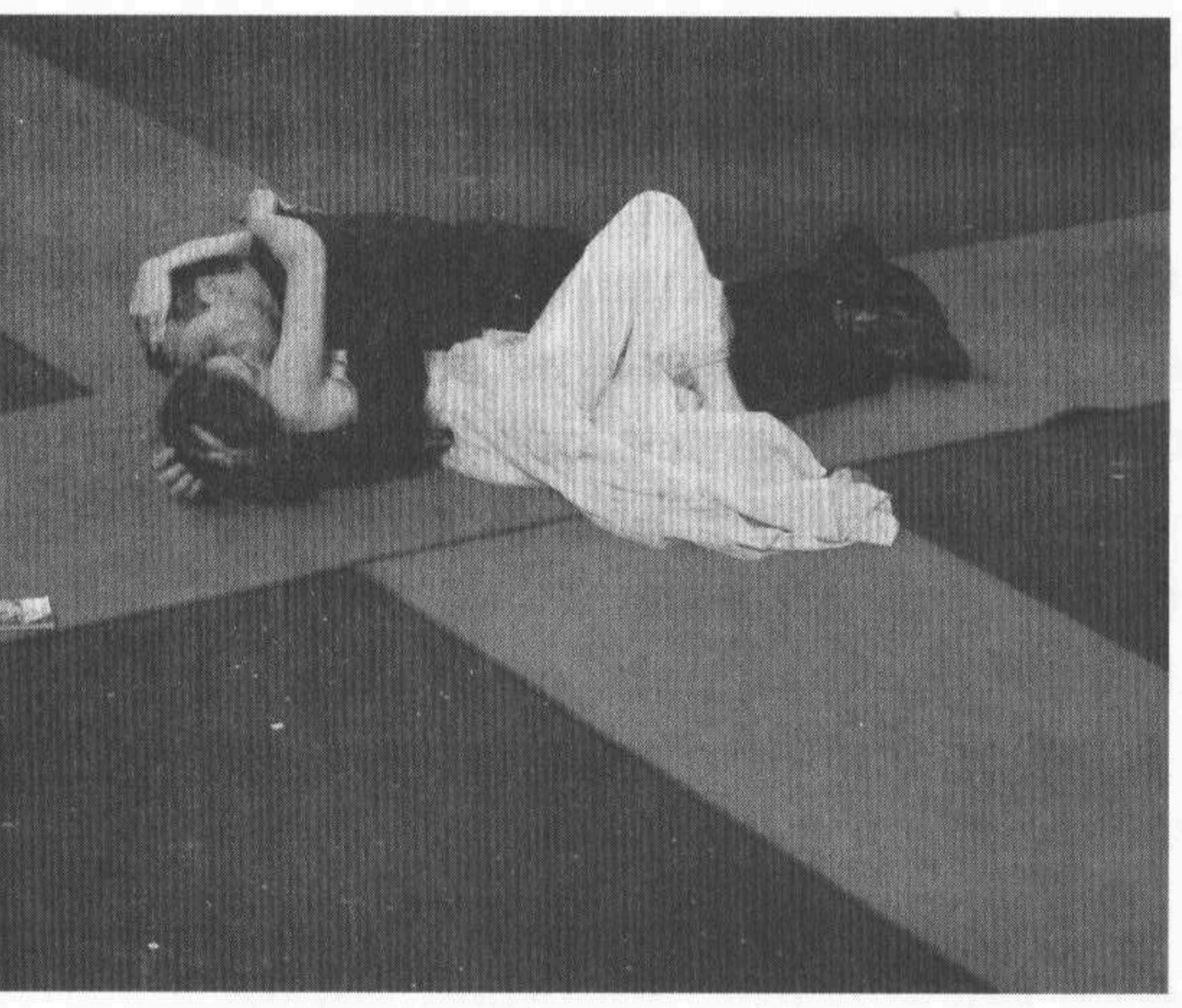


Foto de Débora 70: *Ensaio.Hamlet*, de William Shakespeare, direção de Enrique Diaz, 2004. Marcelo Olinto e Bel Garcia.

muito detalhado. Várias histórias, vários contextos culturais, linguagens relativas a cinema, televisão, rádio, e eram muitas as nuances de interpretação. Toda a imagem do melodrama como uma coisa simplesmente exagerada, ou simplesmente falsa, que faz a gente pensar imediatamente em mau teatro, cai por terra, porque as coisas eram tão elaboradas que a gente começava a desenvolver uma empatia. Depois desses vem o *Ensaio.Hamlet*, só pra acabar meu longo discurso... (*risos*) De certa maneira, ele também deu uma avançada numa série de elementos que foram sendo construídos, especialmente através da linguagem, com o posicionamento num mesmo espaço de elementos que poderiam ser díspares e pertencerem a universos diferentes. Essa articulação conceitual é mais complexa, e o *Ensaio.Hamlet* foi capaz de fazer essa operação.

Fátima – Na primeira oficina que vocês realizaram, em 1988, sobre o trabalho do ator, o norte era, segundo o texto do programa de *A bao a qu*, a utilização da estrutura dialética de objetivos e estímulos da teoria de Stanislavski e a incompatibilidade com gestos e ações com pouco ou nenhum significado. Já havia ali uma torção da teoria do mestre russo, que, ainda assim, marcava presença no trabalho de vocês. Em que medida as idéias de Stanislavski importam para a criação artística da Cia. dos Atores?

Enrique – A gente pode desmentir o nosso livro? (*Risos*) Não sei se é a melhor colocação, porque essa relação de objetivos, estímulos, tem a ver com a própria natureza do drama, mais do que com Stanislavski. De qualquer maneira, a gente propõe uma maneira diferente de fazer, ou seja, "despsicologizando", pensando mais no quanto se sustenta o interesse do espectador através de um jogo dialético baseado no ritmo, no tempo. Tentando responder à pergunta, não sei exatamente qual é o peso das idéias de Stanislavski diretamente no trabalho da Companhia, mas parece que é um patrimônio comum, que vem por vários canais, pelo Stanislavski, pela Europa, pelos Estados Unidos. De qualquer maneira, nós lemos, estudamos, pensamos sobre isso, nem que seja papo de botequim! Mas está presente sim, como mil outras coisas. Aliás, uma das nossas características é essa: devorar tudo, desde cinema, televisão, qualquer coisa. O que for gostoso, a gente come!

Marcelo – Esse encontro era um laboratório de experimentações. Tínhamos muitas curiosidades pinçadas de leituras ou de vontades particulares. O Enrique tinha acabado de voltar da Europa, visto um montão de coisas, e resolvemos experimentar a fisicalidade, os jogos, que depois foram mais desenvolvidos no *A bao a qu*.

Enrique – Jogos e experimentações onde os elementos materiais da cena combinados, espaço, tempo, sonoridade, podem estruturar, de uma certa maneira, algo que produza interesse no espectador, sem que haja, necessariamente, uma interação psicológica.

Fátima – Como funciona, na Companhia, a relação entre esses elementos: ator, direção e texto? É importante levar em conta tanto as situações em que o texto é criado para o espetáculo, como ocorreu em *Melodrama*, *Cobaias de Satã* e *Tristão e Isolda*, quanto aquelas em que o texto preexiste ao espetáculo, mesmo que ele seja retrabalhado durante o processo de preparação,

como em *A morta*, *O rei da vela* e *Ensaio.Hamlet*. Qual o papel do texto em relação aos demais elementos na cena?

Bel – Acho que a gente nunca deu muito valor ao texto, pra falar a verdade... (*risos*) Como se, na nossa dramaturgia, o mais forte não fossem as palavras do texto, mas sim essas outras questões que o Kike mencionou: a relação com o espaço, o tempo, a concretude da cena. Claro que o texto é importante, buscamos palavras que vão ao encontro do que queremos dizer, mas não acho que seja a coisa mais importante.

Fátima – Mas um texto dramático não se resume às palavras, é muito mais do que isso.

Marcelo – Às vezes o texto é um pretexto. Por exemplo, no *Melodrama*, especificamente, era uma idéia do Enrique, e resolvemos trabalhar em cima daquele universo, daquela linguagem, sem necessariamente existir um texto. A mesma coisa com *Cobaias de Satã* e *Tristão e Isolda*. Existiam desejos, vontades, que giravam em torno desses temas, do melodrama,

Foto de Chico Lima: *Cobaias de satã*, de Filipe Miguez, direção de Enrique Diaz, 1998. Marcelo Olinto.

do bem e do mal, dos celtas. *A bao a qu* era o descobrimento da palavra, a palavra sendo elaborada, o raciocínio sendo formado, a frase sendo construída, o balbuciamento da linguagem. Já com os textos do Oswald de Andrade, acho que não. Em *O rei da vela*, eu tinha muita vontade de falar daquilo, como artista, como pessoa, falar sobre aquela coisa escrota, aquele mundo corrompido e corroído. Obviamente, a gente transformou o texto, enxertou muitas coisas, muito da nossa identidade. O *Ensaio.Hamlet* também fala do homem, do artista, da nossa carne que é metamorfoseada pra entrar em cena.

Enrique – Concordo com o Olinto, pois há uma relação complexa com o texto, com as idéias, o tema, o roteiro e a palavra. Nessas categorias, podemos nos apaixonar mais por um do que por outro, indo atrás do tema, mas não do roteiro, ou indo atrás do roteiro, mas não das palavras etc. E também concordo com a Bel. Não que o texto não tenha importância, mas encaramos a realidade teatral como uma articulação de diversos elementos. A articulação dos elementos da cena também cria espaço para as nossas vivências, desejos, imaginários, quer dizer, não é só dar forma teatral a um texto, pois a nossa discussão tem que ser maior. Quebrar e relativizar o texto é o que nos permite um exercício mais amplo. O que interessa é o que aquilo nos provoca! Temos que olhar para o texto de uma maneira complexa, tal como a gente olha pra gente, criando um espaço onde aconteça o jogo, quase que alquimicamente, porque tem uma parte racional, outra corporal, e outra da memória. Essas coisas não vêm arrumadas, não é só no convencimento verbal que a coisa vai acontecer. É preciso trazer o material de casa, sentir o espaço, o som, a luz, a novidade. Essa amplitude faz com que a relação com o texto seja complexa. Então, a idéia do texto é tão importante quanto a forma do texto, só que em momentos diferentes.

Antonio – Tentando resumir pra entender melhor: o texto quando preexistente à cena vem como um estímulo, assim como outros elementos podem servir de estímulo nos casos em que o texto não preexiste à cena?

Enrique – Exatamente. Ele é sempre um estímulo. O quanto ficamos com ele ou o quanto a gente o desconstrói, deturpa ou deforma, vai ser definido durante. Por exemplo, no *Ensaio.Hamlet* não sabíamos, no começo dos ensaios, que a gente faria a peça do começo ao fim, contando a história da peça na sua cronologia. Em *O rei da vela* era a mesma coisa. O texto é complicado, tem umas estranhezas, um excesso de palavras, então chegou uma hora que a gente não sabia como fazer. Não tivemos o menor pudor, mas, mesmo assim, não desrespeitamos o texto, ao nosso ver.

Marcelo – Muito pelo contrário, esse modo de trabalhar é uma forma de enriquecer.

Fátima – Como foi o processo do *Melodrama*?

Enrique – No *Melodrama* houve uma coisa importante: foi a primeira vez que tivemos um núcleo de dramaturgia. O trabalho dos atores foi essencial, mas não foi tão ligado à construção da dramaturgia. Esse núcleo de dramaturgia era formado por mim, o Filipe Miguez, a minha assistente, Isabel Muniz Lyra, e a Elena Soarez, que se tornou uma das melhores roteiristas do cinema brasileiro.

Bel – Os atores não tinham a responsabilidade de estruturação, mas de criação, de fazer aquilo tudo ferver bonito. O Filipe escrevia uma cena, no ensaio a gente fazia a cena, experimentava no palco, e aí, depois de ver, ele reescrevia a cena e trazia no dia seguinte.

Marcelo – Era um corpo vivo, e a gente não sabia direito como era a peça no fim, se era dramática, se era cômica.

Bel – Fazer rir, fazer chorar... As cenas eram estímulos, enfim, estavam totalmente dentro do universo melodramático.

Marcio Freitas – Em artigo no livro sobre a Cia. dos Atores, o Filipe Miguez afirma que existe uma polaridade

na Companhia, entre uma força mais cerebral e experimental e outra passional, musical e barroca. Existem divisões de opiniões, rachas que retornem vez por outra?

Marcelo – Quase sempre, eu diria! Existem opiniões diferentes, pois somos oito membros radicalmente diferentes, mas acho que esse é o barato da química, porque somos temperos diversos e a soma de todos potencializa as qualidades. Às vezes, também os defeitos!

Bel – Você consegue visualizar as diferenças?

Marcelo – Consigo, perfeitamente! Um tem uma coisa mais experimental, outro mais física, outro quer fazer musical, outro uma coisa mais poética... A soma disso tudo, com o maestro regendo, é o que faz a gente ser potente.

Bel – O *Melodrama* foi um espetáculo no qual estavam os oito e a gente con-

Foto de Enrique Diaz: *Melodrama*, de Filipe Miguez, direção de Enrique Diaz, 1995. César Augusto.

seguiu colocar, cada um, seus desejos, nesse sentido das polaridades, e o espetáculo só funcionava também por causa disso.

Enrique – No *Melodrama*, a gente ensaiou muito tempo e o Filipe Miguez procurava ir dando contorno aos personagens em função da pessoa, então, nesse sentido, cada um acaba tendo um espaço próprio, com seus potenciais, seu trabalho, seu gosto.

Bel – No *Cobaias de Satã* ele perguntava: "Que papel você quer fazer?" (*Risos*)

Fátima – E como vocês lidam com a frustração, porque, quando você resolve X, todos os partidários de Y provavelmente ficam, de alguma forma, um pouco frustrados. Como isso vira energia de trabalho e não energia de dissolução ou dissociação?

Marcelo – As idéias são colocadas na mesa e as seduções existem, quase um jogo político de tentar conquistar adesões e aliados fortes. E, uma vez conquistados, esses aliados vêm para a sua idéia, e ela começa a tomar um corpo, a ficar forte, sólida. Essa idéia vinga e as outras vão sendo postas de lado. É uma coisa quase natural.

Enrique – Na verdade, essas frustrações estão bastante presentes!

Bel – Mas como é um casamento muito aberto, as pessoas podem simplesmente não fazer, não participar de um determinado trabalho ou projeto.

Marcelo – Sempre temos desejos, expectativas... A palavra expectativa é ruim, eu gostaria de tirar isso da minha vida, mas ainda não consegui essa maturidade (*risos*), mas às vezes temos uma expectativa com aquilo e não conseguimos realizar, os desejos, ou as ilusões, então é preciso lidar humanamente e maduramente com tudo isso. Faz parte da vida, é horrível, mas...

Foto de Enrique Diaz: *Melodrama*, de Filipe Miguez, direção de Enrique Diaz, 1995. Bel Garcia e Gustavo Gasparani.

Antonio Cadengue – A poética da Cia. dos Atores, já bem delineada ao longo de quase duas décadas, tem a ver com os processos de produção do grupo?

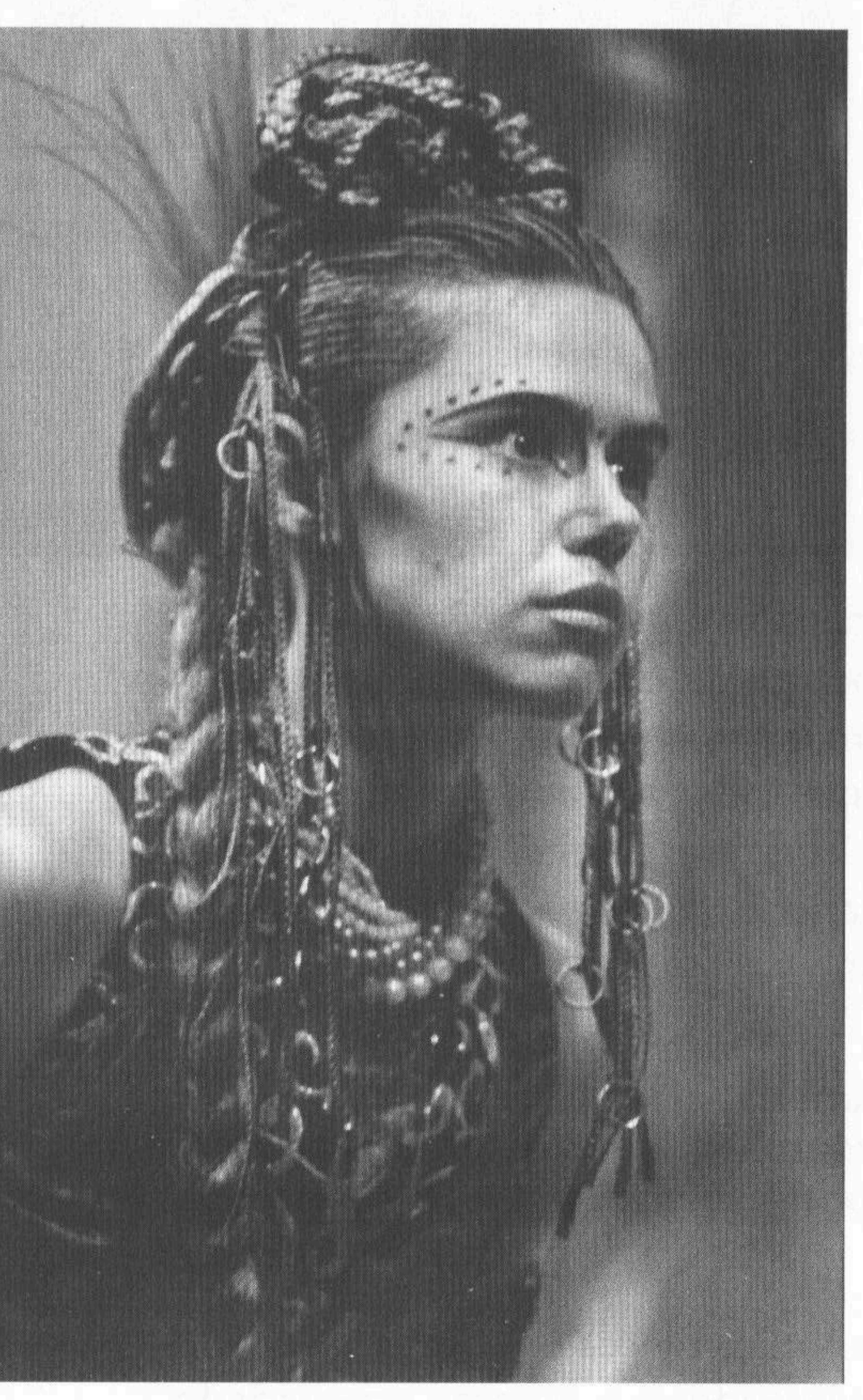
Enrique – A gente não tem um modo de produção específico, tanto que uma hora um é produtor, outra hora outro é, ou é uma dupla, então, no fim das contas, o modo de produção, se existe algum, é esse modo da confusão. Todos nos sentimos responsáveis, até certo ponto, e existe a idéia do coletivo, de que todos somos donos da coisa, ao menos participantes, agentes. Tudo isso resulta, tanto na forma de produção como na forma de criação, e, nesse sentido, uma coisa determina a outra e vice-versa.

Antonio – O resultado de um espetáculo tem a ver com a maneira pela qual você o viabiliza, quer dizer, a produção não é só aquilo que dá suporte, é aquilo que você inventa pra dar suporte.

Marcelo – Na verdade, nós somos atores criadores. O produtor entra pra viabilizar as nossas idéias e a nossa criatividade,

então não é aquele pensamento empresarial tipo: "Temos agora uma peça, como vamos ganhar dinheiro com isso? Aonde iremos?" Não tem esse raciocínio, pois nosso raciocínio é anterior a isso, é mais lúdico...

Marcio – Pelas entrevistas do livro *na companhia dos atores*, percebo um desejo comum de se afastar a idéia de criação coletiva, no intuito de reforçar que existem no grupo figuras responsáveis por cada uma das diferentes etapas do processo criativo, em especial, existe a figura central do diretor. Como fica a questão da autoria nesse processo? Como tem sido possível pôr em prática o equilíbrio entre as expressões artísticas individuais?



Marcelo – "Criação coletiva" poderia se transformar em "processo colaborativo", acho que traduz melhor.

Foto de Chico Lima: *Tristão e Isolda*, adaptação de Filipe Miguez, direção de Enrique Diaz e César Augusto, 1996. Susana Ribeiro.

Bel – Por mais que o processo seja colaborativo, as pessoas estão assinando por determinadas funções. Às vezes a gente rediscute isso também, pois não é uma coisa tão fechada.

Marcelo – Essa pergunta respinga em outras, porque, internamente, temos interesses particulares em outros setores por sermos atores/diretores, atores/iluminadores, atores/coreógrafos, atores/cenógrafos, atores/figurinistas, atores/produtores, atores/autores. A criatividade de todos transpassa os setores individualmente, apesar de ter uma pessoa que responda por cada um deles.

Marcio – O *Melodrama* foi o primeiro grande sucesso do grupo, tanto de crítica quanto de público. Como a Companhia conseguiu abandonar o formato valioso, em direção a outras pesquisas? Como os trabalhos que vêm em seguida a um grande sucesso se equilibram entre repetir o que funcionou e buscar novas formas?

Enrique – Tem a ver com a capacidade de quebrar a cara! (*Risos*) O *Cobaias de Satã* talvez seja um bom exemplo disso, porque houve um duelo dentro da Companhia entre fazer de *Cobaias de Satã* o *Melodrama* II, porque era uma trama que foi escrita para fazer parte do espetáculo *Melodrama*, mas acabou não acontecendo. Quebramos bastante a cara, talvez tivesse sido melhor ter feito o *Melodrama* II, mas isso nunca saberemos. Ou não, pois quebrando a cara uma vez, podemos ser capazes de quebrar mais vezes e descobrir o ganho disso, no sentido de ter mais mobilidade. O *Cobaias de Satã* e o *Tristão e Isolda* são completamente diferentes do *Melodrama*, com muitos erros. Retomamos um encontro coletivo, real, em *O rei da vela*, por causa da farsa, das chanchadas, do deboche, dessa brasilidade exuberante, pois esse é o lugar onde a gente se encontra.

Fátima – Marcelo, você é um apaixonado por Oswald de Andrade, tendo sido sua a proposta de montar tanto *A morta* quanto *O rei da vela*. Em que medida o teatro do

Oswald de Andrade vem ao encontro das propostas de trabalho da Cia. dos Atores? Como é que você vendeu essa idéia pro coletivo?

Marcelo – Estudo Oswald de Andrade há um tempão e sempre gostei. Eu e Enrique fizemos *Dê-Lírios para Oswald* no Tablado, uma adaptação de *A morta*. A Companhia estava num momento do tipo: "O que faremos agora?" Eu, particularmente, via em *A morta* uma continuação concreta do trabalho que a gente vinha desenvolvendo com o *A bao a qu*, na formulação do raciocínio, do ser humano, da linguagem, da palavra. *A morta* era justamente isso: a palavra concreta, o poeta jogando a poesia dele para o povo como forma de comunicação. E o Oswald de Andrade permite um trabalho estilístico muito lúdico, rico. A estrutura de *A morta*, com três atos totalmente diferentes, estilisticamente falando, com um tratamento diferenciado, também abria a possibilidade da Companhia trabalhar criativamente em todas as suas multiplicidades. O primeiro ato é uma coisa mais concreta, o segundo, mais circense, o terceiro, mais dentro do teatro da imobilidade, que eu acho sensacional. Com *O rei da vela* foi assim: sempre releio o Oswald de Andrade, e aí eu ria sozinho, dava gargalhadas, e falava: "Gente, isso é hilário!" Corrupção, uma família falida e totalmente amoral, é perfeito! Esses personagens, essas cores, esse verbo, tudo se encaixa muito bem na Cia. dos Atores, aí propus de novo. Ainda tenho o sonho de emplacar mais um Oswald de Andrade, quem sabe *O homem e o cavalo*, ou *Os condenados*, *Santeiro do mangue* etc. (*Risos*)

Antonio Cadengue – Ao ver *Ensaio.Hamlet* em São José do Rio Preto, em 2006, pensei no ensaio de Jan Kott, que se indaga como um diretor contemporâneo montaria esta peça. E uma das respostas possíveis seria uma simples pergunta, cada um dos Hamlets tem um livro na mão, mas qual o livro lido pelo Hamlet de hoje?

Enrique – Responderia com o próprio texto do Jan Kott, porque quando ele fala que "cada um dos Hamlets tem um livro

na mão", está falando de cada um dos Hamlets das montagens da história, e eu respondo que os Hamlets que estão ali são os seis atores. No mínimo, porque cada um tem vários livros. É o oposto de escolher um livro, são vários, são as nossas referências todas, o gosto de cada um. Escolher um seria escolher uma centralidade pra figura, e a peça é feita de retalhos.

Bel – Na mossa montagem, o livro que a gente tem na mão é o *Hamlet*. Essa metalinguagem foi mais forte do que definir um livro.

Enrique – O trabalho é estudar o texto na prática, considerando alguns princípios que têm a ver com a participação no nosso mundo pessoal. Não só como resultado, no sentido do atrevimento de colocar um depoimento pessoal, mas também no de se perguntar como o outro me toca, onde me toca, como falo, me exprimo, ou como eu travo. Quem é esse Hamlet hoje? Quem é essa Ofélia hoje? Como vivenciamos essas questões hoje? Estu-

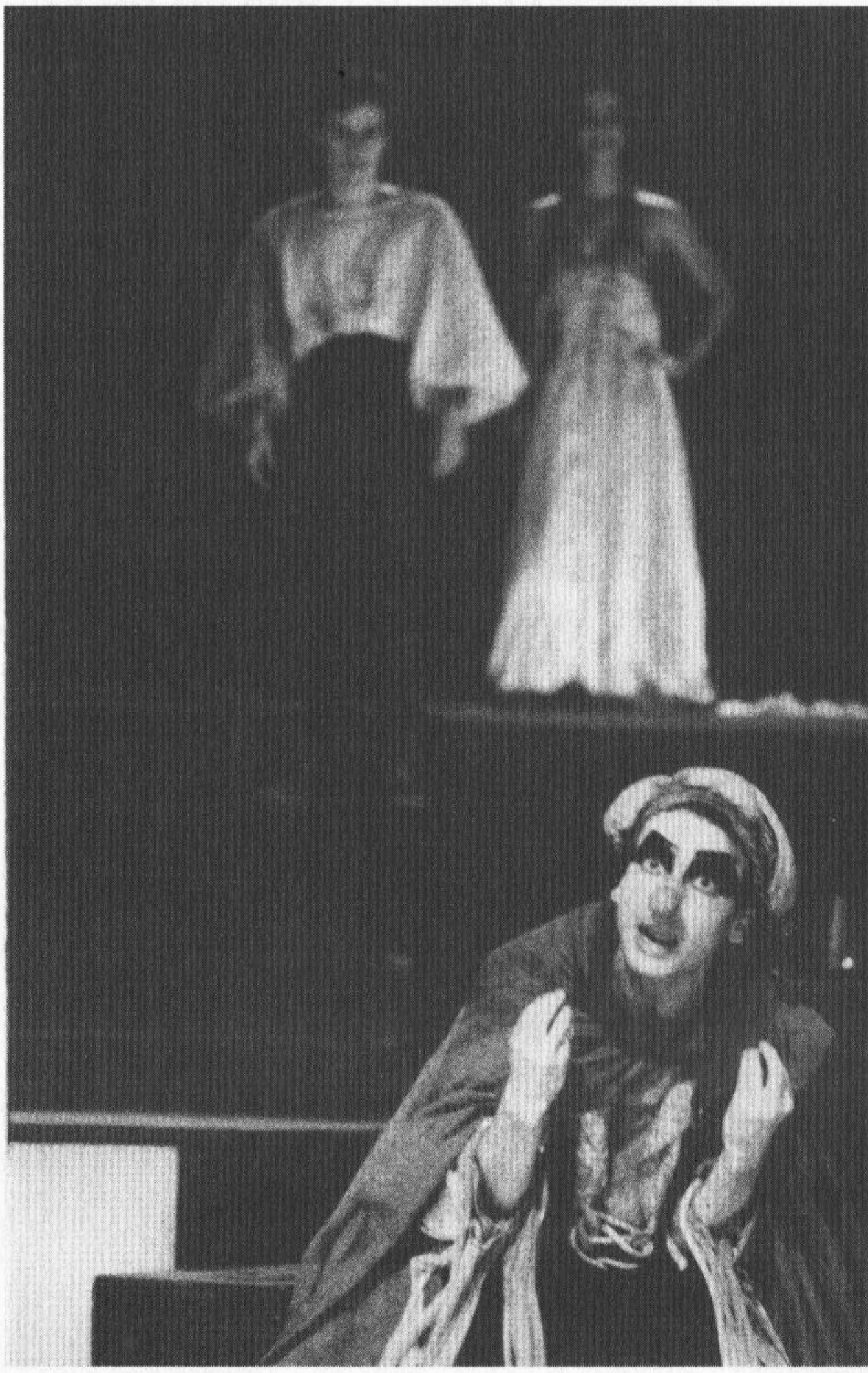


Foto de Lenise Pinheiro: *A morta*, de Oswald de Andrade, direção de Enrique Diaz, 1992. Marcelo Olinto, Enrique Diaz e Susana Ribeiro.

dar o texto com muita prática, ou seja, com muito trabalho de composição, de improvisação, e estudos também. Nosso mundo faz parte da indagação desse texto, e não o contrário, ou seja, a gente não vai achar soluções para o problema do Hamlet, a gente vai fazer das perguntas do Hamlet as nossas perguntas. Esse trabalho foi uma convergência de outros trabalhos também. Num estudo que fiz em Nova York com a Mariana Lima, em 2001, entrou um elemento que era bastante performático: os *viewpoints*, que abriram outros canais.

Antonio – Uma coisa que me encantava no *Ensaio.Hamlet* era a maneira como o texto tinha sido desmontado. Marcel Duchamp tem uma obra que fala da relação com a tradição na contemporaneidade: pega uma reprodução da Monalisa e põe um bigodinho, uma barbicha e, pronto, essa é a obra. Ironiza a tradição. Acho que o *Hamlet* de vocês acaba funcionando dessa maneira. O *Hamlet* não é uma peça qualquer, o *Hamlet* é o *Hamlet*! O espetáculo foi dessa maneira porque era o *Hamlet*, ou vocês enveredariam por esse processo de trabalho independente de ser o *Hamlet*?

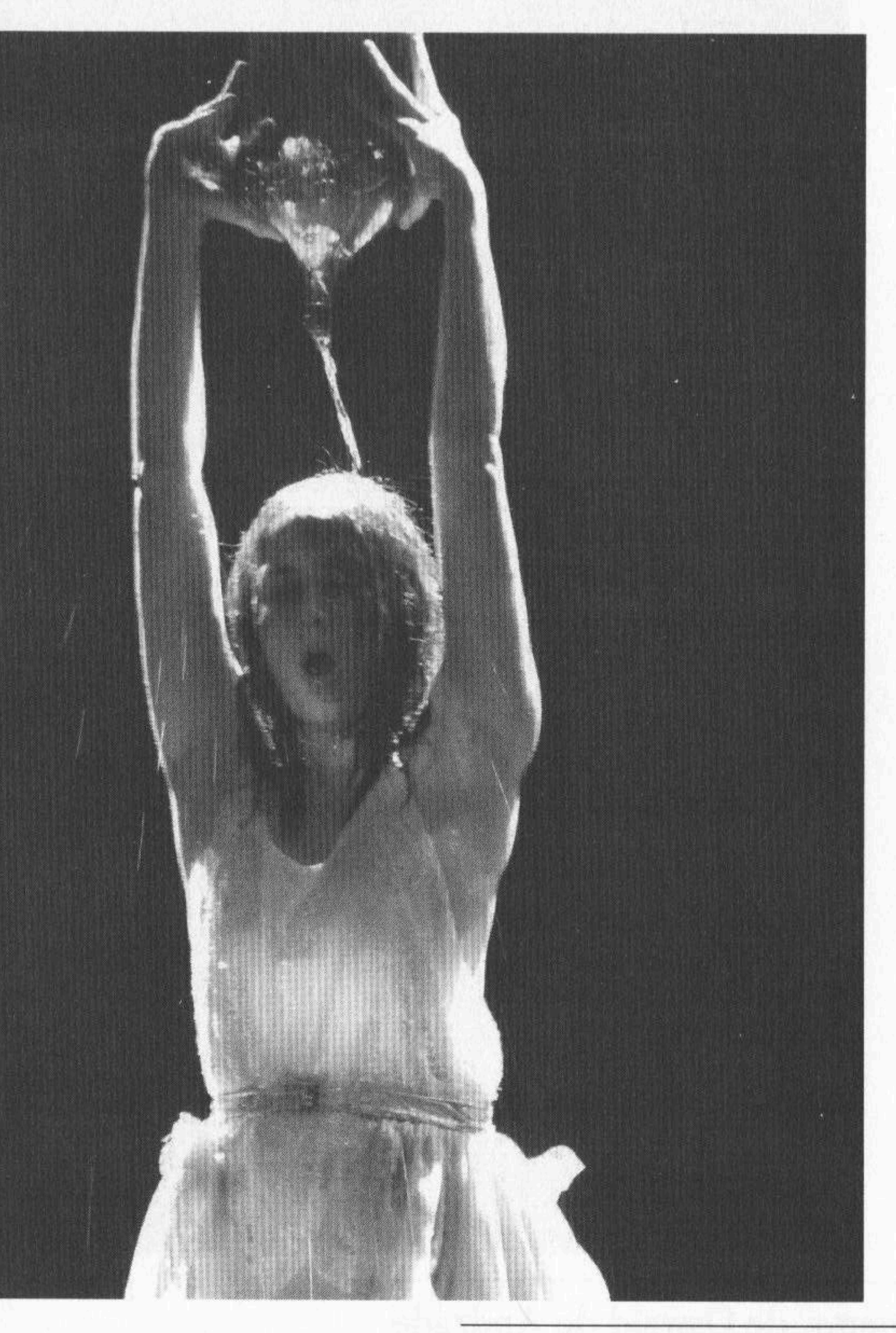


Foto de Luis Paulo Nenen: *Ensaio.Hamlet*, de William Shakespeare, direção de Enrique Diaz, 2004. Bel Garcia.

Marcelo – Porque era o *Hamlet*. Pra falar a verdade, quem lançou essa idéia foi o Enrique, pois ele estava a fim de trabalhar com o *Hamlet* e, ao propor isso, descortinou-se a curiosidade sobre o tema. Começamos a estudar, a ler. Uma das coisas que mais me fascinavam no *Hamlet* eram os pontos de vista, os entendimentos das outras pessoas sobre as mesmas cenas. Muitas vezes, eu compreendia mais vendo os outros falando a respeito, do que lendo. Ao escolher o tema, é possível verticalizar as questões desse jeito, e porque era o *Hamlet*. Acho que se fosse outro texto, seria outra coisa.

Enrique – Existe, sim, um comentário sobre a própria peça dentro da nossa peça, mas um comentário sobre o *Hamlet* ter a importância que o *Hamlet* tem ou ser o ícone que é? Eu acho que não, porque aí acho que seria presunção da nossa parte.

Antonio Cadengue – Em *A gaivota*, você, Enrique, retoma vários dos procedimentos estilísticos do *Hamlet*, mas desbarroquiza a montagem. O apego aos sentidos é muito menor do que no *Hamlet*, a cena torna-se sóbria e trata com densidade o tema do ato criador, *leitmotiv* do próprio texto de Tchékhov. O que redirecionou suas opções estéticas, do barroco ao *clean*, e como os espectadores têm recebido o espetáculo? É muito diferente a recepção desse espetáculo em relação ao *Ensaio.Hamlet*?

Enrique – É muito difícil categorizar a recepção porque a gente faz muitas viagens, então cada público é um público. Em relação às diferenças, e sobre o que direcionou as opções estéticas, eu diria que o próprio trabalho com o texto direcionou. Assim como aconteceu depois do *Melodrama*, me propus a continuar uma pesquisa naquele mesmo sentido, isso era uma coisa clara. Não era um problema, era uma pesquisa, só que com outro texto. Os procedimentos eram muitos semelhantes, mas o texto não era de Shakespeare, datava de séculos depois, mais próximo da gente temporalmente, e a textura do texto era muito diferente. E, além disso, por mais que não tivesse passa-

do muito tempo entre uma montagem e outra, o tempo estava passando. Tivemos filhos, ficamos mais velhos, nos casamos. Se a gente já não era Hamlet em termos de idade, a gente era, menos ainda, o Treplev. E isso produziu também um certo sacolejo, pois tivemos que nos reorganizar, mudar ou relativizar o ponto de vista. Não eram as mesmas pessoas, porque uma parte não estava, tinha a presença do Emílio de Mello, criador do projeto junto comigo e com a Mariana. Vários fatores foram determinando uma ou outra sensação com o trabalho e confesso que foi um pouco mais difícil do que o *Hamlet*. Um pouco porque o *Hamlet* tinha sido muito bem-sucedido.

Daniele Avila – Quais as principais diferenças entre os procedimentos criativos utilizados em um espetáculo, como *A gaivota*, e os utilizados em *O bem amado*, que se dirige a um público mais amplo? O que muda no trabalho dos atores? Como foi a convivência artística no trabalho com Marco Nanini, que funciona como o primeiro ator da montagem?

Enrique – Olha, tudo muito completamente diferente! Nesse caso, não só na questão de a peça ser dirigida a um público mais amplo, mas no tempo de trabalho mesmo.

Fátima – Quanto tempo vocês tiveram?

Enrique – Cinco semanas, então nem realmente estudar a peça... Bom, estudamos, mas as circunstâncias não ajudaram muito. Não dá nem pra comparar uma coisa com a outra. O texto de *O bem amado* foi adaptado pelo Guel Arraes e o Claudio Paiva, mas também não estava pronto e não ficou pronto até a estréia de São Paulo. O que houve foi uma tentativa de ver como é trabalhar com apenas cinco semanas, mas um diálogo com a obra em si, não houve. Era um diálogo do tipo: "Você não quer marcar não?" Primeiro dia de ensaio, "não quer marcar a cena não?" Tudo que eu não sei fazer é marcar uma cena. Até sei, mas não gosto de fazer, pelo menos não sem ter feito um pouco de trabalho coletivo, mas nesse contex-

Foto de Dalton Valério: *Gaivota – tema para um conto curto*, de Anton Tchékhov, direção de Enrique Diaz, 2006. Enrique Diaz.

to acabou sendo necessário. Aliás, o Guel foi imprescindível, deu um apoio enorme, e chegou a fazer marcas de vários trechos da peça.

Fátima – O que instigou você a aceitar a proposta, contra todas as evidências?

Enrique – A proposta não era de cinco semanas *a priori*. Já tinha trabalhado várias vezes com o Guel em televisão e cinema, com o Marco Nanini também. Tenho o Guel como um parceiro, de certa maneira. Até hoje, a gente faz umas cenas que têm a ver com o trabalho dele, ele é uma referência. E fazer *O bem amado* com o Marcos Nanini... Tudo era muito interessante.

Bel – Era muito sedutor nesse sentido, porque ele é um ator que todos admiramos, e o Guel Arraes é um diretor de comé-

Foto de Cláudia Garcia: *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, direção de Enrique Diaz, 2000. Drica Moraes.

dia, com uma habilidade que a gente também gostaria de experimentar. *O bem amado*, um clássico do universo brasileiro, como o *O rei da vela*. A gente lembrava muito de *O rei da vela*, e realmente a única coisa ruim foi não ter tido mais tempo.

Enrique – E a perspectiva de ficar em cartaz com uma peça popular, no Teatro das Artes, durante um tempo mais ou menos longo, era diferente e interessante.

Marcelo – Esse espetáculo, como nenhum outro, deu oportunidade da gente levar o trabalho da Companhia pra públicos aos quais, antes, a gente não tinha acesso, acho que esse também é um fator.

Eleonora Fabião – Há um interesse *teatral* da Cia. dos Atores na cidade do Rio de Janeiro? O Rio é uma referência ativa, um alimento criativo direto para o desenvolvimento dos projetos?

Bel – O Rio de Janeiro é a nossa casa. Se é o alimento criativo direto não sei, não vejo isso. Quando vou pra São Paulo, por exemplo, vejo muito mais coisas, produções, grupos, muita coisa acontecendo. Acho que o Rio de Janeiro não é nada disso. É a

nossa casa, onde a gente mora, onde temos família, filhos, e não conseguiria trabalhar em outro lugar, pra mim seria impossível, mas sou um pouco pessimista em relação ao Rio de Janeiro, acho muito complicada a questão do público. As pessoas não vão ao teatro aqui...

Marcelo – A minha opinião é radicalmente diferente! (*Risos*) Essa é a minha cidade e eu quero mostrar o meu biscoito fino para a massa, quero fazer com que as pessoas no Rio de Janeiro tenham interesse e curiosidade pelo trabalho que é desenvolvido pelo meu grupo. Concordo com a Bel que, não necessariamente, meu desejo se realize, mas há um interesse teatral da Cia. dos Atores pela cidade do Rio de Janeiro. Até porque eu sou transpassado pelas nossas referências: vou à praia, vejo uma pessoa vestindo uma canga absurda, aí eu falo: "Gente, essas cores são engraçadas, esse corte é bacana, esse recorte é legal." Vou numa exposição e aquilo me inspira radicalmente. Sou transpassado por isso tudo e, inclusive, pela cena teatral carioca. Tento ver coisas bem variadas, sento na cadeira pra ver uma peça e sempre quero gostar, independente de eu gostar ou não. Essa referência é ativa e me alimenta criativamente, sou transpassado e alimentado criticamente por essa cidade.

Fátima – Talvez pra vocês não fique tão evidente, mas o pessoal de fora do Rio considera vocês uma companhia eminentemente carioca. Lógico que moramos e vivemos aqui, mas, além disso, tem alguma coisa no trabalho que é nosso, e acho que é nesse sentido que Eleonora pergunta.

Bel – Sim, a gente tem a vontade de colocar isso nos espetáculos. A gente não é de lugar nenhum, a gente é do Rio de Janeiro.

Fátima – Não é temático o negócio...

Marcelo – Nem regional.

Bel – Mas a gente é do Rio de Janeiro, e da Zona Sul.

Daniele – Atualmente a Cia. dos Atores tem uma sede na Lapa. O que a Companhia pretende com a abertura desse espaço? Existe a proposta de que ele seja mais do que um lugar de ensaios e apresentação de espetáculos?

Bel – Com certeza. Primeiro, a gente tem a necessidade de se manter, de manter a própria sede, pagar o aluguel e, dentro disso, tem o desejo de multiplicar o diálogo com outros grupos, com mostras etc. Com debates sobre o fazer teatral de cada grupo, com oficinas, e que desse movimento saiam até os nossos próprios espetáculos. Desde que a gente abriu, só apresentou um espetáculo nosso, o *Ensaio.Hamlet*. Temos um projeto de memória como o do Grupo Galpão, de Belo Horizonte, quer dizer, qualquer pessoa pode entrar lá e ter acesso a milhares de informações sobre o grupo, sobre peças teatrais, sobre outros grupos do Brasil inteiro. Estamos começando a montar um banco de peças, começando a botar isso no computador. Tem milhares de coisas que a gente tem vontade de fazer.

Enrique – Pois é, a gente chegou e foi ficando lá, em vez de sair fazendo quarenta milhões de coisas, como se tivesse obrigação, até porque a gente não tinha dinheiro, não tinha como fazer, então, num primeiro momento, houve a chegada. Depois, fizemos uma reforma. Depois, começaram os cursos. Agora estamos na etapa dos espetáculos, mas tudo isso acontece aos poucos, porque senão a gente vira administrador, e a gente não quer isso. Não pode ser desproporcional em relação ao trabalho de criação, de pensamento.

Fátima – Vocês têm um perfil de atividades? Que tipo de espetáculo está sendo apresentado?

Bel – O que pode determinar essa escolha? Se você gosta ou não daquela peça? Acho muito complicado isso.

Enrique – Tem um fator determinante que é o tamanho da sala. É pequena, não dá pra colocar qualquer coisa ali...

Bel – O espetáculo que nos procura, em geral, já é um espetáculo de perfil específico. Lá a platéia é reduzida, o espetáculo não se paga, existem os custos, então...

Antonio – E de onde veio a necessidade da sede? De ter um espaço de ensaio, um endereço de referência?

Marcelo – Das duas coisas.

Enrique – E de outras, como a necessidade de se encontrar. Agora marcamos nossas reuniões na sede, e lá é o lugar onde estão todas as fitas de vídeo, todos os livros, o material de imprensa, lá é sala de estar, escritório, secretaria... Isso deu uma concentrada bastante significativa.

Marcelo – E foi muito saudável também. A gente batalhou durante muito tempo pra conseguir a sede.

Enrique – E uma das coisas mais significativas disso é o

Acervo Cia. dos Atores: *Só eles o sabem*, de Jean Tardieu, direção de Enrique Diaz, 1993. Anna Cotrim e Drica Moraes.

que a Bel estava falando: é um lugar de encontro com outras pessoas. As que ensaiam, dão aulas ou se apresentam lá. A gente jamais teria esses encontros, se não tivesse o espaço.

Marcelo – A sede traduz muito uma natureza, uma vocação da Companhia, que é a do intercâmbio. A gente escolhe as peças que vão pra lá com base nas possibilidades que a gente vê de interseção entre a nossa trajetória e o que aquele trabalho pode nos oferecer, e também para a comunidade em geral.

Marcio – O Coletivo Improviso é um grupo de pesquisa cênica formado por diversos atores e dançarinos, ligados a Enrique Diaz e à atriz Mariana Lima. Formado em 2002, tem apresentado, em algumas poucas ocasiões, resultados dessa pesquisa em forma de performances coletivas. Esse trabalho, baseado na improvisação a partir da técnica dos *viewpoints*, teve como origem o estudo do Kike e da Mariana com a Anne Bogart, diretora da SITI Company, em Nova Iorque. De que forma essa técnica influenciou também o trabalho da Cia. dos Atores? Como o Coletivo Improviso dialoga com a Companhia?

Enrique – O trabalho foi muito determinante, principalmente para o *Ensaio.Hamlet*, e pra mim, especialmente, foi um trabalho que ajudou a metodologizar uma série de coisas que a gente já fazia. Acho muito instigante, até porque ele conecta, de uma certa maneira, o teatro com a dança contemporânea, com a performance.

Fátima – Você pode descrever um pouco o trabalho pra gente?

Enrique – O trabalho do Tadashi Suzuki de treinamento para o ator é muito ligado à relação com o chão, com o centro de gravidade, com a forma de aumento da qualidade da presença do ator, da energia, do foco. Já o trabalho dos *viewpoints*, que foi desenvolvido pela Anne Bogart, é um trabalho muito útil para o jogo, para os atores na escuta, para a improvisação não se reduzir somente à capacidade de improvisar, mas manifes-

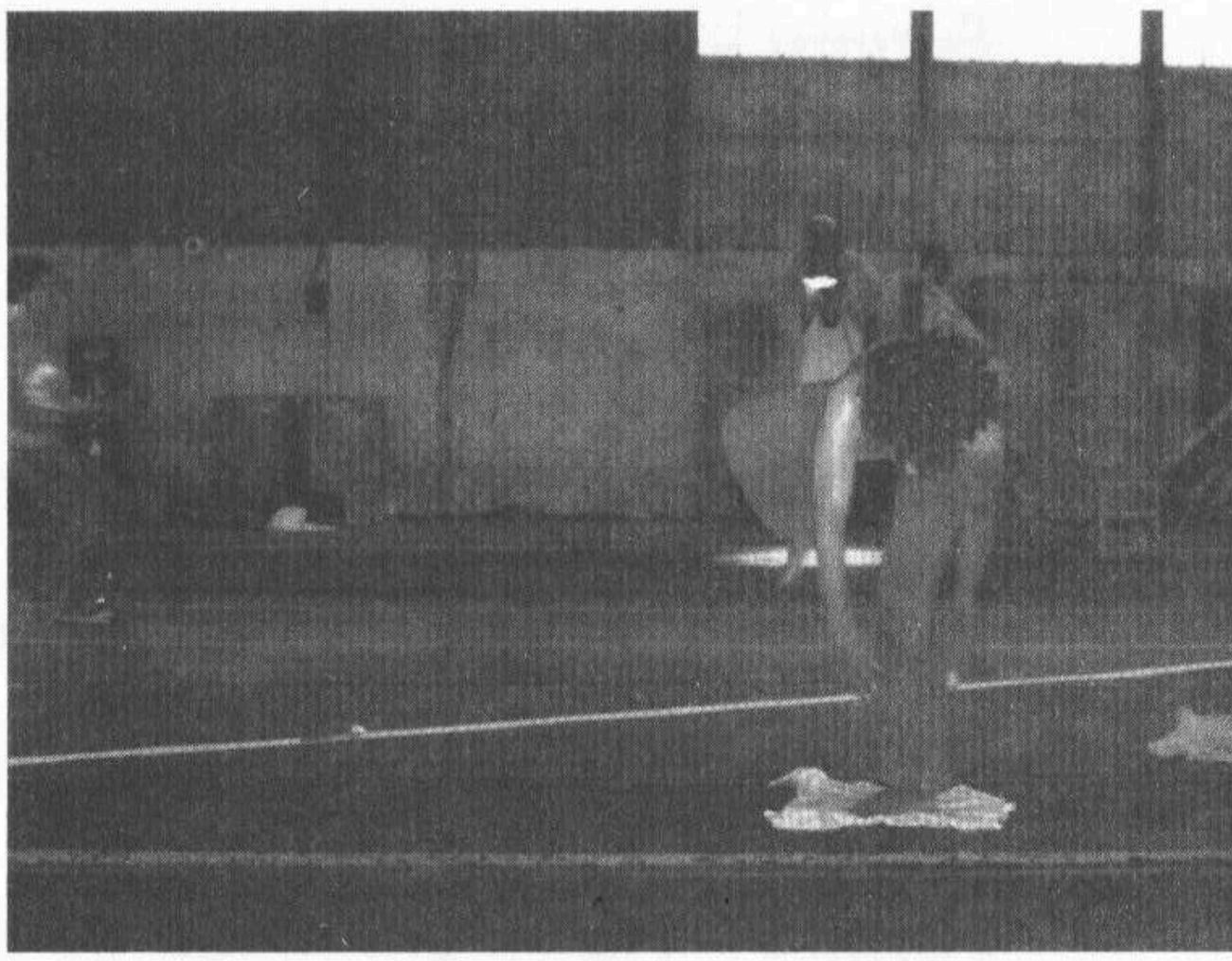


Foto de Olivier Chambrial: *Não olhe agora*, Coletivo Improviso, direção de Enrique Diaz e Mariana Lima, Aurillac, 2004. Cristina Moura (ao centro). Ao fundo, Denise Stutz, Fernando Eiras, Renato Linhares e Luciana Fróes.

tar uma certa consciência do que está acontecendo na cena, através das categorias de espaço e tempo. Então, são nove *points*: espaço, tempo, repetição, duração, gesto, forma, arquitetura, padrão de locomoção e resposta. Pensa-se nesses *viewpoints* separadamente, sendo possível comentar mais facilmente um trabalho, ponto a ponto: a consciência, a renovação do olhar em relação ao espaço e à dinâmica. Um dos maiores ganhos é a escuta. Junto com isso tem o trabalho de composição, que não é de improvisação, mas de composição mesmo. Outra coisa, que a gente chama de *source work*, é a pesquisa de materiais. Os elementos que você pesquisou, ou seja, imagens, músicas, textos, vão entrando, para que se aprenda a lidar com esse material antes de se escolher uma maneira de usar aquilo de fato. No caso do *Ensaio.Hamlet*, isso determinou muito, facilitou a desracionalização do trabalho, no sentido de que, no começo, foi improvisação. O material que os atores traziam abria mais possibilidades, porque é muito libertador das nossas tradições, da idéia do que é teatro e do que não é. O processo mistura artes plásticas, dança, dando uma sensação de liberdade no pensamento de espaço e tempo, não apenas no pensamento em relação ao texto ou à história. E a capacidade de improvisação fica cada vez mais desenvolvida.

Fátima – A Cia. dos Atores montou três espetáculos infantis: *A babá, João e o pé de feijão* e *Branca como a neve*. Vocês desistiram desse filão?

Bel – Acho que não.

Marcelo – *Branca como a neve* e *João e o pé de feijão* foram desdobramentos de uma vontade do Marcelo Valle de escrever. Foram duas adaptações, e *A babá* foi uma adaptação da *Mary Poppins*, feita pela Denise Crispum, com direção do César Augusto.

Fátima – Havia um modo de trabalhar semelhante ao dos espetáculos adultos?

Bel – Participei de *João e o pé de feijão* e *Branca como a neve*. Numa certa medida, sim, houve um modo semelhante. No *João e o pé de feijão* colocamos três crianças em cena, então era bem diferente. Era parecido com o que a gente faz no sentido das improvisações, e o Marcelo Valle tem um trabalho em cima do *clown*, então tinha esse direcionamento também. Adorei fazer os dois espetáculos, e acho que a gente só não faz mais porque já é tão complicado

Acervo Cia. dos Atores: *Branca como a neve*, de Marcelo Valle, direção de Marcelo Valle e Marcelo Serrado, 1997. No alto (da esquerda para a direita): Jorge Maia, Alexandre Akerman, Isabel Muniz Lyra e Marcelo Olinto. Embaixo, Paula Saboya e Danusa Depes Portas.

fazer um adulto, não é? A Companhia, na época, se dividiu. Uma parte fez *Tristão e Isolda* e a outra fez *João e o pé de feijão*. Estávamos com a direção artística do Teatro Ziembinski, e resolvemos ocupar todos os horários. Foi muito bacana, e acho que a gente não desistiu desse filão, é só uma questão de oportunidade.

Walter Lima Torres – Após terem circulado bastante por festivais nacionais e participado de turnês fora do Brasil, como a Cia. dos Atores se coloca diante da produção teatral mundial? Há algum tipo de afinidade com outros coletivos teatrais brasileiros ou estrangeiros? Em que medida a Cia. dos Atores é ou foi influenciada por alguma tendência da estética teatral contemporânea?

Bel – A gente sempre foi, e sempre será, influenciado pelas estéticas contemporâneas.

Marcelo – É a máxima de Oswald de Andrade: antropofagizar. Pegar um montão de coisas, milhões de referências e trazer pra si. Vi um espetáculo da Pina Bausch na época do *A bao a qu*, e aquilo transpassou profundamente nosso trabalho. No Forced Entertainment havia um caos organizado, um espaço pra improvisação, pro jogo... Em alguns momentos, havia o depoimento pessoal, parava tudo e alguém começava a falar diretamente com o público. Engraçado, vi ali pontos em comum, que me causavam curiosidade, como interseções.

Enrique – Falar pela Companhia é complicado, por causa da diversidade. Quem fez o *Ensaio.Hamlet* é uma coisa, quem fez *A gaivota*, que nem é uma produção da Cia. dos Atores, é outra. Ou quem fez só o *Melodrama*. São muitas viagens e turnês, e cada um tem um gosto diferente. Particularmente, gosto muito da mistura, em algum nível, com as artes plásticas, a dança contemporânea, pois isso se aproxima da performance, que me interessa muito.

Bel – A gente é muito influenciado por tudo, não só pelos espetáculos. Tivemos uma reunião outro dia e conversamos sobre a criação de alguma coisa para o fim do ano, aí pipoca-

Acervo Cia. dos Atores: *João e o pé de feijão*, texto e direção de Marcelo Valle, 1996. George Bezerra e Isabel Muniz Lyra.

ram nossas diferenças: "Ah, eu vi uma exposição!", "Ah, eu vi um show outro dia, queria uma música..." Nossa criação parte de vários estímulos, não só da cena.

Fátima – A primeira acolhida francamente positiva aos trabalhos do grupo se deu em São Paulo com *A bao a qu* e, em seguida, também lá, com *A morta*. Que diferenças vocês vêem entre a crítica paulista e a carioca? Em que medida essas diferenças exercem influência sobre o panorama teatral das duas cidades?

Enrique – Sem querer ser muito redutor, a crítica em São Paulo dialoga mais com a produção. O pensamento se desenvolve na crítica. Por mais que você possa discordar de um ou outro, me parece que faz parte de um movimento/função da crítica em São Paulo, e isso alimenta mais o próprio processo. Aqui no Rio, é uma pobreza total. A crítica não tem função alguma, ela é pobre, limitada, ligada a valores do tipo vale ou não vale o valor do ingresso! Um julgamento mesmo...

Marcelo – O Globo indica, o bolso indica!

Enrique – Um veredicto, dizendo se é bom, se não é bom. Não ajuda em nada, na verdade, só atrapalha. Então, se

falou bem, a gente fica feliz porque o espetáculo precisa ser divulgado, ter público, mas em termos de diálogo, de pensamento...

Fátima – A crítica influencia a ida do público ao teatro?

Enrique – Isso eu não saberia dizer.

Bel – A gente teve uma crítica muito engraçada agora com *O bem amado*. Lá em São Paulo, onde sempre nos receberam muito bem, eles acabaram com a gente, dizendo que estávamos fazendo uma peça comercial, não estávamos nos dando o valor, o que é isso? Mas, de qualquer maneira, a crítica lá tem essa diferença: eles sabem de quem estão falando, isto é, é uma companhia, que fez vários espetáculos etc. Aqui não tem esse tipo de análise.

Antonio – O *A bao a qu*, quando estreou no Rio, foi mal recebido pela crítica. Mas a opinião do Rio mudou depois que vocês voltaram de São Paulo.

Marcelo – O *A bao a qu* não foi tão massacrado aqui no Rio quanto *A morta*. Se formos analisar, as críticas do *A bao a qu* foram até mais respeitosas. De *A morta* em diante... Eu considero a crítica um desserviço aqui no Rio. Em São Paulo, o comprometimento é maior com as propostas que o trabalho oferece. Eles analisam as propostas, independente da opinião, do gosto pessoal, analisam a obra, quer eles concordem quer não com o resultado ou a proposta.

Fátima – Isso é um fator desagregador pra vocês? Que repercussão isso tem internamente?

Marcelo – Quando leio uma crítica, volto o olhar sobre o que fiz, mas a crítica não apaga, simplesmente, o olhar que eu tinha anteriormente. Ela apenas faz com que eu confronte o que penso com o que a pessoa está dizendo. No caso do Rio de Janeiro, geralmente, ela não tem nenhuma ligação ou interse-

ção. Então, penso assim: "Que chato que isso foi escrito, e que bom que, no dia seguinte, isso vai estar embalando peixe na feira!"

Fátima – Mesmo quando a crítica carioca é positiva, vocês sentem que não há esse elo, quer dizer, que ela passa sempre ao largo do trabalho?

Marcelo – A *Bravo!* tem umas críticas bem conseqüentes. Mas é de São Paulo.

Bel – A gente já teve críticas simpáticas, mas nunca ótimas e é sempre, como você falou, uma coisa assim que passa ao largo. Não é a questão de falar bem ou mal, é uma questão de não aprofundar, não ver a trajetória do grupo. No que diz respeito à análise do texto em si, a crítica nem se preocupa em saber das outras montagens que o texto já teve, e, no caso da nossa montagem, o que nós mudamos ou tentamos mudar. Acho estranho o crítico não se relacionar com o grupo, acho isso estranhíssimo!

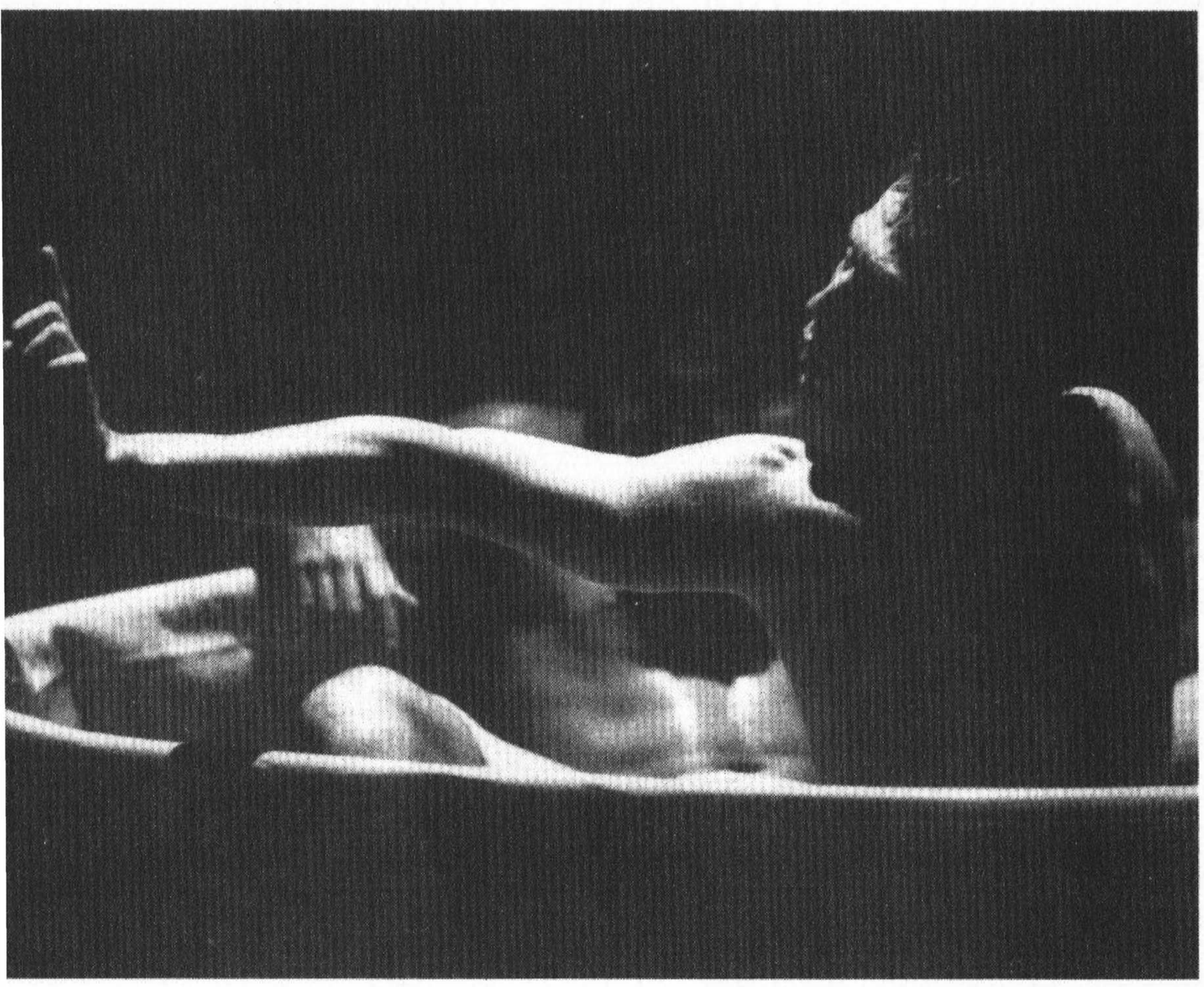


Foto de Cláudia Garcia: *Rua Cordelier – Tempo e morte de Jean-Paul Marat*, direção de Enrique Diaz, 1989. Adaptação livre de Enrique Diaz para *Marat Sade*, de Peter Weiss; *A morte de Danton*, de Büchner; *A missão* e *Mauser*, de Heiner Müller. André Barros e Marcelo Olinto.

Fátima – O Yan Michalski era bem diferente. Ele se sentia um cara da classe, ia aos ensaios...

Marcelo – Assistia mais de uma vez aos espetáculos! A função não é exercida, pois a palavra "crítica" tem que significar outra coisa.

Enrique – Deveria instrumentalizar o público a pensar. Li um artigo da Mariangela Alves de Lima, no qual ela fala que a crítica poderia ter a mesma função da obra, no sentido de provocar sensações que possam abrir os sentidos, e não fechar. A crítica teria que ser uma releitura, uma nova experiência, conduzindo a mais pensamentos por parte do leitor/espectador, e não o contrário!

Fátima – A forma da crítica tem a ver com o estabelecimento de critérios e tem a ver também com crise, com ruptura, porque "crise" e "crítica" vêm da mesma raiz, que significa separação. A crítica, durante muito tempo, foi considerada um gênero literário com uma função histórica e estética. Reconhecer aquilo que o *mainstream* aprecia é muito simples, qualquer um é capaz de fazer isso, porém, estabelecer parâmetros a partir do que você está vendo e que é absolutamente surpreendente pra você e para o público, pensando no que aquilo tem de inovação e de continuidade com a tradição e com o protocolo artístico conhecido, já é muito mais difícil.

Marcelo – Acho cruel até o que fazem, porque daqui a mil anos, quando as pessoas forem fazer um estudo sobre o teatro hoje, sobre nós, e forem pesquisar esse material histórico, a referência vai ser aquela, porque a nossa arte é impalpável, é de momento, quem viu, viu, quem não viu... Os registros que temos, pelo menos dos anos 1990, são pobres.

Marcio – De que forma o trabalho da Cia. dos Atores influenciou outros grupos formados posteriormente? Em que outros trabalhos vocês já podem enxergar a marca de uma espécie de legado, deixado pela Companhia e o que seria esse legado?

Enrique – Acho que somos um exemplo de "sobreviventes", muito por causa da nossa maneira aberta de lidar com o trabalho, e me parece que só sobrevivemos por causa disso. Porque tem ar, passa ar, traz experiências. As pessoas gostam de manter a Companhia como um espaço onde elas têm um diálogo privilegiado e podem trazer aquilo que elas aprenderam nas experiências que tiveram em outros lugares e ouvir as experiências dos outros.

Bel – Nas várias oficinas gratuitas que demos lá na sede, a gente percebeu isso. Somos uma referência e nem temos noção disso, de como essa coisa meio caótica, meio aberta...

Enrique – Os alunos gostam disso, de descobrir...

Bel – Descobrir que método é esse...

Enrique – Que mané método? (*Risos*)

Bel – Eles têm esse potencial, na verdade, qualquer grupo, qualquer pessoa que se junte e tenha esse desejo tem esse potencial, mas como nós todos, de certa forma, bebemos nas mesmas fontes, não dá pra saber quem bebeu de quem, porque é tudo um caldeirão que está ali pra ser bebido, devorado e cuspido.

Daniele – O que é importante, o que está em pauta no pensamento dos atores da Cia. dos Atores nesse momento, ou seja, quais são os projetos que estão estimulando vocês?

Bel – Como nós somos oito potências completamente díspares e que apontam em direções diferentes, que lugar é esse onde a gente poderia se encontrar? Não precisa ser, necessariamente, na mesma peça, falando o mesmo texto, mas de repente na mesma casa. Então, uma coisa que estou pensando muito hoje em dia é: que lugar é esse? Que interseção é essa, onde as loucurinhas e desejos de cada um nos levam a uma próxima parada, a fazer alguma coisa nova?

Marcelo – Um novo trabalho seria o *Tubos de ensaio*, onde cada um dos integrantes estaria desenvolvendo um trabalho individualmente, e com eles elaborados, se criaria então um fio condutor que ligaria ou daria algum sentido a todos eles, ou quem sabe a palavra pra isso seja dramaturgia... Enfim, não sei nomear ainda.

Antonio – O trabalho com a linguagem, seja como tema, como no caso de *A bao a qu*, seja como estrutura, como em *Ensaio.Hamlet*, me parece ser um dos fios condutores mais importantes do trabalho da Cia. dos Atores. O outro é o diálogo que vocês estabelecem entre a tradição e a contemporaneidade. Há algo além dessas linhas mestras, que caracterize a trajetória de vocês?

Enrique – A criação, como foco de interesse também, não só pelo fato da gente trabalhar com criação. O *A bao a qu* fala da criação, pois o personagem está criando, e ele, por sua vez, cria uma linguagem. O *Ensaio.Hamlet* tem uma relação forte com a criação, com o teatro, o personagem se descobrindo como pessoa que pode optar, escolher que personagem quer viver na vida. A linguagem nos nossos espetáculos tem a ver com isso, com a desconstrução de uma realidade, que é uma construção, uma criação, uma articulação, e foi determinada daquela forma. Acho que a idéia de criação está bastante presente, eu diria, e tenho a sensação de que, para a Companhia, tudo é uma grande possibilidade de criar um mundo novo. Podemos sempre criar, inventar um mundo e ir atrás dele, mais do que simplesmente ter que aceitar as coisas como elas são.

15 de maio de 2008

Valsa nº 6

de Nelson Rodrigues

integra o repertório do **teatro do pequenoGesto**

CAL CASA DAS ARTES DE LARANJEIRAS

FORMAÇÃO PROFISSIONAL DE ATOR

CURSOS LIVRES
TEATRO • TV • CINEMA

NÚCLEO DE TEATRO E TV PARA ADOLESCENTES E CRIANÇAS

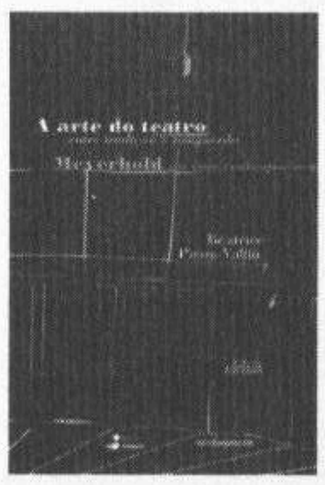
Rua Rumânia, 44 | Laranjeiras
Rio de Janeiro

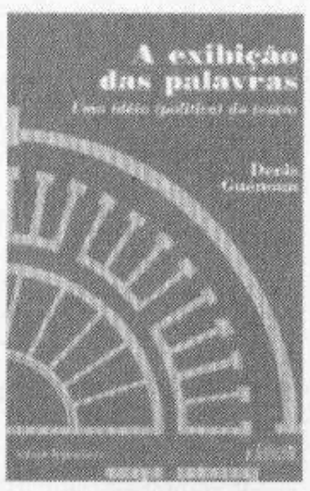
www.cal.com.br

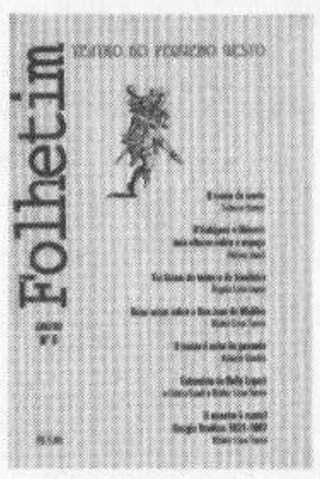
2225-2384 | 2556-3063 | 2225-7270

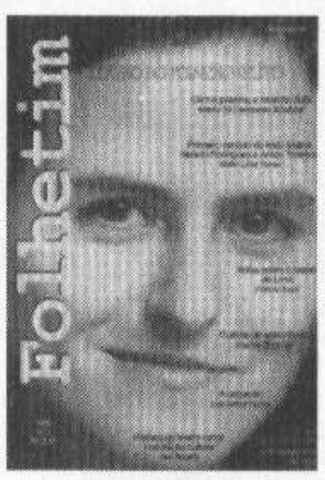
Folhetim

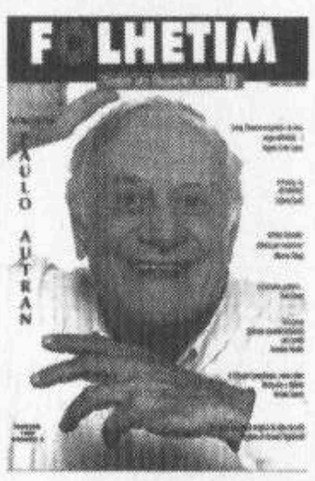
teatro do pequeno Gesto

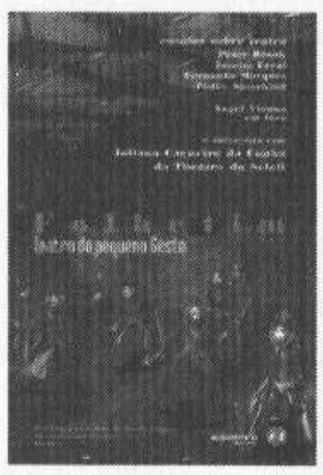


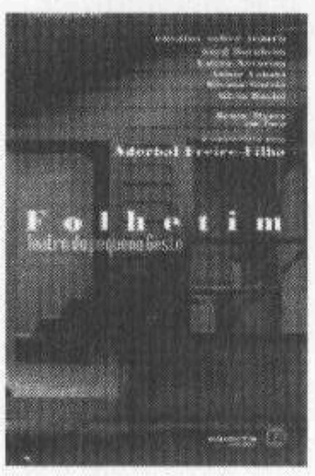


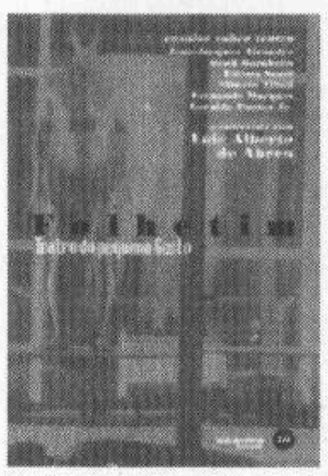


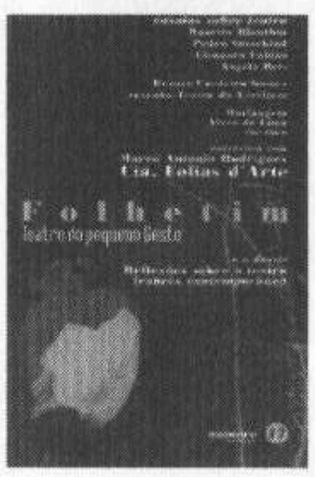


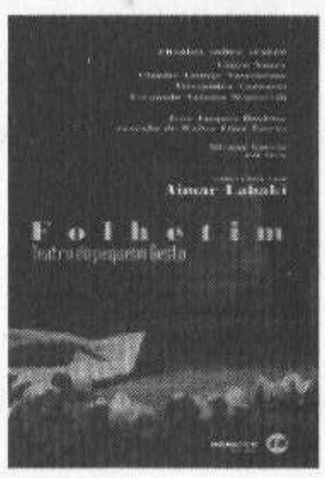


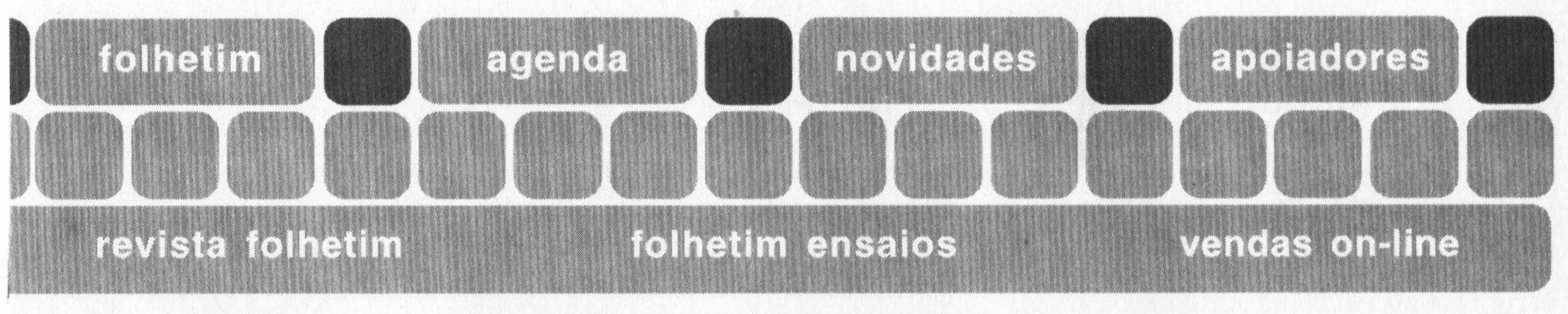








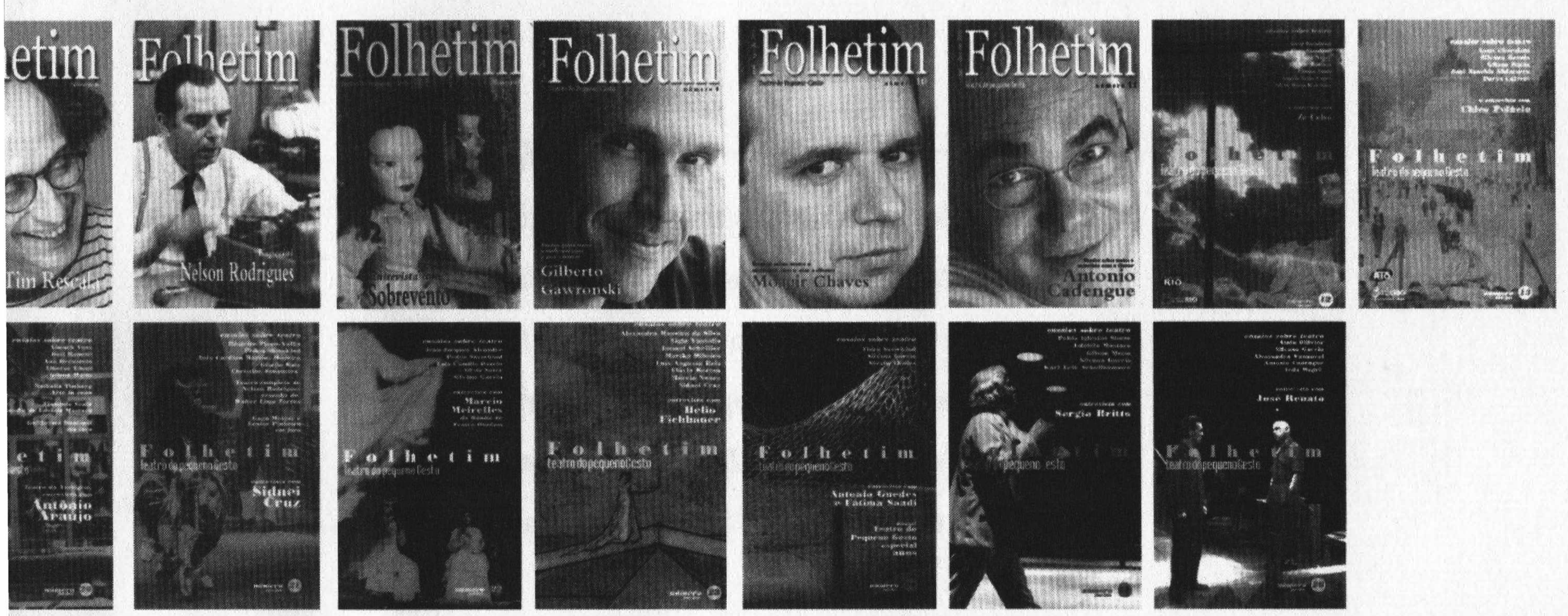




Agora no site **www.pequenogesto.com.br** a versão integral de todos os artigos dos números esgotados de *Folhetim* (zero a 8)

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 tipografiia Bodoni em corpo 12/13,5 e impressa em papel Pólen Soft 80g/m². Na entrevista e na seção *Em foco* utilizou-se também a tipografiia Geometric 415 Md no corpo 11/12. A capa foi impressa em papel cartão triplex 250 g/m² com laminação fosca.

Em *Ódio ao teatro*, o filósofo Philippe Lacoue-Labarthe tematiza a expulsão do poeta proposta por Platão em *A República* e vê nela a forma originária de toda condenação à arte, incrustada no pensamento filosófico.

Por ocasião da estréia de *Macunaíma*, de Antunes Filho, em 1978, o diretor Antonio Mercado produziu para o número Zero da revista *Ensaio/Teatro*, criada por Yan Michalski, um estudo detalhado da montagem, assinalando os aspectos inovadores da iniciativa, tanto no tocante à cena quanto ao modo de produção. Trinta anos depois, o encenador e pesquisador Antonio Cadengue recupera, em *Macunaíma: a sagração de uma cena inaugural*, o impacto do espetáculo, analisando sua fortuna crítica na imprensa do país.

Em *Poesia do real:* Black-tie *50 anos*, Fernando Marques reconstrói o contexto e os desdobramentos da vertente política e popular que o texto de Gianfrancesco Guarnieri inaugura no país.

Sidnei Cruz, idealizador do Palco Giratório, relaciona esse projeto com o Mambembão, realizado de 1978 a 1980 pelo antigo Serviço Nacional de Teatro, destacando o papel das duas iniciativas para a elaboração e o aperfeiçoamento da difusão das artes cênicas no país.

Na seção Em foco, entrevistamos o crítico Sábato Magaldi, cuja militância na imprensa, ao longo de quase 40 anos, testemunhou e ajudou a consolidar nossa modernidade cênica.

Na resenha de *Teatro pós-dramático*, de Hans-Thies Lehmann, Edélcio Mostaço enfatiza a necessidade de distinguir com clareza teatro e drama para que se possa compreender apropriadamente a explosão que tomou a cena teatral nos últimos 30 anos, dando voz a todos os seus artífices.

Na entrevista *Cia. dos Atores: múltiplas perspectivas do jogo da cena*, Bel Garcia, Enrique Diaz e Marcelo Olinto falam da trajetória e dos principais marcos do trabalho do grupo que tem criado alguns dos mais inovadores e vigorosos espetáculos dos últimos anos no Rio de Janeiro, como *Melodrama* e *Ensaio.Hamlet*.

ISSN 1415-370X
9 771415 370002 27

teatro do pequeno Gesto

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte
Ministério da Cultura

BRASIL
UM PAÍS DE TODOS
GOVERNO FEDERAL