

*ensaios sobre teatro*

**Jean-Pierre Sarrazac**

**Inês Cardoso Martins Moreira**

**Ana Kfourri**

**Silvana Garcia**

**Angela Materno**

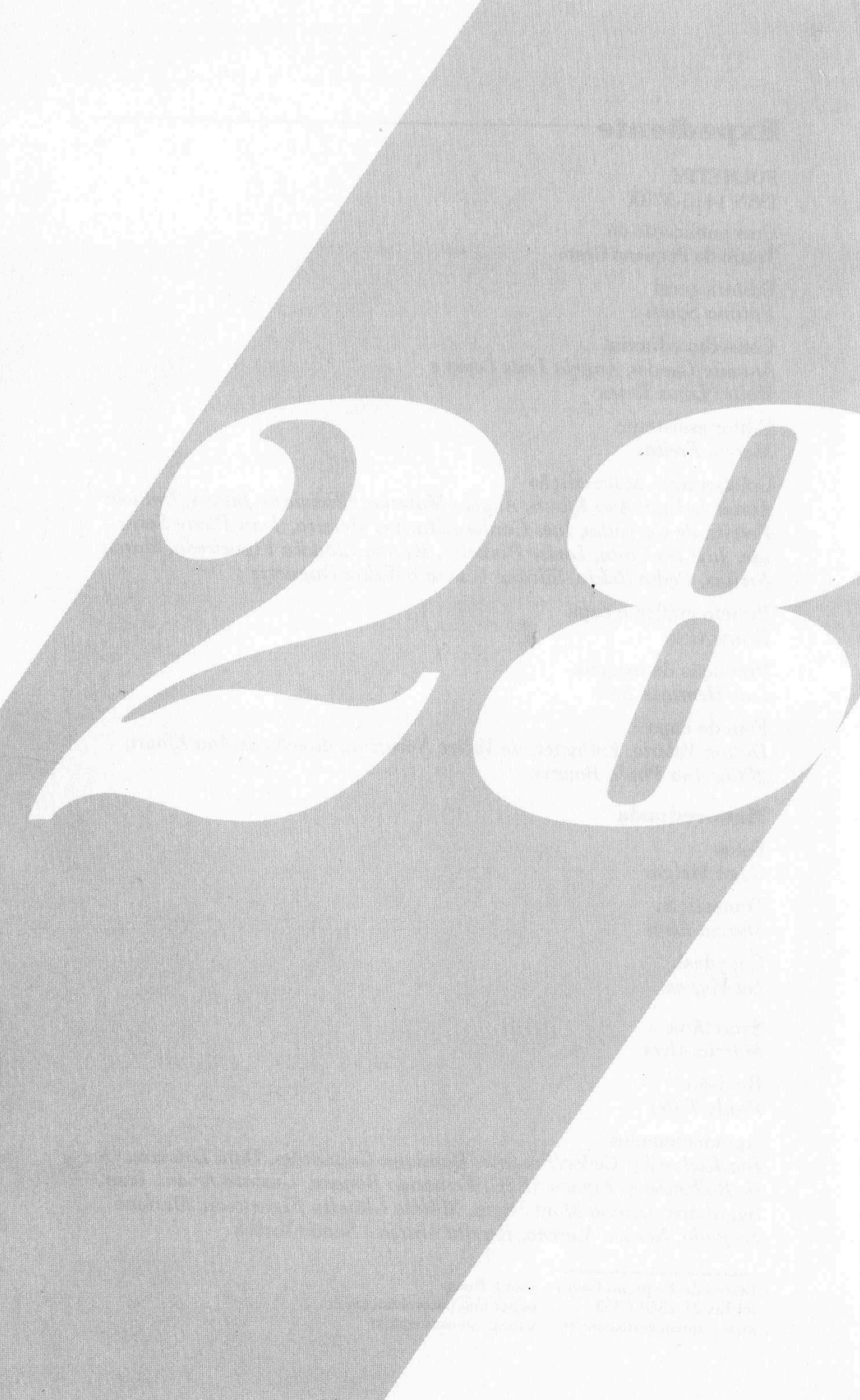
**José Da Costa**

**Aimar Labaki**

**F o d h e t i m**  
**teatro do pequeno Gesto**

*mesa-redonda*

***Dramaturgia Hoje***



# 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*

Editor assistente  
*Marcio Freitas*

Colaboraram nesta edição  
*Aimar Labaki, Ana Kfourri, Ângela Materno, Christiane Jatahy, Daniela  
Pereira de Carvalho, Inês Cardoso Martins Moreira, Jean-Pierre Sarra-  
zac, José Da Costa, Lenise Pinheiro, Márcia Cláudia Figueiredo, Marcio  
Freitas, Pedro Brício, Silvana Garcia e Walter Daguerre*

Projeto gráfico e capa  
*Bruno Cruz*

Produção de imagem  
*Luiz Henrique Sá*

Foto de capa  
*Dalton Valério, Esfíncter, de Valère Novarina, direção de Ana Kfourri,  
2006. Ana Paula Bouzas.*

## Mesa-redonda

Fotos  
*Guga Melgar*

Transcrição  
*Márcia Alves*

Copydesk  
*Isa Vianna*

Secretária  
*Márcia Alves*

Revisão  
*Paulo Telles*

Agradecimentos  
*Bia Radunsky, Cedoc/Funarte, Damiana Guimarães, Dani Lossant, Do-  
ris Rollemberg, Espaço SESC, Fernando Bonassi, Gustavo Ariani, Ivan  
Sugahara, Liliana Mont'Serrat, Márcia Cláudia Figueiredo, Marlene  
Salgado, Newton Moreno, Renata Araújo e Samir Yazbek*

# F o l h e t i m

teatro do pequeno teatro

28

## Sumário

---

Editorial **5**

A irrupção do romance no teatro **6**

*Jean-Pierre Sarrazac*

Nomes **16**

*Inês Cardoso Martins Moreira*

Não mais reconhecer-se, eis a questão **30**

*Ana Kfoury*

Dramaturgia nos processos coletivos de criação

– uma introdução **36**

*Silvana Garcia*

*Isto não é um espetáculo: considerações  
sobre a dramaturgia contemporânea* **50**

*Angela Materno*

Des-continuidades do presente: questões de dramaturgia **62**

*José Da Costa*

*Eppur si muove* **72**

*Aimar Labaki*

Em foco **82**

*Márcia Cláudia Figueiredo*

Resenha

Recortes pessoais de um teatro **88**

*Marcio Freitas*

Dramaturgia hoje **96**

*Mesa-redonda com Christiane Jatahy, Daniela Pereira de  
Carvalho, Pedro Brício e Walter Daguerre*

Este número, cuja linha mestra são as relações de ruptura e continuidade com os cânones dramáticos, começou a tomar forma no projeto *Três Vezes Teatro*, idealizado por Ana Kfoury e realizado no Centro Cultural da Justiça Federal, em 2008. Além de uma temporada de *O animal do tempo*, de Valère Novarina, o projeto incluiu um seminário sobre dramaturgia contemporânea, organizado por Antonio Guedes e Fátima Saadi. Alguns dos textos que integram esta edição foram apresentados naquele momento.

A eles se juntaram outros ensaios e uma mesa-redonda, realizada no Espaço SESC e aberta ao público, com quatro criadores atuantes na área da dramaturgia no Rio de Janeiro: Christiane Jatahy, Daniela Pereira de Carvalho, Pedro Brício e Walter Daguerre.

A ruptura radical com os cânones na obra de Gertrude Stein e de Valère Novarina é tematizada, respectivamente, em *Nomes*, de Inês Cardoso Martins Moreira, e em *Não mais reconhecer-se, eis a questão*, de Ana Kfoury.

O diálogo entre o texto contemporâneo e a encenação é abordado segundo seu modo de produção por Silvana Garcia, em *Dramaturgia nos processos coletivos de criação*, e do ponto de vista de uma escrita que trabalha em atrito com a cena, em *Isto não é um espetáculo*, por Angela Materno. Em *Des-continuidades do presente*, de José Da Costa, e em *A irrupção do romance no teatro*, de Jean-Pierre Sarrazac, são apontados lugares de contato entre formas que privilegiam o épico ou a desconstrução e aquelas que apostam na trama revelada pelas relações interpessoais e pelo diálogo.

Aimar Labaki estrutura um painel da dramaturgia contemporânea, a partir de determinadas características textuais – foco na palavra poética, no diálogo, no esgarçamento da forma dramática, nos traços épicos, na discussão de idéias, na mescla de gêneros – e dialoga com outro painel, o de imagens de cena, construído por Lenise Pinheiro em seu belo livro *Fotografia de palco*, resenhado por Marcio Freitas.

Para viabilizar a continuidade da revista, criamos, este ano, um Clube de Amigos do *Folhetim*, e agradecemos imensamente a todos os que já se associaram a nós. Estabelecemos também um convênio com a recém-criada editora Pão e Rosas, para a distribuição da revista.

A edição de 2010 terá como tema Nelson Rodrigues e sua obra.

Boa leitura a todos e até lá!



# A irrupção do romance no teatro\*

*Jean-Pierre Sarrazac\*\**

**Tradução de  
Silvana Garcia\*\*\***

Dizia Aristóteles, substancialmente: “O teatro é uma história, uma fábula que se desenrola no presente, diante dos especta-

---

\* Transcrição (revista pelo autor) de conferência proferida em 25 de novembro de 1995 no âmbito da Universidade do Espectador, organizada pelo Théâtre de la Cité Internationale e pelo Institut d'Études Théâtrales da Universidade Paris III – Sorbonne Nouvelle. Originalmente publicada pela revista *Théâtres en Bretagne*, n. 9, abril de 1996, p. II-VII.

\*\* Dramaturgo e professor das universidades de Paris III – Sorbonne Nouvelle e de Louvain-la-Neuve. Diretor do Instituto de Pesquisas em Estudos Teatrais da Sorbonne Nouvelle.

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

**Foto de Guga Melgar:** *Na solidão dos campos de algodão*, de Bernard-Marie Koltès, direção de Paulo José, 2001. Paulo Trajano e Adriano Garib.



dores e sob a forma de ação”. Isso quer dizer que, desde a origem do teatro, estamos diante de alguma coisa contraditória, paradoxal, quase antinômica, ou seja, o teatro é uma arte de ação no presente, diante de nós, mas ao mesmo tempo é uma ação que se deixa organizar, submeter a uma história, a uma fábula. A tal ponto que contemporâneos tão díspares quanto Jean Vilar e Brecht podiam afirmar: a principal matéria do teatro é a história, é a fábula. Para bem escrever uma peça, ou para poder, em seguida, montá-la, levá-la ao público, é preciso saber desenrolar a fábula, a história da peça; no fundo, a ação, no sentido estrito, é sempre secundária. A história é ação, mas já de algum modo acontecida.

### **É preciso uma história para fazer teatro**

Quando dizemos que podemos fazer teatro sem história, dizemos, na verdade, uma outra coisa: dizemos que não queremos mais fazer teatro com uma história cronológica. Dizemos que queremos fazer uma história com elipses, com decupagem, com tratamento fragmentário. Mas a fábula, mesmo na época dita pós-moderna, mesmo com o fim dos grandes relatos e das grandes interpretações do mundo, tem qualquer coisa de irreduzível. Como seria uma arte na qual só houvesse ações? Não seria teatro. Seriam apenas ações esparsas. É preciso uma história, ou seja, uma narração que pode em parte, em parte apenas, traduzir-se em diálogos. Se o romance do século XIX é uma arte que possui a narração, a descrição e os diálogos, o teatro, até Hegel, no plano teórico e, no plano da escrita, aproximadamente até Lessing e Diderot, ou seja, até os anos 1750-1760, traduzia uma história em ação, em conjunto de ações realizadas. A narração se dissolvia de algum modo nos diálogos. Mas o que acontece quando o relato primordial, esse relato que queremos fazer do mundo, que o dramaturgo quer

fazer do mundo, não se deixa mais dissolver ou transformar completamente em diálogo? O que acontece quando uma parte daquilo que você quer dizer do mundo, quer contar a um público, não pode mais passar pelo diálogo? Quando o diálogo parece uma redução do que tenho a contar sobre o mundo? Creio que a questão das relações entre o teatro e o romance, sem entrar num emaranhado de teorias, em boa parte tem a ver com isso. No fundo, o romance é a reserva de histórias que temos a contar sobre o mundo.

Quando o processo foi de algum modo bloqueado, tentamos fazer adaptações teatrais, adaptações dramáticas de romances. Tivemos então a impressão de obter somente uma espécie de esqueleto de romances, um ensopado de romances no qual tudo o que tínhamos a dizer sobre o mundo foi de certo modo volatilizado nessa operação de compressão. O que chamamos de “a crise do drama moderno”, que começa nos anos de 1880, à época do naturalismo, tem, em grande parte, aqui suas raízes: no impasse da adaptação.

### **Da totalidade dos objetos e da totalidade do movimento**

O romance, segundo Hegel, é o domínio da “totalidade dos objetos”. O que quer dizer que no romance podemos dar conta do mundo em toda a sua extensão. Se quero falar da sociedade francesa, do planeta e das relações eventuais com Deus, o romance permite isso, pois o romance é uma arte da totalidade de todos os objetos que constituem o mundo. O drama, a forma dramática, como diz ainda Hegel, é a “totalidade do movimento”. Quer dizer que tomamos o mesmo mundo, mas o fazemos revelar-se unicamente por meio das relações conflituosas entre personagens. E, no fundo, ficou para trás a era de ouro na qual existia uma arte do romance que podia dar conta

da totalidade dos objetos e uma forma dramática esplêndida e radiante, mas que falava do mundo sempre através das inter-relações entre algumas personagens em movimento, em ação. Ora, a partir do momento em que se torna mais importante falar de uma fábrica, da coletividade de seus operários ou de seus empregados, das relações entre o Estado e o capital, o Estado e o trabalho etc., em que se torna importante falar disso mais do que pôr em cena um operário e um patrão, ou alguns patrões que “se entrechocam”, a relação interindividual torna-se um tanto irrisória: a forma dramática não é mais suficiente. Ou, ainda, se adoto um ponto de vista simbólico e não mais naturalista – a partir do momento em que Maeterlinck pensa que é mais importante dar conta das relações de cada personagem, de cada ser humano com a totalidade do cosmo, da morte, das forças invisíveis que tramam nossas vidas – a forma dramática é posta em questão.

Outro exemplo, cuidadosamente estudado por Joseph Danan:<sup>1</sup> o romance teve necessidade do monólogo interior, isto é, teve necessidade de mergulhar na psique dos indivíduos, de captar o fluxo mental dos seres humanos. Como poderia a forma dramática traduzir isso a não ser tentando pôr-se à escuta do romance e domesticando na cena esse monólogo interior que os romancistas inventaram? A forma dramática é necessariamente secundária e sempre o foi. A tragédia grega é totalmente secundária em relação ao mito: ela retomava da epopéia o material do mito e traduzia em ação algo que era um relato. Hoje, não apenas a forma dramática é secundária em relação ao romance mas, desde pelo menos os anos de 1880, ela tenta se alimentar do romanesco, das formas inventadas pelo romance, desse canteiro de formas que é o romance, como estabeleceu Bakhtin.

---

1. Joseph Danan. *Théâtre de la pensée*. Rouen: Editons Médiannes, coll. Villégiatures, 1995.

## O “teatro-relato”

No comércio entre a forma dramática e o romance, há episódios que chamaríamos intensivos. Um desses episódios é o do “teatro-relato”. O “teatro-relato”, se fizermos um mau jogo de palavras, é a **desdramatização** do teatro. Isto é, despedimos a forma dramática. A forma dramática não é mais apta a nos falar do mundo. Ela nos fala apenas dela mesma. Ela é apenas sua própria arqueologia. Há momentos nos quais, de chofre, os artistas de teatro se perguntam: “por que não fazer uma espécie de desvio do romance, da matéria romanesca?” Sei bem que o “teatro-relato” não se restringe à relação exclusiva com o romance, ele inclui a relação com outras formas de relato, porém consiste mais freqüentemente em uma espécie de desvio da matéria romanesca. Nos anos 1974-1975, Vitez escreveu, a propósito de *Catherine*, seu famoso espetáculo tirado de *Cloches de Bâle*, de Aragon: “O teatro não é necessariamente o que está escrito na primeira pessoa ou na segunda pessoa; utilizaremos aqui a terceira pessoa e a própria prosa romanesca. O ponto de partida é o romance de Aragon e não acrescentaremos nada ao texto”.

Na relação do artista com o mundo, o “teatro-relato” pode significar que o encenador não quer se tornar um dramaturgo, mas quer se tornar um autor de espetáculo. Isso quer dizer também e sobretudo, referindo-se àqueles anos, que queríamos no palco algo muito mais **polifônico**, algo que não falasse apenas do movimento da vida, mas que falasse dos objetos, do homem no mundo, na fábrica, no trabalho, na rua. Há essa vontade, eu diria, quase **animista** de oferecer um universo completo e não simplesmente alguns seres que se dizem representativos de toda a humanidade. Da mesma maneira que desconfiamos dos representantes do povo, ou dos representantes dos operários, ou dos representantes disso ou daquilo, ah, bem, desconfiamos do personagem como **representante** da humanidade!

Simultaneamente a essa vontade polifônica, há a vontade, naquela época, de re-textualizar o teatro, de re-intensificá-lo,

de fazer de modo que uma peça de teatro não seja chapada, monolítica, mas que dê conta também do volume da escrita, quer se trate de uma escrita transgressora, à maneira de Céline, quer seja uma escrita econômica. Essa espécie de densidade da escrita no romance falta, à época, nas peças de teatro; então o “teatro-relato” vem lembrar aos autores dramáticos que a escrita teatral poderia ser bem mais densa e não se resumir ao diálogo, pois o diálogo é apenas o parente pobre, ou a pobre aparência da escrita dramatúrgica. Se há, hoje, de algum modo, uma reabilitação da escrita dramática, isso decorre sem dúvida dessa exigência polifônica introduzida pelo “teatro-relato”. Finalmente, também pelo viés do “teatro-relato”, o romance foi educador do drama.

A presença do romance na cena, sob a forma radical do “teatro-relato”, ou sob uma forma mais homeopática, de todo modo menos massiva, remonta, pelo menos, ao século XVIII, na França, em especial com Diderot e, na Alemanha, com Lessing, para não falar da Idade Média, para não falar dos teatros orientais nos quais a noção de romance dramático remonta às origens e é totalmente natural. Diderot quando se referia a uma peça não falava “da história” da sua peça ou da fábula da sua peça. Quando ele se correspondia com Grimm, por exemplo, ele falava do “romance” da sua peça. “Quem irá pôr esse meu romance em atos?”, dizia ele. Isso significava então que, anterior a qualquer peça de teatro, há uma espécie de romance não escrito, de romance virtual.

### **Uma dupla divisão: o romance didascálico**

No século XVIII, com Diderot, o teatro vai ser objeto de uma dupla divisão. O dramaturgo se põe a produzir um texto de dupla entrada: os diálogos de um lado, a escrita didascálica do outro. Diderot pensa que os diálogos são absolutamente insuficientes se nós não os confrontarmos com a escrita didascálica.

As didascálias são extremamente desenvolvidas em Diderot e elas detalham principalmente a pantomima, a gestualidade, isto é, como se atirar de uma certa maneira em uma poltrona, exprimindo cansaço, nervosismo... A partir do momento em que o romance didascálico assume essa amplitude, somos obrigados a fazer duas leituras simultâneas. Entramos em uma espécie de fenda da estrutura dramática na qual um narrador, o autor, nos conta sua visão da pantomima, dos quadros que as personagens compõem. Temos aí algo que concerne à descrição, ao romanesco, à narrativa. A tal ponto que podemos decidir montá-lo dando-o a ouvir. Jean-Pierre Vincent encenou *Félicité*, de Audureau, confiando a François Chaumette as indicações de Audureau, para tornar presente, palpável, a ausência do autor.

O romance didascálico ganha cada vez, mais amplitude. Em *Longa jornada noite adentro*, de O'Neill, vale a pena estudar o primeiro ato. É um romance paralelo e contraditório com o ato do teatro. E essa contradição é interessante. Quando O'Neill escreve: "Maria, 54 anos, estatura mediana, silhueta jovem e graciosa, ligeiramente roliça; apesar da ausência visível de um corpete apertado, a cintura e as cadeiras não aparentam pertencer a uma mulher madura. Contrastando com a silhueta robusta de Maria, o rosto de tipo irlandês, outrora belo, ainda chama a atenção, é delicado, pálido, de ossos salientes". Poderíamos dizer que O'Neill não conhece o teatro! Não é nada disso, sabemos muito bem. Essa indicação cênica não é absolutamente prescritiva; ela simplesmente permite ir fundo nessa contradição declarada. Se, por exemplo, um encenador entrega o papel de Maria a um ator e não a uma atriz, mantendo, no entanto, as indicações cênicas, talvez vá fundo no projeto de O'Neill. Em *Desejo sob os olmos*, encenado há alguns anos por Langhoff, Alain Cuny falava todas as indicações cênicas e aquilo não correspondia ao que víamos diante de nós. Langhoff abriu seu espetáculo a essa contradição. E isso dava ainda mais força ao espetáculo. O romance didascálico é, sem dúvida, uma maneira de relativizar a forma dramática, mas pode ser também um reforço da forma dramática.

Retornemos a Diderot por um instante, ao fim de *O filho natural*, quando cada um diz ao outro que o ama: podemos pensar que tudo aquilo é bobagem. Depois, levamos em conta o romance didascálico, o quadro à la Greuze, e percebemos que aquilo evoca efeitos bem fortes. Uma emoção que não é babona, um patético que fala muito sobre a sociedade. Mais uma vez, o diálogo que poderia parecer pobre torna-se muito mais rico sob a luz do romance didascálico.

### A pulsão rapsódica

O que é interessante à época do nascimento do drama burguês, à época na qual morrem a comédia e a tragédia, é o desaparecimento dos gêneros fundados pelo classicismo, consagrados pelo classicismo. No limite, a noção de gênero não mais existe. Eu diria até que a noção de modo não mais existe. Estamos no **transmodo**, passamos do épico ao dramático, saltamos de um para o outro. Estamos em uma espécie de hibridização do dramático e do épico. Acreditamos por um tempo que o teatro épico de Brecht fosse a superação do dramático. Sempre tive dúvidas em relação a isso, e tentei desenvolver a idéia do que chamei de pulsão rapsódica. Entregue a si mesma, a forma dramática se torna inerte, esclerosada. Pode resultar em uma peça bem feita, mas é uma carapaça sem nada dentro, sem carne no interior. Ora, a pulsão rapsódica, que podemos fazer remontar a Homero, ao homem que relata, que ora é um personagem, ora é um narrador, pode perfeitamente existir no palco, ou no autor dramático. Vejo claramente essa tendência rapsódica em Heiner Müller, Duras, Beckett, Koltès ou Novarina. Não disse Koltès: “sempre sonhei em escrever romances”?

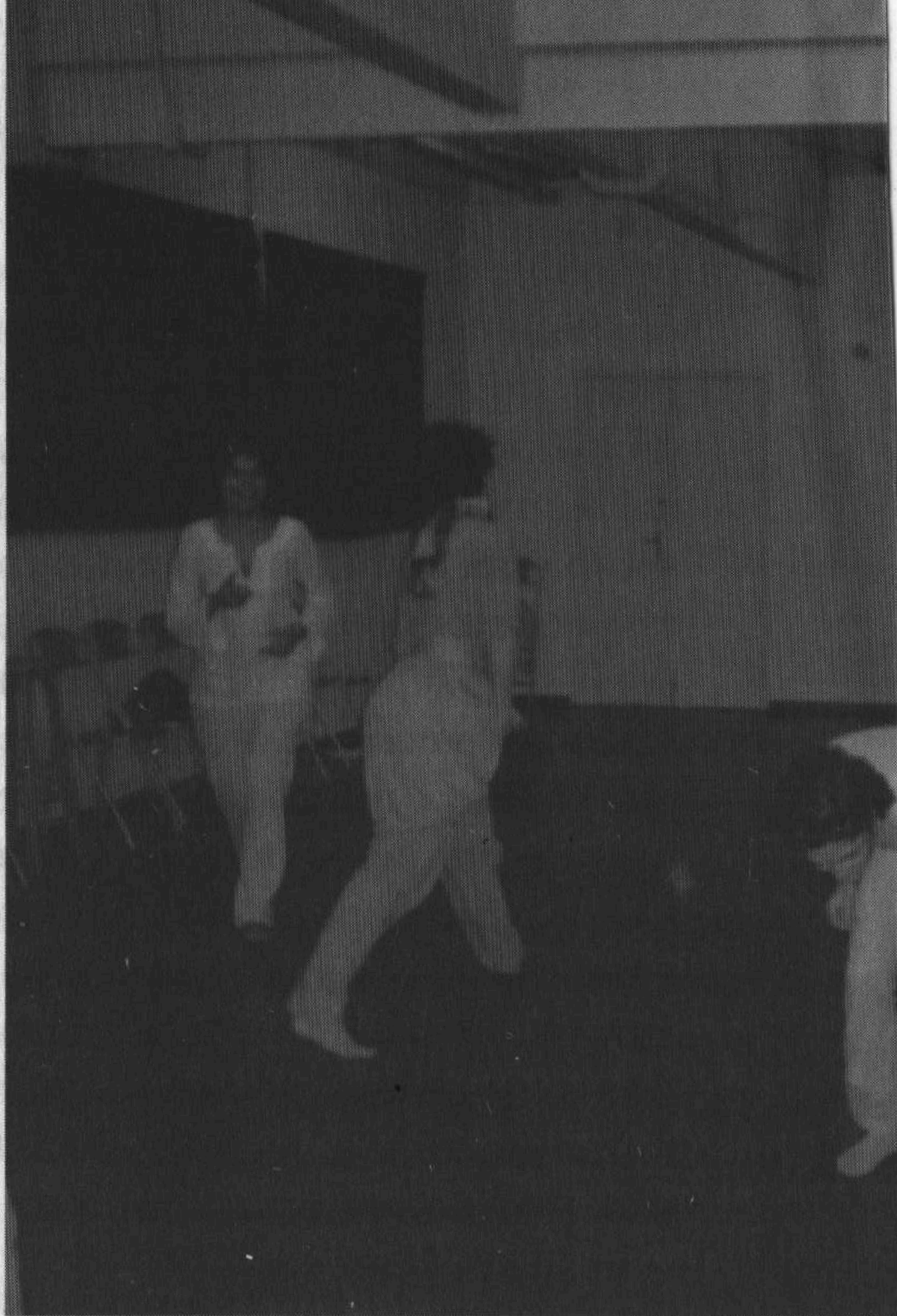
Em *Cais Oeste* há uma estrutura romanceo-dramática bastante interessante. Também a percebemos em *Na solidão dos campos de algodão*, no que concerne ao tempo, no que concerne ao ator etc. Ao mesmo tempo, Heiner Müller observava, a

propósito de *Retorno ao deserto*, de Koltès: “o autor está mais ou menos presente nos seus textos, nas personagens, acho isso muito importante porque neste momento a tendência geral é de extinção do autor. A expulsão do autor do texto e também do teatro”. Entrevistado a propósito de sua peça *Cimento* sobre qual seria a distância entre o dramaturgo e o romance, respondeu que ele estava “O mais próximo possível que um autor dramático pode ficar de um romance”. E acrescentou: “Não podemos construir no palco uma fábrica de cimento, o que podemos representar são as conseqüências desse trabalho na vida dos seres humanos. E porque, no drama, o autor só tem a palavra por intermédio dos seus personagens, ele às vezes se vê obrigado a afastar-se do romance ou, até, como Brecht, e também de outras maneiras que não a de Brecht, a se afastar do drama”. Isso significa: para dar continuidade à forma dramática, vamos nos afastar dela. Afastar-se do drama para poder dizer aquilo que o autor do romance pode exprimir com sua própria voz.

A escrita dramática deve vir em segundo lugar, após a história que todo mundo já conhece. No fundo, não subimos ao palco para contar uma novidade às pessoas, mas sim para oferecer uma variação que ganha sentido a partir dessa história. E é necessária essa relação em segundo plano. O romance assume um pouco o mesmo papel que o mito exercia na Antigüidade. Os mitos estão extintos. Deles só podemos produzir caricaturas. Mas o romance, ao contrário, permanece vivo.

Gostaria de dizer, para concluir, que o teatro é uma arte do espaço. *Theatrum* quer dizer “o lugar de onde se olha”. Há uma preeminência do espaço no teatro mas, queiramos ou não, as formas de teatro que nos entusiasмам hoje em dia são mais as formas que pertencem à arte do tempo do que as que pertencem à arte do espaço. Todos os textos de Beckett, dramáticos ou não, não são uma maneira de inscrever vigorosamente o tempo no espaço, de inscrever vigorosamente o passado no presente?







# Nomes

*Inês Cardoso*

*Martins Moreira\**

Vou procurar me fixar, neste pequeno comentário sobre Gertrude Stein, num ponto apenas: os nomes. Começo com a gramática, com a concepção da escritora sobre o uso dos nomes próprios e dos substantivos e sobre a diferença que estabelece entre eles. Passo, depois, para os

---

\* Inês Cardoso Martins Moreira é atriz, formada em Teoria do Teatro na Unirio, defendeu tese de doutorado sobre o teatro de Gertrude Stein em 2007 e atualmente desenvolve projeto de pesquisa com bolsa de pós-doutorado/recém-doutor, concedida pela Faperj, na Escola de Teatro da Unirio.

**Fotos de Adriana Machado:** *Eu me ouço falando*, textos de Gertrude Stein; direção de Inês Cardoso, Unirio, 2004. Elenco: Angela Rebello, Aníliah Francyska, Cristian Landi, Davi Kaptzki, Fernanda Donini, Letícia Medella, Luana Dias (fotos de ensaio).

usos, abusos, duplicações e transformações de nomes com que ela trabalha nas suas peças. E procuro me fixar especialmente nos jogos com nomes em três textos interligados – o romance *Ida*, as peças *Lucretia Borgia* e *Doutor Faustus liga a luz*. E abordo finalmente um jogo peculiar de Gertrude Stein com a palavra *play*, que pode ser visto como uma síntese microscópica da sua poética teatral.

Em “Poesia e gramática”,<sup>1</sup> uma das *Lectures in America* apresentadas por Gertrude Stein nos Estados Unidos entre os anos de 1934 e 1935, a autora disserta sobre o uso da pontuação na língua inglesa, e sobre sua visão particular com relação à utilidade ou à inutilidade de pontos, vírgulas, ponto-e-vírgulas e pontos de interrogação, dentre outros sinais de pontuação. É também em “Poesia e gramática” que Stein comenta o uso e as funções dos verbos, advérbios, adjetivos, artigos, pronomes, substantivos e nomes. E, ao falar destes últimos, entre os substantivos (“que são o nome de qualquer coisa”) e os nomes próprios (que são “dados a pessoas”), ela diz preferir os nomes próprios. Esses seriam, na sua opinião, “mais vívidos” do que os “nomes de coisa” uma vez que

o nome só é dado àquela pessoa quando ela nasce, há pelo menos o elemento de escolha até mesmo o elemento de mudança e todo mundo pode muito bem ser capaz de fazer o que quiser, pode ter nascido Walter e virar Hub, de tal modo que não são como um substantivo. Um substantivo tem sido o nome de alguma coisa por tanto tempo.

Em alguns de seus textos para teatro, Gertrude Stein trabalha de modo peculiar o uso dos nomes próprios. Ainda em peças escritas ao longo da década de 1910, pode-se observar uma presença curiosa dos nomes. Não há apenas os que aparecem em rubricas como indicações de quem diz as falas. Isso seria natural. Mas há alguns que surgem nos discursos de personagens que, por sua vez, não são identificados por nomes. Em peças como

---

1. Gertrude Stein. “Poesia e gramática”, tradução de Mario Faustino. Cópia xerográfica (texto publicado no suplemento literário do *Jornal do Brasil* nos dias 15 de setembro, 6 de outubro, 13 de outubro, 20 de outubro e 27 de outubro de 1957).

*Vozes de mulheres*,<sup>2</sup> por exemplo, escrita em 1916, há nomes bem específicos que são mencionados pelas vozes sem nomes que dialogam ali. São citadas uma Sra. Williams, uma Sra. Cardillac, e alguém que atenderia pelo nome de Geneviève. Na cena II diz-se: “Sr. Richard Sutherland. Este é um nome que conheço.” E a peça termina com a seguinte frase: “Coitada da Augustine”. Não se sabe muito sobre essas figuras, mas os nomes são proferidos pelas vozes (anônimas) em cena como se pelo puro prazer de pronunciá-los, como se pudessem ser saboreados.

Nomes são o tema do início da peça *Você vê o nome* (1918):

VOCÊ VÊ O NOME<sup>3</sup>

O nome que eu vejo é Howard.

É.

E a água que eu vejo é o mar.

É.

E a terra é a ilha.

É.

E o clima.

E o clima.

Frio

De fato.

E a razão.

A razão de quê.

---

2. Gertrude Stein. “Vozes de mulheres”. Trad. Júlio Castañon Guimarães. *O Percevejo*: revista de teatro, crítica e estética. Rio de Janeiro: Departamento de Teoria do Teatro. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Unirio, p. 242, 2000.

3. “CAN YOU SEE THE NAME / The name that I see is Howard. / Yes. / And the water that I see is the sea. / Yes. / And the land is the island. / Yes. / And the weather. / And the weather. / Cold / Indeed. / And the cause. / The cause of what. / The cause of lust. / Lust is not a name. / Indeed not.” Gertrude Stein. “Can you see the name”. In: *Bee time vine and other pieces (1913-1927)*. New Haven: Yale University Press, 1953, p. 204-205.

A razão da luxúria.  
Luxúria não é um nome.  
Não é de fato.

Aí o diálogo é construído de tal forma que os nomes são pronunciados como se os personagens os estivessem aprendendo precisamente naquele instante, como quem aprende os nomes das coisas numa segunda língua. Essa insistência realiza uma espécie de materialização do substantivo, e as vozes que dialogam conseguem ver nomes. O nome próprio Howard é tratado como se ele em si fosse um objeto que se pudesse ver (“o nome que eu vejo é Howard”). E, desta maneira, Stein opera como que uma desconexão entre o nome e a pessoa ou o objeto que ele batiza. O que se vê não é uma pessoa cujo nome seria Howard, e sim apenas o nome, sem que necessariamente haja alguma figura humana vinculada a ele. Em seguida, nomeia-se a água de mar, a terra de ilha e conclui-se que “luxúria” não seria o nome de alguma coisa, embora seja também um substantivo. Observe-se que nessa peça Stein trabalha não só com nomes próprios, mas também com os substantivos que segundo ela “têm sido o nome de alguma coisa por tanto tempo”.

Ressalta-se que, em “Poesia e gramática”, ela distingue não só os nomes próprios dos substantivos, mas discrimina também o uso de substantivos na prosa e na poesia. Diz que o vocabulário da poesia é “inteiramente baseado no substantivo assim como a prosa é essencialmente e vigorosamente não baseada no substantivo.” E continua:

À poesia interessa usar e abusar, perder e querer, negar e evitar e adorar e substituir o substantivo. É fazer isso sempre fazer isso, fazer isso e não fazer outra coisa que não isso. A poesia não faz nada que não seja usar perder rejeitar e agradar e trair e acariciar substantivos. Isso é o que faz a poesia, isso é o que tem que fazer a poesia seja lá qual for o tipo de poesia. E há muitos tipos de poesia.

Ela sugere, então, que as gírias existem justamente para isso, para usar e abusar, saborear e substituir, “para mudar os

substantivos que têm sido nomes por tanto tempo.” Ao tratar as palavras “mar”, “ilha”, como nomes que, no momento em que a peça é escrita, parecem estar sendo dados respectivamente à água e à terra, Stein se esforça em operar uma renovação desses substantivos. Não cria gírias novas para dizer “mar” e “ilha”, mas, em vez de repetir o seu uso habitual, de tratar esses substantivos como o nome de alguma coisa “por tanto tempo”, trata-os como algo novo que está sendo compreendido “agora”, no momento presente da escrita/leitura da peça. E assim acaba por “perder”, “rejeitar”, “agradar”, “acariciar” e “adorar” os nomes listados ali.

Voltando ao uso dos nomes em seu teatro, há, em *O rei ou alguma coisa (convida-se o público a dançar)*,<sup>4</sup> de 1917, uma lista de nomes pronunciados: “Lizzie diz sim. / Ela tinha uma criança”. E mais adiante: “Leve o Sr. Louis. / Eu disse leve o Sr. Louis.” Noutra passagem, ouve-se: “Traga Louisa para mim em uma limusine.” Sabemos então que Lizzie tinha uma criança. Sabemos também que o Sr. Louis precisa ser retirado e que a presença de Louisa é solicitada. São muito poucas as informações sobre os rastros dos personagens mencionados, mas um ponto sobressai: a semelhança entre os nomes Lizzie, Louis e Louisa.

Nomes com sonoridades parecidas são habituais nos textos de Stein. Na peça *A List*, escrita em 1923, os personagens que enunciam, alternadamente, as falas são Martha, Maryas, Marius e Mabel. E, mais adiante, surgem ainda, Martin, Mary e May. O jogo sonoro se estende para as falas. Até que, ao fim da peça, Martha, Mabel, Maryas e Mary dizem juntas: “We may marry”.<sup>5</sup>

---

4. Gertrude Stein. “O Rei ou alguma coisa (convida-se o público a dançar)”. Trad. de Júlio Castañon Guimarães. *O Percevejo*, *op. cit.*, p. 244-250.

5. “Pode ser que a gente se case”. Na tradução para o português perde-se o jogo que há entre as palavras *may* (poder/ser possível) e o nome próprio May. Nem se pode observar o jogo com o verbo *marry* (casar) e o nome próprio Mary, que, embora tenham grafias diferentes, possuem pronúncias idênticas.

Os nomes dos personagens, nessa peça, compõem, então, junto com as respectivas falas, um jogo rítmico e uma repetição que supõem também a enunciação do nome de quem diz cada uma das linhas do texto. Embora diagramados na página como rubricas, como “texto secundário”, essas indicações fazem parte, enquanto informação sonora, do “texto principal”<sup>6</sup> da peça, problematizando, assim, as regras de uma forma dramática mais convencional (na qual a didascália é silenciosa).

Já em *Look and Long. A play in three acts*,<sup>7</sup> de 1943, os personagens dizem os próprios nomes. De modo que o jogo acústico se mantém mesmo que as rubricas não sejam pronunciadas em cena. Trata-se da “história” de quatro primos pegos de surpresa, na frente de uma casa com árvores, por uma “Aparição”. Dois deles se chamam Susie e Silly. A Aparição ameaça, então, transformá-los todos. Oliver seria partido em dois e Muriel emagreceria tanto que poderia passar por dentro de seu anel. Uma das ameaças diz respeito ao nome, a um jogo com a sonoridade graças ao qual se transformaria Silly em Willy:

Silly will turn into Willy and Susie will turn into an egg and Willie will sit on the egg, and so they will wed Willie and the egg, although the egg is bad. Oh dear (*the apparition began to giggle and giggle*) oh dear (*and she faded away giggling*).<sup>8</sup>

---

6. Cf. Patrice Pavis. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 409. Verbete “Texto principal, Texto secundário”.

7. Gertrude Stein. “Look and Long” In: *Selected operas and plays of Gertrude Stein*, edited and with an introduction by Malcolm Brinnin. Pittsburgh and London: University of Pittsburgh Press, 1993.

8. “Silly vai virar Willy e Susie vai virar um ovo e Willie vai sentar no ovo, e então eles vão se casar Willie e o ovo, embora o ovo esteja podre. Ó céus (*a aparição começou a dar risadinhas e mais risadinhas*) ó céus (*e ela desapareceu dando risadinhas*).” A tradução literal não consegue manter o jogo de rima e ritmo que se observa no original em inglês.

Os quatro personagens não ficam nem um pouco contentes com as possíveis transformações e tentam evitá-las, mas em vão. Silly vira mesmo Willy e se lamenta: “Oh I am not Silly I am only Willy and I do not want to be Willy I want to be Silly, oh”.<sup>9</sup> Aqui, além do jogo sonoro, há uma brincadeira com o fato de um personagem chamado Silly (tolo, em inglês) preferir continuar sendo tolo a trocar de identidade e deixar de ser Silly.

Apesar de Silly não ver graça na troca de nome, a transformação corrobora a afirmação de Stein, em “Poesia e gramática”, de que uma pessoa pode nascer “Walter e virar Hub”. Possibilidade de troca de nome que ela anunciara em 1930, na peça *Madame Recamier. An opera*. Nela se lê: “Janet Scudder / Ela muda de nome”.<sup>10</sup> E mais tarde, em *The mother of us all*, de 1946, os personagens Jo the Loiterer e Indiana Elliot quase chegam a trocar de nome depois do casamento. A princípio, Indiana se recusa a assumir o nome do futuro marido (recusa facilmente compreensível, uma vez que “loiterer” significa “desocupado” ou “vadio”), mas depois faz uma proposta diferente. O marido passaria a usar o nome dela e ela, por seu turno, usaria o dele. Jo the Loiterer passaria então a se chamar Jo Elliot, mas ele não chega a cumprir a promessa e acaba mantendo o nome original.

Afora todos esses jogos e brincadeiras (selecionados dentre uma grande variedade de exemplos encontrados na dramaturgia steiniana), há um conjunto de textos escritos entre os anos de 1937 e 1940, que foram elencados por Shirley Neuman em seu ensaio “Would a viper have stung her if she had only

---

9. “Oh, eu não sou Silly sou apenas Willy e eu não quero ser Willy eu quero ser Silly, oh”.

10. “Janet Scudder / She changes her name”. Gertrude Stein. *Operas and plays*. Foreword by James R. Mellow. Barrytown: Station Hill Arts, 1998, p. 359.



had one name?”,<sup>11</sup> nos quais a escritora trabalha de maneira ainda mais pontual a questão dos nomes de personagens.

Em 1937, Stein começaria a escrever um romance chamado *Ida*, que levaria três anos para finalizar. A protagonista, ao nascer, traz consigo uma gêmea. De modo que, no início do livro, a personagem é apresentada como Ida-Ida: “E quando Ida veio trouxe com ela sua gêmea, então ali estava ela Ida-Ida.”<sup>12</sup> Nesse caso, no lugar da troca, ou do jogo com a semelhança entre nomes, há uma duplicação. Ao longo do romance, Ida, que, na verdade, era uma só, criaria para si uma gêmea. E, quando a irmã gêmea, inventada por ela, vence um concurso de beleza e ganha a atenção do público, Ida passa a chamá-la de Winnie, por ter sido a vencedora (*winner*) do concurso. O que acontece no romance, então, é que Ida cria Ida que, depois, se transforma em Winnie. Duplicação semelhante de nome ocorre no retrato *A portrait of Daisy to Daisy on her birthday*, escrito por Stein em 1938. Aí a personagem Daisy cria também para si uma gêmea e dá a ela o seu nome: “Daisy era gêmea. Quer dizer, ela criou uma para si [...] / Daisy começou a sentar e escrever. / Ela fez Daisy”.<sup>13</sup> Ainda no mesmo ano, Stein escreveria uma peça curta

---

11. Shirley Neuman. “Would a viper have stung her if she had only had one name?": *Doctor Faustus Lights the Lights*". In: *Gertrude Stein and the making of literature*. Ira Bruce Nadel and Shirley Neuman (ed.). Boston, MA: Northeastern University Press, 1998, p. 168-193.

12. “And as Ida came, with her came her twin, so there she was Ida-Ida.” Gertrude Stein. “Ida”. In: \_\_\_\_\_. *Writings 1932-1946*. New York: The Library of America, 1998, p. 611.

13. “Daisy was a twin. That is she made herself one... / Daisy began to sit and write. / She made Daisy.” Trecho do retrato *A portrait of Daisy to Daisy on her birthday*, de Gertrude Stein, citado por Shirley Neuman.

chamada *Lucretia Borgia. A play*. Nela, a autora dá a Lucretia outros nomes, uma vez que “é preciso ter cuidado com o nome Lucretia Borgia”.<sup>14</sup> Ao longo da peça, Lucretia ganha mais três nomes além do seu e passa a se chamar, então, Gloria, Jenny ou Winnie.

Em 1938, Stein volta-se para a escrita da peça *Doutor Faustus liga a luz* e escreve em carta para o seu amigo Thornton Wilder: “Ida virou uma ópera, e é uma beleza, é mesmo, uma ópera sobre Fausto”.<sup>15</sup> Em *Doutor Faustus*, Stein cria uma personagem que, a exemplo do que acontece em *Lucretia Borgia. A play*, possui também mais de um nome, possui na verdade um nome quádruplo: Margarida Ida e Helena Anabela. Segundo Shirley Neuman, nos manuscritos de *Doutor Faustus liga a luz*, a personagem aparece, ao longo do primeiro ato, apenas como “Ida e Anabela”. Entre a redação do primeiro e do segundo atos, Stein teria escrito *Lucretia Borgia* e *A portrait of Daisy*. “Como são úteis os nomes”, diz ela em *Lucretia Borgia*. Percebendo a “utilidade” dos nomes, a autora, ao retomar o trabalho na ópera, resolve acrescentar, então, a “Ida e Anabela”, mais dois nomes. Só nesse momento é que reforça a referência a Goethe e a personagem passa a ser chamada de “Margarida Ida e Helena Anabela”. A autora altera o manuscrito do primeiro ato da peça e acrescenta os dois outros nomes à personagem a cada vez que o seu nome é mencionado.

Seja na duplicação ou quadruplicação de nomes, no jogo entre nomes com sonoridades semelhantes, em brincadeiras com trocas ou substituições de nomes, na presença de vozes

---

14. Gertrude Stein. “Lucretia Borgia. A play”. In: *Reflection on the atomic bomb. Volume I of the previously uncollected writings of Gertrude Stein*. Robert Bartlett Haas (ed.). Los Angeles: Black Sparrow Press, 1973, p. 118-119.

15. “Ida has become an opera, and it is a beauty, really is an opera about Faust.” Edward Burns; Ulla E. Dydo; William Rice (org.). *The letters of Gertrude Stein and Thornton Wilder*. New Haven and London: Yale University Press, 1996, p. 217.

sem nome e de nomes sem voz, ou ainda na dissociação entre o nome e o objeto que ele batiza, esses usos e abusos sugerem a preocupação steiniana em fazer com que os nomes assumam uma conduta que os assemelhe mais ao comportamento dos verbos do que ao dos substantivos. Veja-se como ela os descreve em “Poesia e gramática”, dizendo que os verbos e os advérbios “são mais interessantes que os substantivos e adjetivos”:

Além de serem capazes de cometer erros e de dar lugar a erros os verbos podem mudar de modo a ficarem parecidos com eles mesmos ou com outra coisa, encontram-se por assim dizer em movimento e os advérbios se movem com eles e um e outro não se acham de modo algum aborrecidos porém muitas vezes bastante enganados.

John Carlos Rowe, em “Naming What Is Inside”, sobre o uso de nomes em *Três Vidas*, ao comentar as anotações de Stein em “Poesia e Gramática”, assinala que

Quando ela [Stein] continua perguntando retoricamente “então por que escrever em substantivos”, ela está querendo dizer que a escrita poética deveria usar os nomes de maneira diferente e mais como se fossem verbos, como se fossem ações capazes de produzir novos resultados, ao invés de se acomodar aos significados existentes.<sup>16</sup>

Os nomes, como Stein os usa nos textos observados aqui, de fato se comportam à maneira de verbos, capazes de “mu-

---

16. “As Stein suggests in ‘Poetry and Grammar’, people’s ‘names [...] generally speaking’ do ‘not go on doing anything to them’, so that people are imprisoned or caricatured by such names. When she continues by asking rhetorically, ‘so why write in nouns’, she means that poetic writing should use ‘names’ differently and more in the manner of verbs, as if they were actions capable of producing new results, rather than commodifying existing meanings.” John Carlos Rowe. “Naming what is inside: Gertrude Stein’s use of names in *Three Lives*”. In: *Novel: A Forum on Fiction*. Acesso em 8 de abril de 2009. [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_qa3643/is\\_200304/ai\\_n9205308/](http://findarticles.com/p/articles/mi_qa3643/is_200304/ai_n9205308/)

dar”, de “cometer erros” e de estar sempre “em movimento”, como se fossem ações. E, neste ponto, eu me permito voltar à pergunta com que finalizei a minha tese de doutorado:<sup>17</sup> o que há no nome *play*, peça, quando se está diante dos textos de Stein? O substantivo “peça”, como se pode verificar pelos textos citados aqui, aparece invariavelmente no título das peças dela, pois, como explica no ensaio “Plays”, “eu acho e sempre achei que se você escreve uma peça você deve anunciar que é uma peça”.<sup>18</sup>

Se Stein faz questão de deixar claro, logo no título, que se trata de peças, talvez seja porque os gêneros estão sendo tratados por ela com a mesma mobilidade empregada para os nomes em sua dramaturgia, nos retratos e nos romances. Wendy Steiner, no livro *Exact Resemblance to Exact Resemblance*, ao comentar a comparação que Stein faz entre um jogo de futebol americano e uma peça, observa que “a metáfora do jogo sugere que Stein estava fazendo um trocadilho com a palavra *play*: como *ludus* e como drama”.<sup>19</sup> A própria Stein exporia, de outro modo, o trocadilho numa das seções que compõem o livro *The Geographical History of America*:

---

17. Inês Cardoso Martins Moreira. “Aqui há uma margem”: teatro e exílio em Gertrude Stein. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Doutorado em Teatro, 2007.

18. Gertrude Stein. “Plays”. In: \_\_\_\_\_. *Writings 1932-1946*. New York: The Library of America, 1998, p. 244-269.

19. “The metaphor of the game suggests that Stein was using the word ‘play’ as a pun – *ludus* as well as drama.” Wendy Steiner. *Exact Resemblance to Exact Resemblance. The literary portraiture of Gertrude Stein*. New Haven and London: Yale University Press. 2<sup>nd</sup> printing, 1979, p. 172.

*Play I*

The human mind.

The human mind at play.<sup>20</sup>

Este jogo de Stein com a palavra “peça”, e com as formas dramáticas, se estenderia para as outras espécies literárias trabalhadas por ela. Do mesmo modo que alguns temas e personagens se metamorfoseiam e transitam por diferentes formas, também com os gêneros ocorre algo parecido. A personagem Ida, do romance *Ida*, por exemplo, encontra pares num retrato steiniano, *A portrait of Daisy to Daisy on her birthday*, numa peça curta, *Lucretia Borgia. A play*, e numa ópera, *Doutor Faustus liga a luz*, e segue passando de um gênero a outro, sendo experimentada e reexperimentada aqui e ali. Os gêneros discursivos se comportam, também, como os verbos, e são capazes de “mudar de modo a ficarem parecidos com eles mesmos ou com outra coisa”. É assim que Stein define peça e compreende a dramaturgia. Como num jogo, ela transforma o substantivo *play* (peça) no verbo *to play* (jogar) e coloca a peça, e a sua poética teatral, como os verbos e advérbios, “sempre em movimento”.

---


20. “Peça I / A mente humana / A mente humana a jogar.” Stein citada por Wendy Steiner, *op. cit.*, p. 172.



---

**Foto de Adriana Machado:** *Eu me ouço falando*, textos de Gertrude Stein, direção de Inês Cardoso, Unirio, 2004.





# Não mais reconhecer-se, eis a questão

Ana Kfourî\*

Procurando, com Cris Larin, textos de autores franceses contemporâneos para ver se entraríamos com a Cia. Teatral do Movimento (CTM) no edital *Concurso Tintas Frescas*, do Consulado Francês, em 2005, chegamos a Valère Novarina, um autor extremamente instigante, com propostas cênico-dramatúrgicas bastante desafiadoras. Alguma coisa nos textos de Novarina me pegou. É isso, fui pega por ele e a concepção de *Esfíncter* (que cumpriu temporada em janeiro de 2006 no Espaço SESC, em Copacabana)

---

\* Ana Kfourî é diretora da Cia. Teatral do Movimento (CTM), atriz, roteirista, coordenadora do Centro de Estudo Artístico Experimental (CEAE) e mestre em teatro pela Unirio.

**Foto de Dalton Valério:** *Esfíncter*, de Valère Novarina, direção de Ana Kfourî, 2006. Renato Carrera.



surgiu assim, no meio da leitura de *Carta aos atores*,<sup>1</sup> uma grande falação sobre o ator. Novarina aposta em “atores de intensidade, não de intenção”,<sup>2</sup> sendo o texto um alimento para o ator, um *corpo*. Mas um *outro corpo*, não mais aquele visto como instrumento de expressão, e sim um corpo movimentado e sangrado por seu próprio mecanismo interno e jogo de ligações sanguíneas e circuitos pulsantes, que encontram, na lacuna da boca, o espaço para explodir em fala. Lendo *Carta aos atores*, de repente me veio a imagem de corpos nus (imagem marcante que visualizei a partir da dramaturgia), despojados, corajosos. Falando, falando, falando. Várias línguas, várias e mesmas bocas, trabalhando a musicalidade e a sonoridade do texto, buscando explorar os novos lugares propostos por Novarina, que estimula uma pluralidade de sentidos e uma fala material, corpórea, aberta a outras percepções e produções de sentidos. Pensei que o texto e a cena que ele já provocava em mim poderiam levar os espectadores, e este era o desafio e o jogo, a produzirem também novos lugares e novas formas de estar no teatro. Depois li *A inquietude*,<sup>3</sup> segunda parte do *Discurso aos animais*.<sup>4</sup> Grande susto. Todo um universo poético invadiu a concepção cênica que vinha vislumbrando e se impôs irreversivelmente no roteiro dramaturgício, trazendo mais desafios. Adoro esse texto. Tem poesia, humor e um personagem excepcional: João Mancada, em francês, Jean qui Cloche. *Esfíncter* trazia, então, em uma dramaturgia sem história a ser contada,

---

1. Valère Novarina. *Carta aos atores e Para Louis de Funès*. Trad. Ângela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2ª ed., 2005.

2. *Op. cit.*, p. 17.

3. Valère Novarina. “A inquietude”. Trad. Ângela Leite Lopes. *Inimigo Rumor*. Rio de Janeiro: 7Letras, n. 13, p. 123, 2002.

4. Valère Novarina. *O animal do tempo, A inquietude* – adaptação para a cena de *Discurso aos animais*. Trad. Ângela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

um personagem que não se pegava, que nenhum ator vestia, e que fazia, por outro lado, com que uma melancolia e uma crueza ferina invadissem o espaço, trazendo mais desafios para o espectador trabalhar a cena. E com João Mancada íamos a vários lugares e tempos, ouvindo “em frases morses todas as canções repetirem estritamente a mesma coisa”.<sup>5</sup> Durante os ensaios, a cada dia, via os atores, um a um, Ana Paula Bouzas, Cristiane Larin e Renato Carrera, negociando intensamente com o texto, com a cena, sem pudores, sem vaidades, com um esforço mental e físico fenomenal.

O teatro de Novarina para mim é uma libertação. E é chão, também. Vazado, esburacado, obscuro, mas chão. Um chão que oferece pegadas, rastros, vestígios, e não um caminho pronto a ser percorrido. O teatro proposto por Novarina me interessa porque coloca o homem para além do homem, ou o homem fora de si, como ele diz, e coloca o ator para além dele, ouvindo fora de si, saindo de sentimentos que o prendam a um eu essencial ou a instâncias muito individuais. É um teatro que nos faz acreditar no vazio, e é muito difícil acreditar no vazio, na força que emana dele.

*Esfínter* me proporcionou experimentar este chão esburacado que sempre busquei construir e nele caminhar. Este nada. Não tem um fio condutor no espetáculo levando ninguém a lugar nenhum. Não tem pista reconhecível como o erotismo, em *Volúpia*, ou a voracidade, em *Gula*, ou as fases da vida, em *Comoção*, ou a alma feminina, em *A lua que me instrua*, minha primeira direção, em 1992, citando algumas de minhas encenações à frente da CTM e do Grupo Alice 118.

Instiga-me a produção de pensamento de Novarina, que diz, por exemplo, no livro *Diante da palavra*: “Nós sabemos todos muito bem, no fundo, que o interior é o lugar não do *meu*, não do *eu*, mas de uma passagem, de uma fresta por onde um sopro estrangeiro nos pega. No interior de nós, no mais profundo de nós,

---

5. Valère Novarina. *O animal do tempo, A inquietude* – adaptação para a cena de *Discurso aos animais*. *Op. cit.*, p. 41.

há uma via escancarada: somos por assim dizer *furados*, à luz do dia, a céu aberto”.<sup>6</sup> Esse pensamento de Novarina, obviamente, não o faz construir personagens tradicionais, mas personagens furados, personagens palavra, palavras corpo. É uma dramaturgia imersa em uma fruição de palavras, sonoridades, sentidos vários, afetividades, perdas, temporalidades, pedaços de carne (texto), que se contrapõem, se movimentam, se tensionam. No texto *Carta aos atores* ele afirma que “o ator não interpreta, mas se penetra [...] não constrói seu personagem, mas decompõe seu corpo civil ordenado, suicida-se. Não se trata de decomposição de personagem, mas de decomposição de pessoa, decomposição do homem ali sobre o palco”.<sup>7</sup> Essa decomposição do homem é “a desfeita do homem”,<sup>8</sup> segundo Novarina, o homem fora de si. Parece que este estado de homem/personagem já está em outro lugar, não passa nem pela construção e desconstrução de personagem, ou decomposição de personagem, mas esta decomposição do homem parece ser um lugar ou estado conquistado através do exercício árduo que o ator tem que fazer para deixar de lado o homem, para ir além de si mesmo, e não mais se reconhecer. Se o ator não pode mais se reconhecer em Novarina, como poderia o espectador reconhecê-lo?

A proposta cênico-dramatúrgica de Novarina empurra todos nós para o vazio. E para isso Novarina propõe que o ator atue com todos os buracos de seu corpo. Eis vazio com vazio, eis o embate potente de criação de energia, de materialização breve desse encontro de vazios. E para o espectador juntar-se a esse momento, ele precisa captar, justamente, o momento em que o ator lhe escapa, em que o homem lhe foge. O espectador se vê, intuo, de repente, diante de um confronto

6. Valère Novarina. *Diante da palavra*. Trad. Ângela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003, p. 13-14.

7. Valère Novarina. “O homem fora de si”. Trad. Ângela Leite Lopes. In: *Cadernos de Dramaturgia*. Rio de Janeiro, Prefeitura do Rio, n. 3, p. 39, 2003.

8. *Idem, ibidem*.

de vazios, o seu próprio e o do ator. É quando o vazio do espectador se encontra com a “escapulida” do ator. É quando a gente pega ou sente que pega o indizível, é quando se entra em contato, num relance, com o nada, com o mistério, com o desconhecido. Novarina experimenta em seu teatro um embate profundamente espiritual e carnal, e é muito bonito quando ele diz, no texto *Para Louis de Funès*, que escuta com avidez o ator no teatro, não “tanto para ouvir o que ele diz, mas para escutar toda uma dança que se vai”.<sup>9</sup> E não só o ator de Novarina “ouve a si mesmo fora de si”<sup>10</sup> como o próprio Novarina potencializa o ato de escrever na experimentação do vazio de si mesmo, realizando a escrita pela energia alavancada por todos os buracos de seu corpo, como podemos observar, em um trecho do texto *Carta aos atores* (utilizado em *Esfíncter*): “Não escrevi isso com a mão ou a cabeça ou com o pau, mas com todos os buracos do corpo. Não é uma escrita com caneta, mas uma escrita com buraco. Nada que aponta e tudo que se abre. Com os três esfíncteres nomeados acima. Texto ao buraco de ar, chamada de ar, feminino, vazio, oral, aberto, oco”.<sup>11</sup> Novarina também diz que “o teatro não é absolutamente um lugar onde vemos um espetáculo, mas um lugar onde passamos juntos”.<sup>12</sup> Um lugar aonde todos vão para se abandonar. O teatro sendo o lugar daquilo que se perde, e o espectador vai lá para ver algo se perder, se esvaír. Um lugar de extrema espiritualidade. A ausência do homem é, talvez, a sua presença mais temível, mais ameaçadora. Mas essa ausência é presença constante na lembrança de que sempre alguma coisa nos falta. É assim que intuo o teatro de Novarina. E essa falta em seu teatro é lembrada pelas palavras. E as palavras nos levam ao caminho do nada. Talvez com *Esfíncter* eu tenha buscado uma pegada do nada. E, de alguma forma, Novarina tem sido um forte chamamento para eu aprofundar essa busca.


9. Valère Novarina. *Carta aos Atores e Para Louis de Funès*. *Op. cit.*, p. 39.

10. *Idem*, p. 43.

11. *Idem*, p. 16.

12. Valère Novarina. *Diante da palavra*. *Op. cit.*, p. 46.





# Dramaturgia nos processos coletivos de criação – uma introdução

*Silvana Garcia\**

A descontinuidade e a negação fundam a arte do nosso tempo. Os movimentos artísticos do século XX pretenderam romper radicalmente com o passado, numa operação crítica que ao mesmo tempo negou e instituiu esse passado como tradição, dando-lhe corpo e revelando os liames internos que o sustentaram como percurso no tempo histórico. Ao romper-se com a tradição, no dizer de Octavio Paz, estabeleceu-se uma nova

---

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

**Foto de Claudia Calabi:** *O paraíso perdido*, de Sérgio de Carvalho, direção de Antônio Araújo, 2002. Teatro da Vertigem.

tradição, essa a da ruptura,<sup>1</sup> e o século XX instala-se como produto da tensão entre as duas tradições, que se defrontam e se justificam mutuamente.

Nessa perspectiva, o século XX é o século da “desmontagem”, da contaminação dos princípios que sustentaram a tradição – em especial o princípio do ilusionismo – traspassados pela exploração da teatralidade.

Instala-se a compreensão do espetáculo como um “texto complexo” – usando o termo de Marco de Marinis, um texto “sincrético, composto por textos parciais, ou subtextos, de diversas matérias expressivas [...] e regido, entre outras coisas, por uma pluralidade de códigos frequentemente heterogêneos entre si e de diferentes especificidades”.<sup>2</sup>

Passa-se a compreender a cena como uma conjugação de elementos que são muitas vezes reinventados em novas disposições, diferentes daquelas onde estariam habitualmente alocados: a dramaturgia despega-se do cânone dramático para refazer-se em modalidades não cristalizadas de escrita, favorecida pelos procedimentos da colagem, e tendendo à intertextualidade, à combinação de vozes, à penetração por elementos do universo do real e à fusão com outras escritas anteriormente discriminadas, como a literatura.

Altera-se a compreensão acerca da natureza e do lugar da personagem no esquema espetacular, entendida agora não mais como “cópia consubstancial do ser”, mas como – assim a vê a semiótica – um “lugar de confluência de funções”, como “elemento essencial em torno da qual se articulam as poéticas do texto e da representação”.<sup>3</sup>

---

1. “A tradição da ruptura implica não apenas a negação da tradição, mas também da ruptura”. *Los Hijos del Limo*. Barcelona: Seix Barral, 1998, p. 17ss.

2. *Comprender el teatro*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1997, p. 23.

3. Anne Ubersfeld. *Lire le théâtre I*. Paris: Belin Sup, 1996, p. 89 e 101.

O trabalho do ator é revisado em novos termos e sobre ele se acumulam teorias e práticas, visando a realizar, ainda que em parte, ou na medida do possível, os ideais preconizados e transmitidos por Gordon Craig, Meyerhold, Artaud, Grotowski, Joseph Chaikin e tantos outros.

Na dinâmica desse re-alinhamento de elementos, redimensiona-se o espaço da cena, ampliando suas possibilidades, avançando em sítios que não são habitualmente dedicados ao jogo espetacular e, em especial, estabelecendo novos pactos com o espectador. Não se pretende mais a remissão aos grandes sistemas de sentido; na obra concreta, os sentidos dependem da construção que empreende o espectador a partir de sua relação com o espetáculo e de seu repertório vivencial. O espectador, que se encontra “no final da cadeia do espetáculo”, é visto então como depositário ou construtor dos sentidos da peça: “é nele, e apenas nele, que o sentido se faz; esse sentido, é ele quem o fabrica”.<sup>4</sup>

O desmanche de esquemas tradicionais, assentados, de produção e criação abre naturalmente a porta para os procedimentos coletivos que foram uma das marcas do teatro no século XX e que constituem uma tradição ainda em formação no esquema produtivo global.

## Os processos coletivos

Os processos coletivos de criação e produção foram uma das respostas mais complexas que o teatro ofereceu no que concerne à invenção de novos caminhos, adaptados à sensibilidade e aos questionamentos dos artistas. A complexidade aqui se atrela às diferentes facetas que o trabalho coletivo assumiu desde os primeiros agrupamentos – nesse momento ainda assimilados aos modos das trupes e companhias tradi-

---

4. *Idem. Lire le théâtre II – L'école du spectateur*. Paris: Belin Sup, 1996, p. 225.



cionais –, até o que hoje chamamos no Brasil de “teatro de grupo”.<sup>5</sup>

Observando os coletivos que constituíram a primeira geração, como o Living Theatre e o Teatro Experimental de Cali, entre outros,<sup>6</sup> surgidos ou sedimentados durante a década de 1960, averiguamos que, na base de sua formação, encontram-se alguns motivos em comum.

O primeiro deles seria o fato de que os processos de criação/produção aparecem subordinados aos propósitos ideológicos e/ou artísticos dos integrantes que estão na base do grupo e esses propósitos em geral opõem-se aos modos consagrados de produção e criação vigentes em seus lugares de origem. Nos Estados Unidos isso significou o desprezo pelos padrões estabelecidos pela Broadway nova-iorquina e a tomada de posição contra a guerra do Vietnam, com adesão aos temas da luta pelos direitos civis das minorias. Arthur Sainer, falando da proliferação de grupos nos anos de 1960 nos EUA, testemunha a insatisfação de inúmeros dramaturgos e diretores

---

5. Béatrice Picon-Vallin questiona o uso do termo, afirmando que seria uma “estranha tautologia” já que todo teatro seria “de grupo”, mas aceita-o, afinal, entendendo que há um fundamento que pretende diferenciar esse teatro de outras formas de organização. “A propósito do teatro de grupo. Ensaio sobre os diferentes sentidos do conceito”. In: Fátima Saadi & Silvana Garcia (org.). *Próximo Ato: Questões da teatralidade contemporânea*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008, p. 83.

6. Nossos exemplos serão essencialmente americanos e latino-americanos; a década de 1960, porém, testemunha o surgimento de importantes coletivos em várias partes do mundo: entre outros, o Taganka (1964), em Moscou, o Théâtre du Soleil (1965), em Paris, e o Odin Teatret (1964-66), em Oslo/Holstebro – todos eles fundadores de novos modos de criar e pensar o espetáculo teatral.

que perceberam que o teatro comercial não revelava “quase nenhum vestígio de uma forma séria de arte”, logo, que eram necessárias novas abordagens para traduzir competentemente “as inquietações significantes relativas a suas vidas”.<sup>7</sup>

As mudanças se produziram rapidamente, às vezes de forma surpreendentemente súbita. Tudo foi questionado: o papel do ator; o papel do espectador; a função do dramaturgo e a utilidade do texto escrito; a estrutura do edifício teatral e, depois, a necessidade de qualquer tipo de edifício teatral; e, finalmente, a permanência do teatro como uma força relevante em uma cultura em processo de mudança.<sup>8</sup>

Há uma urgência de natureza artística, associada à construção de uma consciência política, que conduz à necessidade de uma ação de alcance social e estético, seja pelos temas e formas dispostos pelos espetáculos, seja pela necessidade de afirmar-se “em campo” – o que, em alguns grupos, conduz diretamente à militância, num trabalho próximo ao da agitação. Em outros grupos, esse impulso para a construção de um novo modo de fazer teatro vincula-se simplesmente ao entendimento do teatro como uma força relevante para a cultura e associa-se ao desejo de se constituir como um coletivo solidário, visando ao desenvolvimento humano e comunitário. Por exemplo: os primeiros momentos do Open Theatre revelam uma busca incerta de algo que pudesse inspirar os dezessete atores e quatro dramaturgos que se juntaram em 1963 para formar o coletivo. Reunidos pela primeira vez publicamente, “declararam-se um novo grupo de teatro, fizeram alguns exercícios de aquecimento e duas improvisações e, então, atravessaram a rua para tomar café”.<sup>9</sup>

Já El Teatro Campesino, criado por Luis Valdez, em 1965, nasceu diretamente associado ao movimento dos trabalhadores do campo, em especial os trabalhadores *chicanos*, descendentes de imigrantes de origem mexicana. O coletivo formou-se durante um período de greve dos trabalhadores rurais em De-

---

7. Arthur Sainer. *The Radical Theatre Notebook*. New York: Avon Books, 1975, p. 18.

8. *Ibidem*, p. 15.

9. *Ibidem*, p. 20.

lano, Califórnia, e nesse primeiro momento o grupo dispôs-se a ser um instrumento de politização e organização unionista da categoria, praticando ações teatrais claramente agitpropistas.

Por outra via, uma vez que o contexto era radicalmente outro, o Teatro Escambray, formado em 1968, nasceu como um coletivo destinado a apoiar a revolução cubana.

Remetendo aos grupos agitpropistas do alvorecer da Revolução Russa, os cubanos do Escambray pretendiam associar ao processo de transformação social a possibilidade de renovação da tradição teatral. Moviam-se pela expectativa de promover o diálogo com novos interlocutores, constituir novas formas de participação: esse princípio impõe-se desde o início, com a decisão de abandonarem Havana para instalar-se na região montanhosa do Escambray, na parte central da ilha, cuja população agrária desconhecia o teatro.

Para nós, tratava-se da busca resoluta de outro público, de uma comunicação que fôssemos capazes de controlar, de outra ética teatral, de outras formas artísticas e organizativas. [...] Sentíamos-nos atraídos pela experiência com um público desconhecido, ao qual concederíamos de antemão a importância de protagonizar essas transformações e que iriam despertar muitas dúvidas a respeito da comunicação artística [...] obrigando-nos a encontrar respostas.<sup>10</sup>

Podemos detectar essa mesma disposição nos grupos que, durante os anos de 1970, deslocaram-se para as periferias da cidade de São Paulo, em busca de novos espectadores, em um momento no qual o regime militar tornava a atividade teatral, principalmente aquela socialmente motivada, uma ação de alto risco. Muitos grupos assentaram-se nos bairros periféricos e investiram não apenas em apresentações de espetáculos, mas também em outras atividades artísticas e conviviais, visando atrair as comunidades do entorno.<sup>11</sup>

---

10. Depoimento de integrante do grupo, *apud* Rine Leal. *La dramaturgia del Escambray*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1984, p. 39.

11. A respeito desse movimento, ver Silvana Garcia. *Teatro da Militância*. São Paulo: Perspectiva, 2004 (segunda edição).

Essa busca de novos públicos, muitas vezes implicando o deslocamento até as comunidades, configurou-se como uma decorrência natural da soma dos fatores anteriormente citados. Desde que, nas primeiras respirações do Living Theatre, Julian Beck e Judith Malina peregrinaram por diferentes espaços, aí incluído o próprio apartamento como lugar de apresentação, os grupos pressupõem o espaço alternativo para a implantação de seus projetos artísticos. Trata-se não apenas de rejeitar o espaço do teatro burguês, mas de encontrar um lugar que corresponda mais fielmente às necessidades expressivas e às inquietações ideológicas dos grupos, no anseio por um contato mais direto com a sociedade, em particular com aqueles segmentos que têm pouco ou nenhum acesso aos bens culturais. Daí, naturalmente, põe-se em questão a necessidade e a pertinência do edifício teatral. Muitos grupos optam diretamente pela rua, pelo espaço aberto, que implica a abertura para quaisquer conjuntos de espectadores, não padronizados sob a condição institucional de platéia. A rua, na opinião de Arthur Sainer, em última instância:

[...] enriquece e põe em perigo o teatro na medida em que o símbolo colide com o mundo concreto. No confinamento do edifício teatral, essa colisão é de certa forma atenuada por um decoro inibitório. Todas as coisas podem ser permitidas no interior de suas paredes – nudez, blasfêmia, violência – que essas paredes parecem proteger. Mas a rua não oferece tal proteção, a rua apenas conduz à rua, estendendo-se indefinidamente. A colisão do símbolo com o evento real significa que o espectador-participante na ação simbólica não tem mais garantia de estar a salvo, imune.<sup>12</sup>

Foi na rua que deram solidez a seu repertório o Bread and Puppet e o San Francisco Mime Troupe: o primeiro com seus bonecos gigantes denunciando as atrocidades da guerra do Vietnam; o segundo, com seu repertório politizado de farças e *minstrel shows*.<sup>13</sup> Eles contracenam com o repertório das

---

12. Arthur Sainer, *op. cit.*, p. 67.

13. Forma de entretenimento burlesco extremamente popular nos Estados Unidos do século XIX e ligado à música e à cultura negra. Nos seus primórdios, atores brancos pintavam o rosto de negro e contracenavam com um apresentador branco.

ações *artistas* batizadas por Peter Berg, dramaturgo do Mime Troupe, como *guerrilla theatre*: “em geral uma ocorrência bate-e-foge constituída por uma ação inesperada, acompanhada de cantos, signos, slogans políticos e uma rápida dispersão antes que a polícia possa interromper a performance não autorizada”.<sup>14</sup>

As novas condições de produção coletiva iriam naturalmente forçar nos grupos a necessidade de constituírem um repertório dramático próprio, abrindo caminho para novos autores, dentro e fora do grupo e, posteriormente, promovendo a prática das criações coletivas. Fora dos Estados Unidos, onde a dramaturgia nacional encontrava-se pouco ou nada consolidada, esse momento coincidiu com um esforço concentrado para a construção de uma dramaturgia nacional e, conseqüentemente, para a afirmação de uma identidade cultural empenhada no resgate da memória e da história, das tradições populares da cultura em geral e do teatro em particular.

A essa situação presta-se o exemplo do teatro La Candelaria, fundado em 1966 em Bogotá, na Colômbia. Dedicado, num primeiro momento, aos textos do repertório tradicional, em especial aos clássicos da dramaturgia universal, foi aos poucos buscando e aproximando-se de um público constituído por operários e esse vínculo estimulou o grupo a sair em busca de autores nacionais. A ausência de uma dramaturgia que atendesse às necessidades do grupo conduziu os esforços na direção de um processo coletivo de construção do texto. Sob a coordenação do diretor Santiago García, e tendo escolhido como tema um acontecimento histórico, a Revolta dos Comuns,<sup>15</sup> o grupo construiu a peça *Nosotros los comunes*, em 1972, e essa foi a primeira das muitas experiências coletivas que são a marca do Candelaria.

---

14. *Ibidem*, p. 63.

15. A Revolta dos Comuns, ocorrida em 1781, foi um dos episódios de luta para a liberação da Colômbia do jugo da coroa espanhola.

Como se evidencia aqui, os procedimentos de construção coletiva do texto-espetáculo não necessariamente representavam a primeira opção do grupo, particularmente aqueles grupos que deram base à tradição de coletivos. O Living Theatre, por exemplo, só assumiu a criação coletiva depois de mais de uma década de existência, a partir de 1964, com *Mysteries and smaller pieces*, fixando com esse espetáculo a prática da improvisação como técnica de atuação. Na estréia desse espetáculo, que ocorreu em Paris, os momentos finais foram abertos para o que Judith Malina designou como *free theatre*: durante cerca de três horas, com a participação de espectadores, os atores improvisaram livremente.<sup>16</sup>

Os processos coletivos de construção do texto/espetáculo, durante a década de 1960, multiplicaram-se em variedade de procedimentos, desde a criação coletiva no sentido mais lasso do termo até modos participativos que incluíam a intervenção do espectador. Na primeira fase de sua existência, o envolvimento com a comunidade que o recebeu, em Escambray, fez com que o grupo cubano abrisse seus espetáculos para a colaboração dos espectadores, não só por assimilar a seu repertório os motivos que extraíam da vivência comunitária, mas também introduzindo literalmente a platéia como protagonista de algumas de suas peças. Em *El Juicio* (1973), de Gilda Hernández, por exemplo, peça que tratava do tema da bandidagem que assolava a região, espectadores eram convocados à área de jogo para participar de um tribunal que decidia a sorte dos personagens meliantes, inserindo-se assim estruturalmente no espetáculo.

Esse caso, que no particular remete aos *tribunais de agitação* do período da guerra civil da Revolução Russa, congrega três importantes aspectos da tradição da criação coletiva: os temas candentes da realidade local (ou nacional, ou mundial) associados à presença física ativa do espectador e aos procedimentos mais abertos de constituição do texto/espetáculo.

Nesse patamar, a criação coletiva promoveu a sedimentação de outros princípios que a sustentavam, resultando em procedimentos mais democráticos de congregação de seus in-

---

16. Ver depoimento de Judith Malina, in: Pierre Biner. *Le Living Theater*. Lausanne: La Cité/L'Âge d'Homme, 1968, p. 91.

tegrantes, da valorização do ator e da quebra de hierarquias, ao privilégio do processo improvisacional (como base de criação dramaturgicamente espetacular).

Na realidade de cada grupo, hoje, esses constituintes variam de acordo com as suas especificidades e as características de cada processo criativo, ainda que a constância de práticas e procedimentos acabe por apontar para uma metodologia de criação de base comum.

### **Atualidade latino-americana**

Na pequena (porque ainda curta) história da tradição dos coletivos, vivemos hoje um novo momento de expansão. Por todo o Brasil surgem a cada momento novos grupos e fortalece-se uma rede de intercâmbios que avança em grande parte impulsionada por uma militância ferrenha em busca do apoio institucional que garanta o experimento e a produção. Essa rede avança cada vez mais, solidariamente, em direção à rede de grupos do restante da América Latina, essa já bem mais sólida e antiga. O ganho é mútuo.

Do ponto de vista da produção, os esquemas de criação coletiva revelam novos contornos, mas não diferem muito das múltiplas modalidades de criação engendradas no passado.<sup>17</sup> No segmento mais estável da produção, dominam os processos longos, fundamentados na pesquisa e chegando ao espetáculo pela via dita “colaborativa”. Aqui há um entrelaçamento de procedimentos que merecem consideração: embora ainda não se tenha fixado com apuro o sentido de “pesquisa artística”

---

17. Ainda hoje há uma idéia equivocada de que a criação coletiva dos anos de 1960 fosse uma grande orgia inventiva sem rumo nem direção: isso não é verdade, embora, sim, houvesse uma experimentação muitas vezes desenfreada e as criações mais livres tenham sido, sim, a sala de parto onde nasceram protocolos e procedimentos.

e haja muito equívoco em torno dessa idéia, há um consenso de que a pesquisa é uma das bases mais férteis sobre a qual o grupo constrói seus espetáculos. Isso se deve, em parte, à assunção de que o grupo deva ter uma dramaturgia própria e, também, à aceitação de que o coletivo como um todo deva participar do ato. Donde a idéia de um “processo colaborativo” que dá organicidade ao processo. Para fins de entendimento, indico os sentidos que atribuo aos termos: pesquisa artística pretende significar o trabalho de investigação (a partir de qualquer mote ou texto) que se estabelece como uma metodologia específica, própria daquela proposta, e que gerará durante o processo os elementos essenciais constituintes do espetáculo – a pesquisa, em tese, acaba quando o espetáculo for declarado “pronto”, mas em muitos casos ela prossegue enquanto houver disposição de desenvolvimento (os *works in progress*). Essa definição vai ao encontro da experiência de vários grupos, entre eles o Teatro da Vertigem. Na conceituação de seu diretor, Antônio Araújo, existe uma “pesquisa de criação” da qual fazem parte vários procedimentos: aquela preliminar, teórica e livresca, que contextualiza e expande o tema, mas também aquela que se realiza em campo, pela qual o grupo se deixa “contaminar por todos os encontros, experiências, depoimentos, histórias orais: o trabalho vai nascer disso”.<sup>18</sup> A essa idéia atualizada de pesquisa, acrescenta-se o procedimento de construção do texto-espetáculo pela via do processo colaborativo: um processo no qual todos participam, mas cujo produto final é de responsabilidade dos artistas nas suas especialidades. Já são muitos os bons resultados desse modo de trabalho: para fixar alguns exemplos entre muitos, além do Vertigem, a carioca Companhia dos Atores e o mineiro Teatro Galpão incorporaram a prática de construção de seus espetáculos pela via colaborativa.

Desse ponto da história em diante, há muitos aspectos que poderiam ser explorados em continuação. Recentemente, práticas de criação coletivas, combinadas a ações interativas

---

18. Antônio Araújo. O teatro nas entranhas da cidade. In: Fátima Saadi & Silvana Garcia (org.), *op. cit.*, p. 122.



e intervencionistas ampliam consideravelmente o espectro de itens observáveis, aos quais podemos dedicar atenção e análise. Mereceriam destaque, por exemplo, projetos como o Urgência nas Ruas, do paulistano Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, com suas ações rueiras, consequência da forte vinculação do grupo com a cultura do hip-hop. Ou, então, as ações performáticas do peruano Yuyachkani desenvolvidas durante o acompanhamento das atividades da Comissão de Verdade e Reconciliação (2001-2003), instaladas no Peru para apuração das mortes e desaparecimentos de quase 70 mil pessoas, após duas décadas de conflitos entre as Forças Armadas e o Sendero Luminoso.

Na trilha da tradição dos anos de 1960, os grupos de hoje avançaram em questões que estavam, no momento da origem, indicadas ou pouco desenvolvidas – em alguns casos, procedimentos experimentados em um ou outro espetáculo sem que se tenham formalizado como metodologia. Entre eles, a abertura para processos longos, fundamentados na pesquisa, e o uso de espaços semanticamente fortes, além da abertura de processos e espetáculos à contaminação pelo real (em especial, associação da memória aos resíduos físicos dos acontecimentos). Outro aspecto a ser ressaltado é o fortalecimento de uma rede de coletivos de dimensão latino-americana, na qual eles se dispõem solidariamente, uns com relação aos outros, e que se manifesta nos muitos eventos de integração, pequenas mostras ou festivais, que reintegram a produção latino-americana na perspectiva de um mesmo, embora multifacetado, corpo cultural.



---

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



# *Isto não é um espetáculo:* considerações sobre a dramaturgia contemporânea

*Angela Materno\**

Em 1975, Heiner Müller afirmou em uma entrevista: “Estou persuadido de que a literatura serve para resistir ao teatro. Tal como o teatro está condicionado, só um texto impraticável torna-se produtivo e interessante para ele”.<sup>1</sup> Duas observações podem ser feitas a partir dessa afirmação. Em primeiro lugar, a utilização, sem preconceito, do termo “literatura” para pensar ou mesmo tensionar a idéia de teatro. Se, no início

---

\*Angela Materno é professora do Departamento de Teoria do Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Unirio.

1. *Apud* Crista Mittelsteiner. “Fragments d’une spéculation sur ‘H.M.’”. In: Béatrice Picon-Vallin (org.). *La scène et les images*. Paris: CNRS, 2001, p. 141.

**Foto de Dalton Valério:** *O animal do tempo*, de Valère Novarina, direção de Antonio Guedes, 2007. Ana Kfourri.

do século XX, importantes encenadores como Gordon Craig, Meyerhold e Artaud, entre outros, reivindicaram a autonomia da cena teatral em relação ao que era então denominado como literatura dramática – tratada, predominantemente, como o eixo central da cena –, a leitura simplificada feita, algumas vezes, da reivindicação desses artistas foi a de que o espetáculo seria a instância efetivamente teatral, enquanto o texto dramático seria literatura, e deveria ser trabalhado no sentido, sobretudo, de “funcionar” na cena, sendo o bom funcionamento resultado da eficaz conjugação entre a matéria textual e a linguagem do espetáculo.

A outra observação relativa à afirmação de Müller é a de que ela aponta para a noção de resistência, de atrito, de impraticabilidade mesmo como aquilo que concerne à experiência teatral. Como se a relação entre texto e cena passasse a ser, em muitos casos, da ordem do *incabível*, não no que diz respeito à significação do espetáculo, mas no que se refere ao fato de que o texto não cabe apropriadamente nele. Como se a relação texto-cena não mais se pautasse pelas noções de complemento ou de derivação. Como se texto e cena não mais fossem construídos um em função do outro, mas sim um contra o outro. Constituindo-se, assim, uma dramaturgia que *resiste* ao espetáculo, que deixa arestas, hiatos, incômodos; uma dramaturgia que faz desta *fratura exposta* o próprio fato teatral. Uma dramaturgia que encena a impossível comunhão entre o dizível e o visível, entre palavra e corpo, sendo o teatro aquilo que sobrevive desta mútua resistência.

Talvez, pensar atualmente o teatro seja investigar a desconexão de seus elementos e não tanto a sua conjugação. E refiro-me aqui tanto a alguns dramaturgos quanto a alguns encenadores contemporâneos. Nesse sentido, penso em três exemplos, que comentarei brevemente. Penso em alguns textos de Valère Novarina sobre o teatro e sobre a palavra no teatro, textos que não foram escritos especificamente para o palco, mas que foram, alguns deles, levados à cena, inclusive em performances realizadas pelo próprio autor. Penso também

em algumas peças curtas do autor austríaco Peter Handke, escritas nos anos 1960, e por ele denominadas “peças faladas” (*Sprechstücke*); e penso no espetáculo *Terra em trânsito*, de Gerald Thomas, encenado no Rio de Janeiro no primeiro semestre de 2007.

Em uma entrevista de 2003, Novarina diz algo que ecoa a citada afirmação de Heiner Müller. Diz ele: “Eu fico muito chocado quando se pede aos escritores que se adaptem ao teatro. Eu creio que são necessários textos profundamente desadaptados, inaptos, impraticáveis”.<sup>2</sup> Tanto a afirmação de Novarina quanto a de Müller não constituem méras frases de efeito. Elas, e os textos desses autores, assim como as peças de Handke, e assim como o palco em *off* do espetáculo de Gerald Thomas (*Terra em trânsito*), em que a cena está fora de cena – espetáculo, portanto, em que a cena é *literalmente* incabível, pois tudo se passa em um “camarim tumular”, onde uma cantora de ópera está presa ou morta, e desta forma impossibilitada de entrar em cena, embora se prepare para ela, sendo essa impossibilidade materializada em um excesso de falas e vozes que povoam o camarim –, todos esses exemplos parecem apontar para uma questão diferenciada e importante da dramaturgia contemporânea.

Nesta reapropriação pelo teatro de um trabalho intensivo e mesmo exaustivo com a palavra, não em sua adaptabilidade aos mecanismos do espetáculo, mas em sua impropriedade mesmo em relação à cena, está implicada, a meu ver – por meio desses diferentes modos de resistir ao espetáculo, à sua eficácia e à sua comunicabilidade –, uma tentativa de expor e de desativar criticamente o crescente processo de espetacularização da linguagem, e da própria condição do homem de *ser falante*.

---

2. *Apud* Didier Plassard. “Valère Novarina: la béance et le fruit”. In: Marie-Christine Autant-Mathieu (org.). *Écrire pour le théâtre: les enjeux de l’écriture dramatique*. Paris: CNRS, 2003, p. 119.

No texto “Diante da palavra”, Novarina faz uma distinção entre falar e comunicar, e faz um diagnóstico: “acabaremos um dia mudos de tanto comunicar”. E diz ainda: “Falar não é comunicar. Falar não é trocar nem fazer escambo – das idéias, dos objetos – falar não é [...] esticar uma cabeça tagarela na direção das coisas, dublar o mundo com um eco [...]. Nossa fala é um buraco no mundo e nossa boca uma espécie de pedido de ar que cava um vazio”.<sup>3</sup> Se na comunicação a palavra estaria em situação de moeda de troca, na fala a palavra estaria em situação de linguagem, o que significa estar em relação com a privação, pois somente a linguagem humana possui a categoria do *indizível*, e é o *indizível* que a linguagem pressupõe para poder significar. Falar é também não poder falar, poder não falar, sendo a experiência da linguagem humana sempre cindida, pois situa-se na diferença entre língua e fala (discurso).

Desdobrando a distinção feita por Novarina entre falar e comunicar, e procurando pensar de que modo a fala *acontece* na dramaturgia contemporânea, é preciso antes de tudo considerar que, no mundo em que vivemos, a comunicação deixou, há muito, de ser um processo inocente, que apenas põe as pessoas em contato, hoje planetariamente. Bem mais do que isso, a esfera da comunicação vem se tornando cada vez mais autônoma, separada do indivíduo, fora dele. Enquanto moeda de troca e valor de exposição, a comunicação espetaculariza e expropria a linguagem e a própria capacidade lingüística do homem, atrofiando sua fala, ao mesmo tempo em que parece lhe dar a todo momento a palavra e querer sempre a sua opinião. Expropriação da linguagem que é também, muitas vezes, o que nos obriga a falar, a não perdermos o contato, e os contatos. Essa expropriação da linguagem pode um dia nos tornar mudos, como prevê Novarina, mas já está nos tornando ventríloquos, como bem sinalizou Gerald Thomas em *Ventriloquist*.

---

3. Valère Novarina. “Diante da palavra”. In: *Diante da palavra*. Trad. Ângela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003, p. 13-15.

Segundo Giorgio Agamben, em um texto em que comenta as reflexões de Guy Debord sobre a sociedade do espetáculo, a análise marxista deve ser completada no sentido de que o capitalismo, em seu estágio atual, não concerne mais apenas à expropriação da atividade produtiva, mas também e sobretudo à alienação da linguagem mesma, da capacidade comunicativa do homem.<sup>4</sup> Entretanto, ainda segundo Agamben, é por estarmos tão violentamente alienados da linguagem que nos é possível, hoje, fazermos a experiência de nossa própria natureza lingüística, não de tal ou qual conteúdo de linguagem, mas do fato mesmo de que falamos. E de que isso não é apenas nossa condição humana, mas também a condição de nossa historicidade.

Alguns dramaturgos e encenadores contemporâneos parecem responder à expropriação da linguagem – que esvazia, desarticula e indiferencia as falas – dando a ver e a ouvir, em seus textos e cenas, o próprio *ter-lugar* da linguagem: lugar de uma cena cindida, falhada e falada.

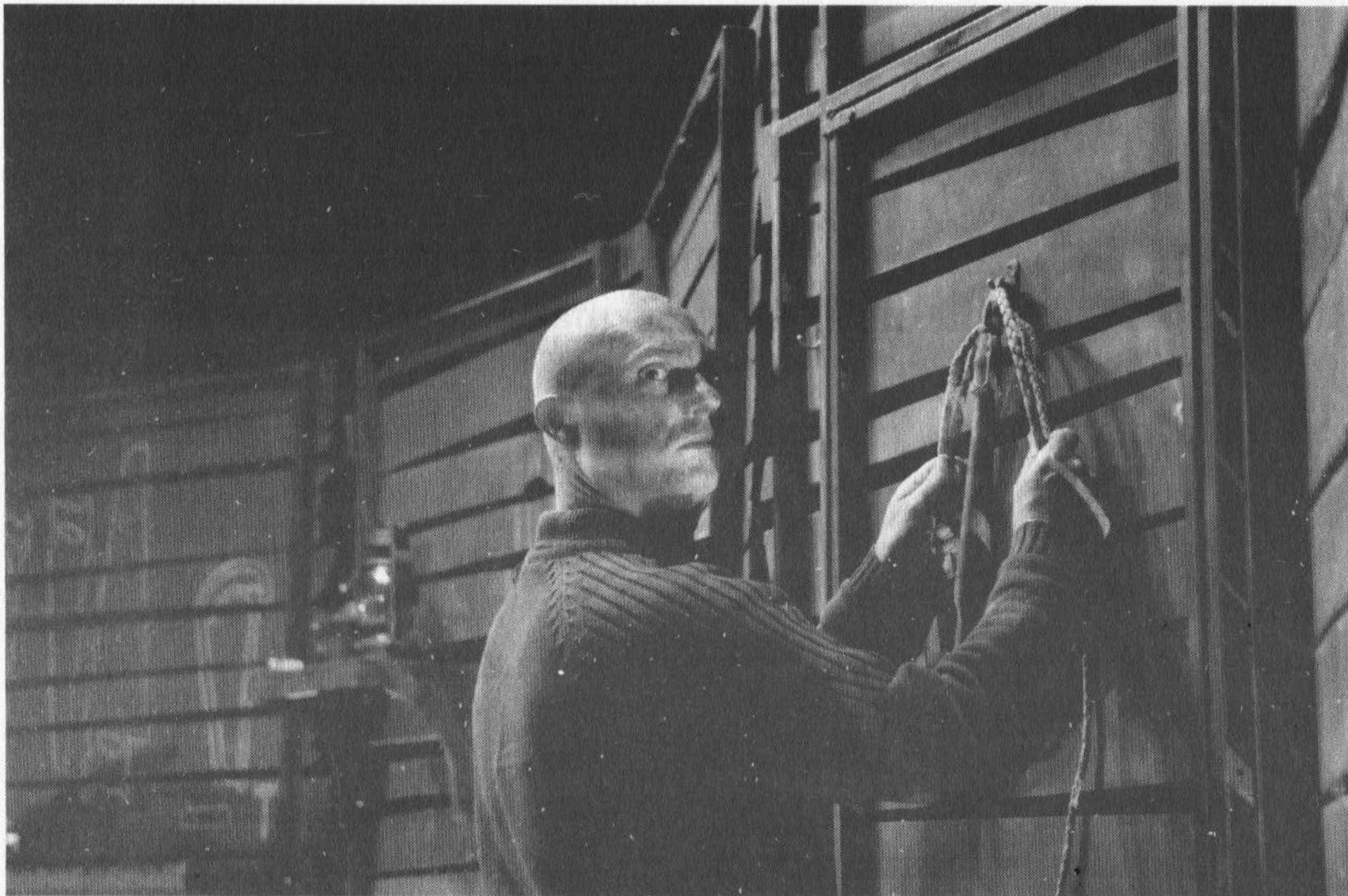
Nas “peças faladas” de Peter Handke – abordarei três delas: *Insulto ao público*, *Auto-acusação* e *Grito de socorro* – configura-se uma reflexão sobre a linguagem, e sobre sua relação com a voz, entendida como o *lugar* em que se funda a enunciação e a própria experiência do tempo. Como destaca Émile Benveniste, “A marca temporal do presente só pode ser interior ao discurso”,<sup>5</sup> e é a partir do presente *em que se fala* que a categoria do tempo é constituída, sendo a temporalidade produzida na enunciação e por meio dela.

---

4. Giorgio Agamben. “Gloses marginales aux *Commentaires sur la société du spectacle*”. In: *Moyens sans fins: notes sur la politique*. Paris: Rivages poche, 2002, p. 93.

5. Émile Benveniste. *Problemas de Lingüística Geral I*. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luisa Néri. Campinas: Pontes, Editora da Unicamp, 1995, p. 289.





**Foto de Lenise Pinheiro:** *O pupilo quer ser tutor*, de Peter Handke, direção de Francisco Medeiros, 2007. Nazareno Pereira.

Nessas três “peças faladas” de Handke forja-se uma cena só de palavras e de vozes, em que não há personagens ou papéis, só locutores ou oradores. Vozes cujo movimento de alternância e de simultaneidade, com variações de intensidade e de volume, como consta nas rubricas, cria a imagem sonora da cena. E se é na voz que se funda a enunciação, é esta a experiência que o público terá da cena, a de um acontecimento enunciativo, que não se confunde com a realização de uma comunicação, no sentido usual do termo, mas que exhibe a opacidade e a *gagueira* (devido às repetições e fragmentações contidas nos textos) inerentes ao ato de falar.

*Insulto ao público* é praticamente uma peça em segunda pessoa, que enfatiza e tematiza a própria recepção teatral. Nela, o pronome que predomina é o da segunda pessoa do plural, vós, ou melhor, “os senhores” – os espectadores –, com quem os oradores falam direta e ininterruptamente. A platéia é o alvo e o assunto dessa peça: “Os senhores são o tema. Os

senhores estão na mira. Os senhores estão no foco das nossas palavras”.<sup>6</sup> No texto, além de serem repetidas algumas vezes as frases “Isto não é uma peça”, “Isto não é um espetáculo”, em certo momento é dito: “Esta peça é uma disputa com o teatro” e “Aqui não são aproveitadas as possibilidades do teatro”.

Digo que a peça é *praticamente* em segunda pessoa, mas não totalmente, pois há nela uma tensão entre “nós” (oradores) e “vocês” (espectadores). Quando estes últimos são evocados – o que ocorre na maioria das vezes – o texto institui o público, materializa a sua presença: “Aqui não se trata de agir, aqui se trata de tratar dos senhores. [...] Na sua qualidade de público, os senhores formam um padrão. [...] A sua presença está abertamente incluída, a cada instante, nas nossas palavras”.

Quando em certo momento é dito que “Em vez de dizer os senhores poderíamos também, sob certas condições, dizer nós”, esta parcial ou relativa destituição do público associa-se ao fato de que “Isto não é uma representação teatral”, e de que “Aqui não há dois níveis no tempo. Aqui não há dois mundos. [...] O nosso tempo aqui em cima é o seu tempo lá embaixo. Passa entre uma palavra e outra”. Há portanto no texto uma contínua oscilação entre a afirmação da presença *do* público e da separação física entre palco e platéia – “aqui em cima” e “lá embaixo” – e a negação da existência *de* público, por meio não só da recusa da dimensão ficcional da cena – “Não fingimos estar em nenhuma outra situação do que aquela em que agora estamos” – mas também da recusa de certo hábito interpretativo dos espectadores – “O vazio deste palco não significa nada. [...] A luz que nos ilumina não significa nada.”<sup>7</sup> Recusas que evocam, negando, as várias formas de uso do palco italiano, onde ocorre a peça, conforme evidenciado na rubrica inicial. É

---

6. Peter Handke. *Insulto ao público*. Trad. George Bernard Sperber. Banco de Peças (texto n. 0670) da Biblioteca Pernambuco de Oliveira da Unirio, p. 7 (cópia datilografada).

7. As citações da peça feitas até aqui encontram-se entre as páginas 6 e 14.

o público do palco italiano que será insultado, não apenas por meio dos xingamentos que lhe são dirigidos no final – “caretas”, “coveiros da cultura ocidental”, “porcos nazistas” – mas, sobretudo, por meio da frustração de suas expectativas, contrariadas desde o começo: “Os senhores não verão aqui nada do que sempre viram aqui”. Além disso, dizem os oradores, “Na medida em que os insultamos, podemos tornar-nos imediatos” e “a sua imobilidade e a sua fixidez parecerão finalmente adequadas”.<sup>8</sup>

*Auto-acusação* é uma espécie de duplo invertido de *Insulto ao público*, é uma peça em primeira pessoa. Nela o pronome *eu* atua em todo o texto, não como uma realidade psicológica ou individual (*eu* é partilhado por dois locutores), mas como uma instância do discurso, como a capacidade do locutor de se propor, na fala, como *eu*, como sujeito. O que está aí em jogo é o fundamento lingüístico da subjetividade. Como analisa Benveniste, é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito. A peça é construída a partir da alternância entre o que o *eu* pôde e não pôde fazer, tornar-se, com e a partir de uma língua, e de sua apropriação pela fala: “Eu aprendi. Aprendi as palavras. Aprendi os verbos. Aprendi a diferença entre *ser* e *ter sido*. [...] Eu me tornei o objeto das sentenças. [...] Eu me tornei uma seqüência de letras do alfabeto. Eu disse meu nome. Eu disse *eu*.”<sup>9</sup>

Em *Auto-acusação*, o experimento da linguagem é a própria possibilidade da experiência histórica, e a peça termina assim: “Eu não sou o que fui. Eu não fui o que deveria ter sido. [...] Eu fui ao teatro. Eu ouvi esta peça. Eu escrevi esta peça.” O *eu*, como instância do discurso, pode ser partilhado não só por mais de um locutor, mas também pelo espectador (“Eu ouvi esta peça”) e pelo autor (“Eu escrevi esta peça”).

---

8. *Ibidem*, p. 5-28.

9. Peter Handke. *Auto-acusação*, p. 1. As citações serão extraídas da tradução feita por Renato Icarahy da versão inglesa de Michael Roloff. Essa tradução, não publicada, foi realizada tendo em vista exercícios para aulas de interpretação teatral.

Em *Grito de socorro*, os atores dizem inúmeras frases desconexas e justapostas, enquanto procuram em meio a uma massa de informações jornalísticas, *slogans* publicitários, lugares-comuns e frases-feitas, a palavra “Socorro”. Cada frase dita é uma tentativa de dizer e de pedir *socorro*, e cada tentativa frustrada produz um *Não*. Aliás, nessas três peças é freqüente a presença deste advérbio e, portanto, de um processo de negação associado ao exercício de linguagem que elas encenam. A peça é constituída de enunciados variados e banalizados que se amontoam diante dos espectadores-ouvintes: “imediatamente após o atentado as autoridades empregaram todos os meios ao seu alcance para trazerem a claro o assassinio: NÃO. [...] requerimentos ilegíveis serão devolvidos: NÃO. [...] obrigado!: NÃO. [...]”.<sup>10</sup>

Quando os atores chegam, enfim, à palavra até então indizível, *socorro*, este pedido de socorro torna-se uma ovação, e a palavra é repetida tantas vezes que o seu significado deixa de ser percebido. Ao final, um único ator diz sozinho, e uma única vez, a palavra *socorro*, sem qualquer expressão de alegria, como indicado na rubrica. “socorro?:Sim!socorro?:Sim! [...] socoSIMrroSIMsocoSIMsocorro [...] socorro”.<sup>11</sup>

Nessas três peças de Peter Handke o palco está vazio e uma mesma luz ilumina a cena e a platéia, criando um espaço comum, embora cindido (palco/platéia). E apesar de os atores dirigirem-se diretamente ao público, o que aí se produz não é uma “comunicação com a platéia”, mas a percepção de nossa condição de falantes, e de ouvintes, condição fundada em processos de descontinuidade e de negatividade, mas que quando espetacularizada homogeneíza e expropria as falas.

Em *Terra em trânsito*, de Gerald Thomas, o que é visível para o espectador é o camarim de uma cantora de ópera – a atriz Fabiana Gugli –, estando a cena em *off*. A cantora prepara-se

---

10. Peter Handke. *Gaspar e Grito de socorro*. Trad. Anabela Drago e Miguens Mendes. Lisboa: Editora S.A.R.L., 1975, p. 121-125.

11. *Ibidem*, p. 126.

para entrar no palco, faz exercícios de aquecimento, fuma, cheira cocaína e fala desatadamente, gesticulando e transitando por um pequeno espaço, freneticamente. Além disso, também conversa com um cisne (um fantoche que tem como suporte o braço de um ator, ficando este invisível ao público), enquanto o alimenta para depois comê-lo como patê de *foie-gras*, e tenta ainda, inutilmente, desligar um aparelho de rádio, de onde saem, incessantemente, banalidades e generalidades sobre a situação política e cultural do país e do mundo.<sup>12</sup> O rádio se religa automaticamente sempre que a cantora, exausta de tanto ouvir, tenta desligá-lo. A cantora, na verdade, não consegue controlar nem o rádio, nem as acusações e bicadas do cisne, nem sua própria fala, fragmentada, repetitiva e quase automatizada. Quando começa a ouvir os primeiros sinais de que o espetáculo vai começar, a cantora tenta sair do camarim e percebe que está trancada. Grita, bate na porta, pede socorro, e começa a procurar desesperadamente a chave.

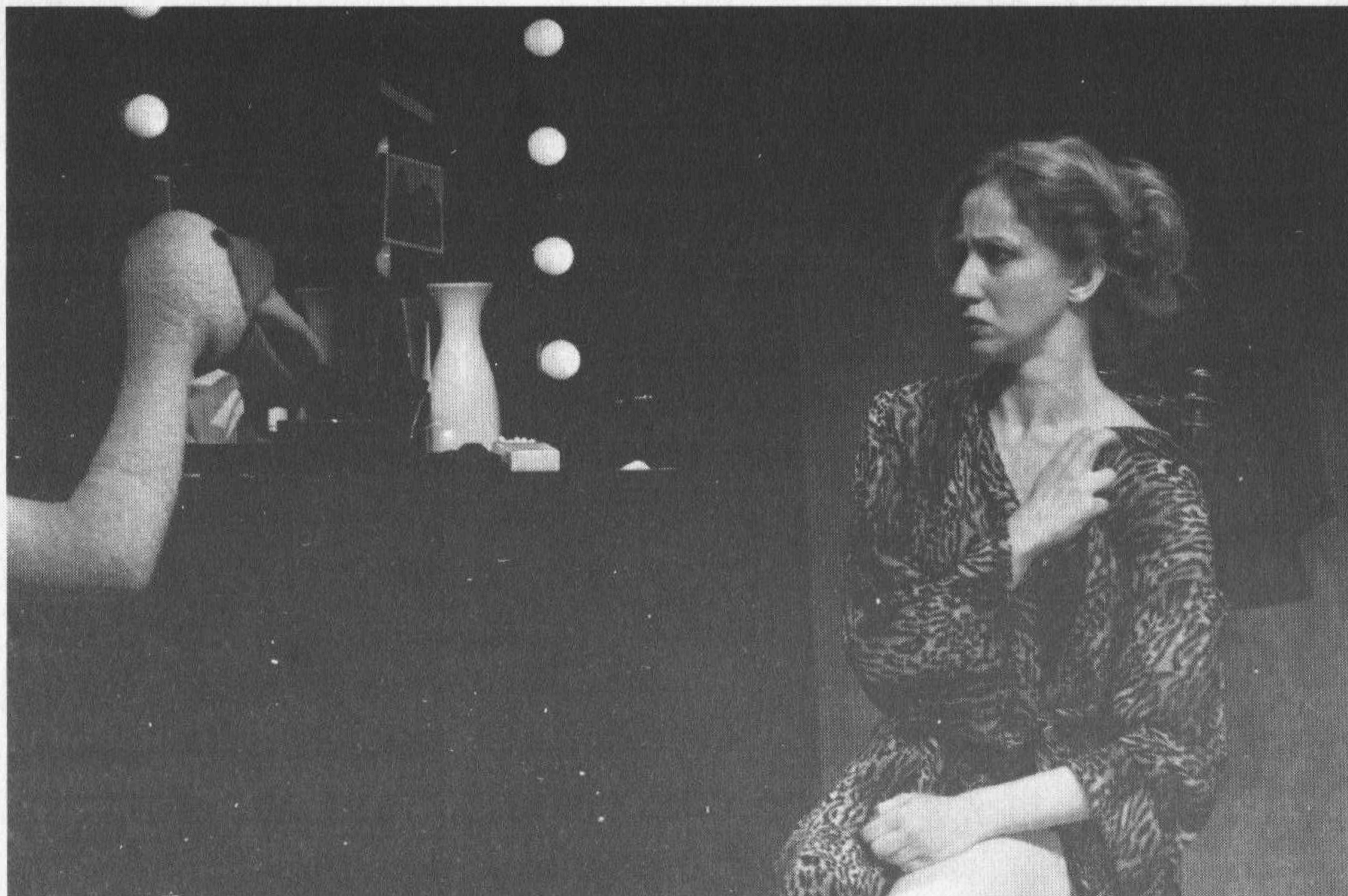
O camarim é ocupado por várias vozes, todas, de certa forma, vozes em *off*. Seja a voz que sai do rádio, seja a voz que sai do cisne-fantoche (uma espécie de ventríloquo), seja a voz que sai da cantora, cuja fala é deslanchada de tal modo e em tal velocidade que parece estar fora dela. Nesse sentido, as vozes *dentro* do camarim também estão *fora*. O camarim é também ocupado por vários duplos. A cantora é também aquele rádio, está o tempo todo “ligada”, a cantora é também aquele cisne-fantoche, sua fala incessante alimenta sua própria morte. Enquanto procura uma saída, ela percebe que outra cantora, lá fora, lá na cena, ocupou o seu lugar e canta a sua ária. Procurando ainda a saída, a cantora abre a porta de um armário e depara-se com seu duplo final: uma mulher-boneco, vestida tal como ela e até então trancada naquele armário, é a imagem de uma morta com a boca aberta. Ao confrontar-se com sua imagem morta, a cantora abre a boca num grito surdo de pavor, enquanto que na cena – que não vemos – uma voz feminina canta. No camarim, a cantora (duplicada na boneca-cadáver) começa então a mover seus lábios, dublando, a partir

---

12. Em *Terra em trânsito*, a voz que saía do rádio era a de Gerald Thomas imitando a voz do jornalista, já falecido, Paulo Francis.

do horror, a voz em *off* da cantora do espetáculo. Em *Terra em trânsito*, a morte não é anunciada pelo canto do cisne, pois este virou um cínico fantoche, mas por falas expropriadas.

Há uma peça curta de Tchékhov, denominada *O canto do cisne*, escrita no final do século XIX, na qual um velho ator adormece, bêbado, no camarim, depois do espetáculo, e é ali esquecido pelos demais. Quando acorda e dirige-se para o palco já vazio e escuro (onde se passa a peça), percebe-se só, amaldiçoa sua vida e sua velhice, e diz para si mesmo que já é tempo de ensaiar o papel de cadáver. Em *Terra em trânsito*, a cantora/atriz já está esquecida, ou morta, quando o espetáculo começa.



**Foto de Guga Melgar:** *Terra em trânsito*, direção de Gerald Thomas, 2007. Fabiana Gugli e Pancho Cappeletti (fantoche).





# Des-continuidades do presente: questões de dramaturgia

*José Da Costa \**

Criadores como Gerald Thomas e Bosco Brasil são visivelmente distintos quanto aos projetos que abraçam. O primeiro, durante vários anos, foi identificado ao chamado teatro da imagem. O grau em que, por meio dessa categoria, destacava-se a força poética dos trabalhos do artista ou, ao contrário, se denunciava o vazio de suas propostas dependeu, nos anos de 1980 e 1990, da perspectiva estética dos receptores. Aqueles que esperavam um teatro com narrativa estável,

---

\* José Da Costa, bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq, é professor do Departamento de Teoria do Teatro e do programa de Pós-Graduação em Teatro da Unirio. É autor do livro *Teatro contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

**Foto de Guga Melgar:** *Um circo de rins e fígados*, direção de Gerald Thomas, 2005. Marco Nanini (à esquerda).



enredo estruturado, microcosmo ficcional definido, personagens claros e diferenciados entre si, rejeitaram amplamente peças como *Electra com Creta* (1986), *Carmem com filtro* (1986) e *M.O.R.T.E.* (1990). Os críticos insatisfeitos com o tipo de produção de Thomas reprovavam especialmente o que viam como falta ou falha no plano da dramaturgia e denunciavam nas peças do encenador o solipsismo de um teatro no qual não se colocava, na avaliação deles, a questão do significado e da comunicação. Em contraponto a essa recepção, houve críticos razoavelmente numerosos (como Sílvia Fernandes, Gerd Bornheim, Haroldo de Campos e Flora Süssekind)<sup>1</sup> que enxergaram, desde logo, uma abundância de produção de sentido na dramaturgia do espaço, na visualidade, na composição da ação e das personagens, no uso freqüente da voz *off* e nas citações fragmentárias que povoaram desde o início as estruturas nada convencionais das peças de Thomas.

O texto que projetou de modo amplo o trabalho de Bosco Brasil foi *Novas diretrizes em tempos de paz*<sup>2</sup> (2001), em espetáculo dirigido por Ariela Goldmann. A peça mostra o sensível polonês de nome Clausewitz (traumatizado pelas agruras do período nazista e recém desembarcado no porto do Rio de Janeiro) em seu esforço, ante o grosseiro chefe da imigração, o Sr. Segismundo, para obter o visto de residente no país. O episódio é localizado no ano de 1945 e o contexto histórico do final da segunda guerra mundial e do Estado Novo no Brasil é o pano de fundo da ação. A intensa economia de meios (poucos personagens, redução do tempo e do espaço, recorte rigoroso da situação) aponta para

---

1. Os três últimos autores podem ser lidos no livro *Um encenador de si mesmo: Gerald Thomas*. Org: Sílvia Fernandes e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1996. Outra referência importante: Sílvia Fernandes. *Memória e invenção: Gerald Thomas em cena*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

2. Bosco Brasil. *Cheiro de chuva; Novas diretrizes em tempos de paz*. São Paulo: Aliança Francesa, Consulado Geral da França, Imprensa Oficial de SP, 2007.

uma estrutura radicalmente distinta da profusão de referências díspares e anárquicas com que nos defrontamos a cada cena nas criações de Gerald Thomas. Em *Novas diretrizes em tempos de paz*, é muito gradual o modo como se administram as informações sobre as personagens, sobre o passado de cada uma delas e as circunstâncias em que se encontram. O laconismo se justifica no enredo: as personagens têm razões pessoais para não se revelarem para o interlocutor, conforme vamos percebendo aos poucos. A grande contenção do início é superada pelo fornecimento paulatino de dados, cuja contundência se deve precisamente à parcialidade e à reserva com que se delineiam os contextos passados referidos no diálogo. A retração das informações e o rigoroso enquadramento do microcosmo ficcional são procedimentos que têm por efeito tanto o ritmo denso e controlado do diálogo, quanto o modo de desenvolvimento da ação, apresentada sempre como que em suspenso.

Quanto às criações de Gerald Thomas, elas podem ser enquadradas no chamado teatro pós-moderno, ou pós-dramático. Essa definição é viabilizada por traços formais das próprias peças (diluição parcial do microcosmo ficcional ou sua implosão decorrente do acúmulo de referências díspares, autonomia poética da linguagem verbal em detrimento da lógica causal etc.). Já a dramaturgia de Bosco Brasil pode ser vista como mais tradicional, em decorrência de certos aspectos (personagens construídos segundo perfis individuais diferenciados, coerência interna das situações, estrutura lógico-causal definida, concentração da ação, do tempo e do lugar do episódio dramatizado).<sup>3</sup>

---

3. Algumas referências que tenho em mente ao escrever este texto são livros bastante conhecidos internacionalmente e já publicados em português: Peter Szondi. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2001; Jean-Pierre Sarrazac. *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas*. Porto: Campo das Letras, 2002; Hans-Thies Lehmann. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Ainda que seja plausível esse modo de catalogação, é preciso ter certos cuidados em relação às conseqüências decorrentes dessa forma de entendimento. A classificação de criadores como Gerald e Bosco em categorias rígidas e dicotômicas leva a uma compreensão insuficiente. Há, no teatro de Gerald Thomas, esboços de narrativa, personagens e representação de situações, ainda que de modo deliberadamente problemático, aberto e com sentidos instáveis e múltiplos. Seria ingênuo imaginar que uma obra possa se extraditar inteiramente do território historicamente definido de uma modalidade artística tal ou qual; que a obra individual possa escapar completamente dos traços de persistência caracterizadores de um gênero; que as criações singulares possam emancipar-se facilmente de toda e qualquer continuidade dos procedimentos formais constitutivos de certo campo expressivo. É evidente, por exemplo, que há, nas peças de Thomas, um vasto diálogo do criador com certas tradições de iconoclastia que se configuraram no século XX (Jarry, Beckett e outros autores), mas que mantiveram, pelo menos de modo paródico, a referência dramática. Da mesma maneira, há no teatro de Bosco Brasil certas linhas de fuga da estabilidade significacional: vibrações poéticas do discurso, que se torna, em certos momentos, parcialmente autônomo frente ao seu funcionamento como réplica dramática; limites porosos e incertos dos protagonistas que, por vezes, parecem se misturar a ponto de produzirem um efeito irônico sobre os modos tradicionais de construção da personagem no teatro etc. Nem há ausência completa de referência às tradições (e não só às de ruptura modernista) no caso de Thomas, nem um suposto fechamento nas formas convencionais do passado na dramaturgia de Bosco Brasil.

Em *Cheiro de chuva* (2000), Bosco nos mostra duas únicas personagens, a Professora e o Aluno, que, em suas aulas de dança de salão, desenvolvem uma paixão recíproca nunca, porém, declarada. O texto se divide em dois planos. Um deles é o do diálogo de fato efetuado no espaço intersubjetivo. O outro é constituído por monólogos em momentos nos quais, seja

a Professora, seja o Aluno, como que atravessam os espelhos que cobrem as paredes da sala de aula, deixando o espaço objetivo da troca verbal no presente e atingindo um âmbito claramente intra-subjetivo. Não se trata de algo que se dá ao nível puramente temático, ou apenas no plano do entrecho dramático, como seria o caso, por exemplo, de um personagem que se distrai do presente e, por algum distúrbio psicológico (situação de *A morte do caixeiro viajante* de Arthur Miller), volta ao seu próprio passado em acessos de alucinação, devidamente justificados no desenvolvimento da intriga. Na peça de Bosco, as duas personagens, sem que haja justificativa causal ou psicológica explícita, são percebidas, em certos momentos do texto, num âmbito parcialmente deslocado da objetividade. São momentos de afastamento da ligação dialógica. Porém, há, nos solilóquios que aí se desenham, uma lógica interna às lembranças fragmentárias do passado, à manifestação de sensações pessoais, de vocalização de aspectos pouco compreendidos das próprias vivências individuais. Não se trata de um monólogo interior inteiramente livre da ordem social da fala, ordem que caracteriza tradicionalmente o discurso no texto teatral. Mas, ainda que os dois planos em conjunto sirvam ao projeto de constituição de uma narrativa integral razoavelmente determinada, o fato é que a introdução do eixo em que o discurso se torna monológico, intercalando-se ao plano mais tradicional do diálogo, cria, ao nível estrutural, certas aberturas poéticas, que não podem ser ignoradas pelos leitores ou encenadores da peça.

Em *Circo de rins e fígados* (2005), Gerald Thomas coloca em cena uma personagem chamada Marco Nanini, que é representada pelo ator de mesmo nome e que se envolve em diversos problemas decorrentes, de modo mais ou menos direto, do fato misterioso de ter recebido em sua casa uma série de caixas que conteriam, conforme as informações veiculadas aos espectadores por meio dos diálogos, documentos secretos capazes de desestabilizar governos, além de órgãos (rins, fígado) e pedaços de corpos humanos (pernas de uma

bailarina com malha e sapatilha). Após a entrega das caixas pelo correio, vemos Marco Nanini envolvido com um grupo de policiais que parece realizar uma investigação sobre a sua condição de suspeito, do ponto de vista político (a personagem parece ter tido e ainda ter atividades subversivas) e criminal (há uma menção indireta a possíveis ações ilegais cometidas por Marco Nanini no interior de um projeto de desestabilização da ordem instituída). Outras informações se somam (ou se sobrepõem de modo mais ou menos aleatório) à situação do recebimento das caixas. Tendo tido conhecimento de que Nanini, em certo momento da sua vida, por falta de trabalho como ator, teria se empregado no Instituto Médico Legal, os policiais acabam por descobrir também a antiga necrofilia da personagem e a seqüestram, para obrigarem-na a repetir o ato sexual com cadáveres na frente do investigador, satisfazendo a tara que igualmente acomete esse último em sua condição de *voyeur*. A informação espetaculosa sobre o desvio comportamental de Nanini vaza e se torna pública, levando não à marginalização do reconhecido ator, mas à sua consagração definitiva, por meio de uma grande quantidade de reportagens e entrevistas *glamurizantes*. Apesar de a peça ser decididamente centrada na personagem de Marco Nanini, o discurso se estrutura por meio de diálogos e não de solilóquios. Nanini interpela o funcionário dos Correios, quando este lhe entrega a estranha encomenda no início da peça. A personagem fala aos policiais que o interrogam, resiste e se contrapõe a eles de modo burlesco e muito pouco realista, em cenas das quais se extrai grande efeito cômico. A estrutura da contraposição de vontades se mantém como arcabouço paródico na peça e remete ao horizonte de referência formal do diálogo dramático. A situação é carregada de elementos de pastiche do melodrama, a exemplo de chantagens, seqüestros, torturas, como a que se dá quando vemos homens que parecem afogar uma mulher em uma banheira toda suja, aparentemente de sangue, localizada ao fundo do palco, em contexto totalmente independente de qualquer verossimilhança que se tenha construído na intriga. Trata-se da afirmação do deliberadamente falso como elemento

nuclear da teatralidade. Mas o próprio efeito desterritorializante da forma e da representação dramática, pelo excesso e pela paródia, bem como pelo jogo com o falso, necessita, para se efetivar, de manter em perspectiva a forma e os procedimentos tradicionais da escrita dramática.

Meu intuito aqui foi o de esboçar brevemente a dinâmica tensa que caracteriza, a meu ver, o texto teatral contemporâneo, que conjuga certos elos de continuidade em relação às tradições da forma dramática e determinados modos de ruptura mais ou menos radicais com essas mesmas tradições. Gostaria, concluindo essas observações, de mencionar outro exemplo, o texto *O animal do tempo*, do dramaturgo francês Valère Novarina. Na encenação carioca (2007) do texto, traduzido por Ângela Leite Lopes e dirigido por Antonio Guedes, o que víamos era uma única atriz, Ana Kfourri, pronunciando um solilóquio, em um espaço ficcional muito pouco determinado, fosse pelas falas da intérprete, fosse pela cenografia, e que evitava qualquer caracterização factual ou anedótica do lugar. Mas se podia perceber, por meio de referências verbais esparsas, que se tratava do devaneio solitário de uma personagem que vagueava entre os túmulos de um cemitério, enquanto lia as inscrições dos epitáfios. Aparentemente, *O animal do tempo* não tem qualquer traço que o caracterize como um texto propriamente teatral, considerando a referência dramática ortodoxa. Não há diálogos, não há contraposição de vontades ou visões de mundo, não há um episódio dramático definido e dotado de dinamismo interno autônomo. Porém, essa percepção, por um lado acertada, pode levar a erro, se assumida de forma monolítica. Ao examinar o texto publicado no Brasil, o leitor se depara com a seguinte frase inicial: “um homem caminha por entre os túmulos”. A oração tem valor prescritivo. Funciona como rubrica ou didascália e define a radical concentração situacional, recortando o espaço e o tempo e estabelecendo um episódio único, dado pela perambulação no cemitério, episódio dotado de certo dinamismo motor, ainda que não da dinâmica dramática tradicional. Lembre-se que a concentração e a síntese são tópicos fundamentais do drama. É

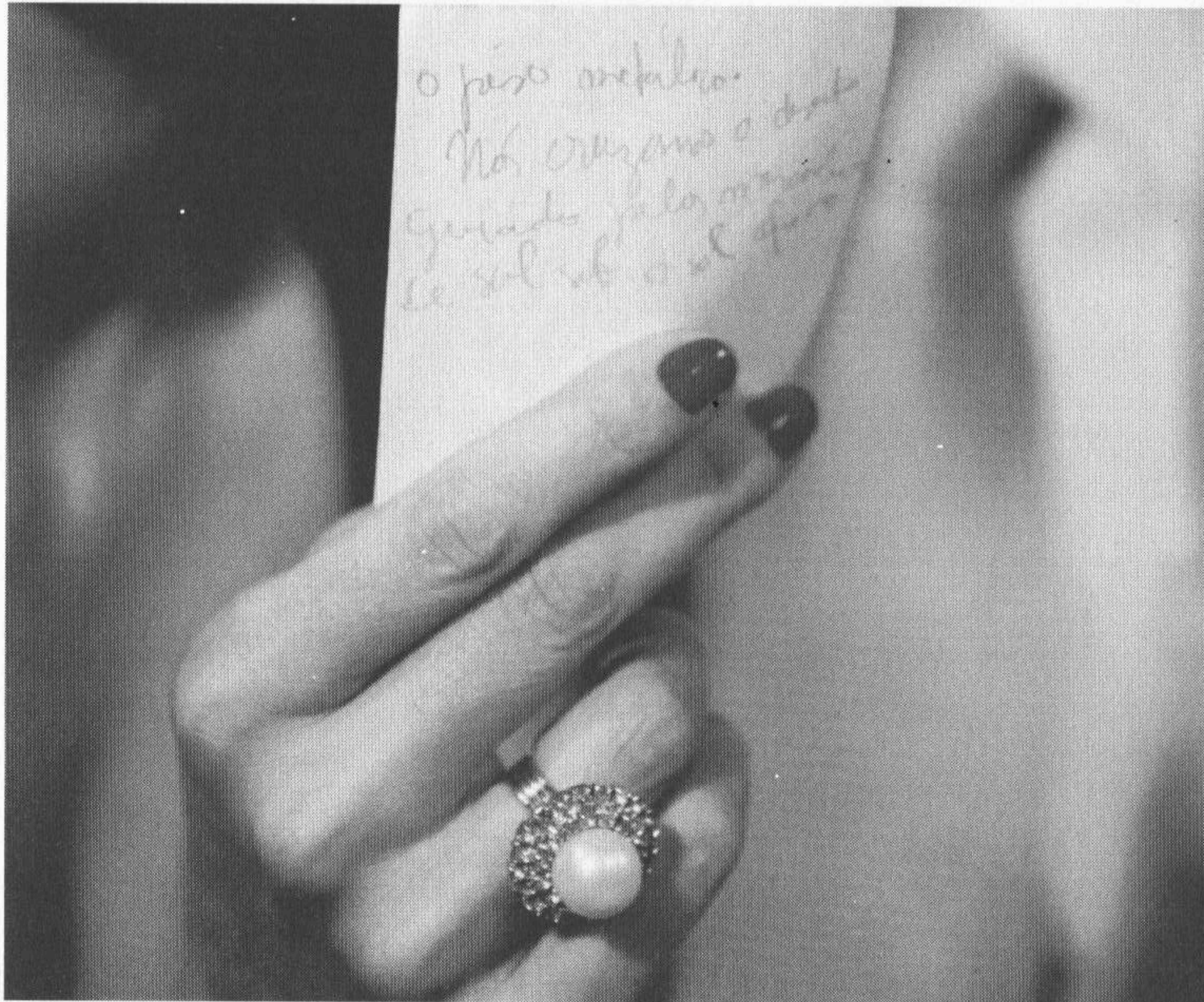
verdade que o andar a esmo e a digressão verbal memorialística, bastante errática e aleatória, a que se entrega a personagem tornam completamente vazado o microcosmo ficcional estabelecido pela rubrica, bem como anulam a intencionalidade tradicional da personagem dramática. As falas remetem aparentemente a fragmentos de lembranças da infância e juventude do locutor, sendo esses fragmentos entremeados na leitura das inscrições em voz alta e nos comentários sobre as mesmas, tecidos a cada instante pela personagem. Quer dizer, o discurso espraia-se e não se limita a um tópico situacional ou intencional definido. A porosidade do microcosmo e da personagem se radicaliza, ao lado do traço fortemente digressivo do discurso, devido às imensas fissuras que o dramaturgo estabelece ao nível mesmo da língua francesa na qual ele escreve, fissuras essas que a tradutora transpõe belamente para o português na versão encenada no Brasil. Cito um pequeno trecho do solilóquio da personagem:

[...] “Transeunte, eis-me nas relvas: morri sem verbo onde nada inscrever”. Eis o túmulo do padre Ardin: “Deus está em gleba, assinado sua mãe; deus é inglês, assinado Rocroy; Deus nos engloba, assinado Dunlop; deus está em dois, assinado sou eu. Transeunte, não transite: nenhuma dessas declarações é falsa, menos uma a qual. Segue teu caminho se você não sabe nada: você acabará numa fossa a qual”<sup>4</sup>.

Insuficiente para exemplificar os vários modos como o texto entra em litígio com as formas normatizadas da sintaxe e do vocabulário, a citação ilustra parcialmente o quanto as falas se distanciam do funcionamento tradicional (referencial e representativo) da réplica dramática, em sua dupla condição de veículo de informações narrativas (para o receptor) e de motor do conflito (entre personagens). Isso, porém, não nos faculta, a tirar pela força coercitiva da rubrica inicial, extraditar a obra de todo horizonte histórico das formas do texto teatral (mais ou menos dramáticas ou ortodoxas, mais ou menos épicas ou rapsódicas).

---

4. Valère Novarina. *Discurso aos animais (O animal do tempo e A inquietude)*. Trad. Ângela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, p. 9.



**Foto de Lenise Pinheiro:** *Cheiro de chuva*, texto e direção de Bosco Brasil, 2007. Tânia Costa.





B R A

Rio Branco

MA

Cuzco

BO

LA PAZ

Arequipa

Cuiaba

Campo

Iquique

Antof

Palme

BRAS

Goiana

6-SERIE-A-13

and (Malvinas)  
RET. ARG)

# *Eppur si muove*

*Aimar Labaki \**

Teatro e drama não são mais sinônimos. No entanto, drama não é, como querem muitos, uma arte datada, tornada obsoleta pela dissolução das fronteiras entre as diversas artes e linguagens, pelas novas possibilidades técnicas e comerciais do audiovisual e pela expansão da sensibilidade e da capacidade de elaboração das platéias.

Teatro é hoje um pouco como o conto definido por Mário de Andrade: qualquer coisa que o autor resolva chamar de

---

\* Aimar Labaki é dramaturgo, diretor e tradutor. Seus textos já foram encenados por Gianni Ratto, Emílio di Biasi, Gilberto Gawronski, Marco Antonio Rodrigues, Débora Dubois e Ivam Feijó. Traduziu obras de Caryl Churchill, Michael Frayn, Yannis Ritsos e Alexander Galin.

**Foto de Roberto Setton:** *O incrível menino na fotografia*, texto e direção de Fernando Bonassi, 2007. Eucir de Souza.

teatro. Ou, mais precisamente, uma arte que deriva da hibridação do drama com outras artes, principalmente as visuais. Obras como as de Robert Wilson são instalações encenadas, ou instalações ao contrário. Em vez de o espectador entrar no espaço repensado e reordenado e com ele se relacionar o tempo que quiser, é o espaço que se metamorfoseia no tempo e na forma escolhidos pelo diretor, diante de um espectador, se não aprisionado, ao menos constrangido a permanecer em sua cadeira pela duração determinada pelo encenador.

O drama – burguês ou não, construído por meio do diálogo intersubjetivo, tendo por motor o confronto de vontades das personagens numa perspectiva causal e, por enquadramento, um tempo contínuo e presente – parece superado, se levarmos em conta o impacto da modernidade sobre conceitos como subjetividade, tempo e linguagem. Numa cena dominada pela liberdade e pelo poder absolutos do diretor, que faz do palco a tela para a projeção de sua subjetividade e de seu inconsciente, não parece haver lugar para um espetáculo estruturado a partir de uma palavra que se quer dramática.

*Eppur si muove.* Autores continuam a escrever peças, diretores continuam a montá-las, atores continuam a acreditar em personagens e espectadores buscam as salas em busca do que Albee, Stoppard, Samir Yazbek ou Fauzi Arap têm a dizer sobre os dias que correm.

E, no entanto, não podemos fingir que as revoluções que se deram no palco nunca existiram. Nem crer que escrevemos para um ator e um espectador indiferentes ao teatro contemporâneo. Manter a identidade da arte que praticamos – o teatro que ainda se entende como drama – sem deixar de ser contemporâneos é o desafio cotidiano de quantos ainda persistem em explorar as possibilidades da dramaturgia em seu sentido mais tradicional – isto é, levando em conta, ainda que não necessariamente utilizando, elementos como personagem, trama e diálogo.

É justamente nesses elementos que residem as fronteiras de nossos trabalhos. Na eleição de um deles, em detrimento

dos outros, na supressão ou no esgarçamento de um deles é que residem os traços específicos das obras dos dramaturgos mais importantes dentre os que escrevem hoje.

O foco na palavra – uma palavra que se pretende teatral, isto é, só completada ao ser enunciada num contexto cênico – é o alicerce de uma dessas vertentes. Seu caminho serpenteia pela tradição francesa, de Jean Genet a Marguerite Duras, de Nathalie Sarraute a Bernard-Marie Koltès, e desemboca em Valère Novarina, tendo por pano de fundo o diálogo permanente com Samuel Beckett.

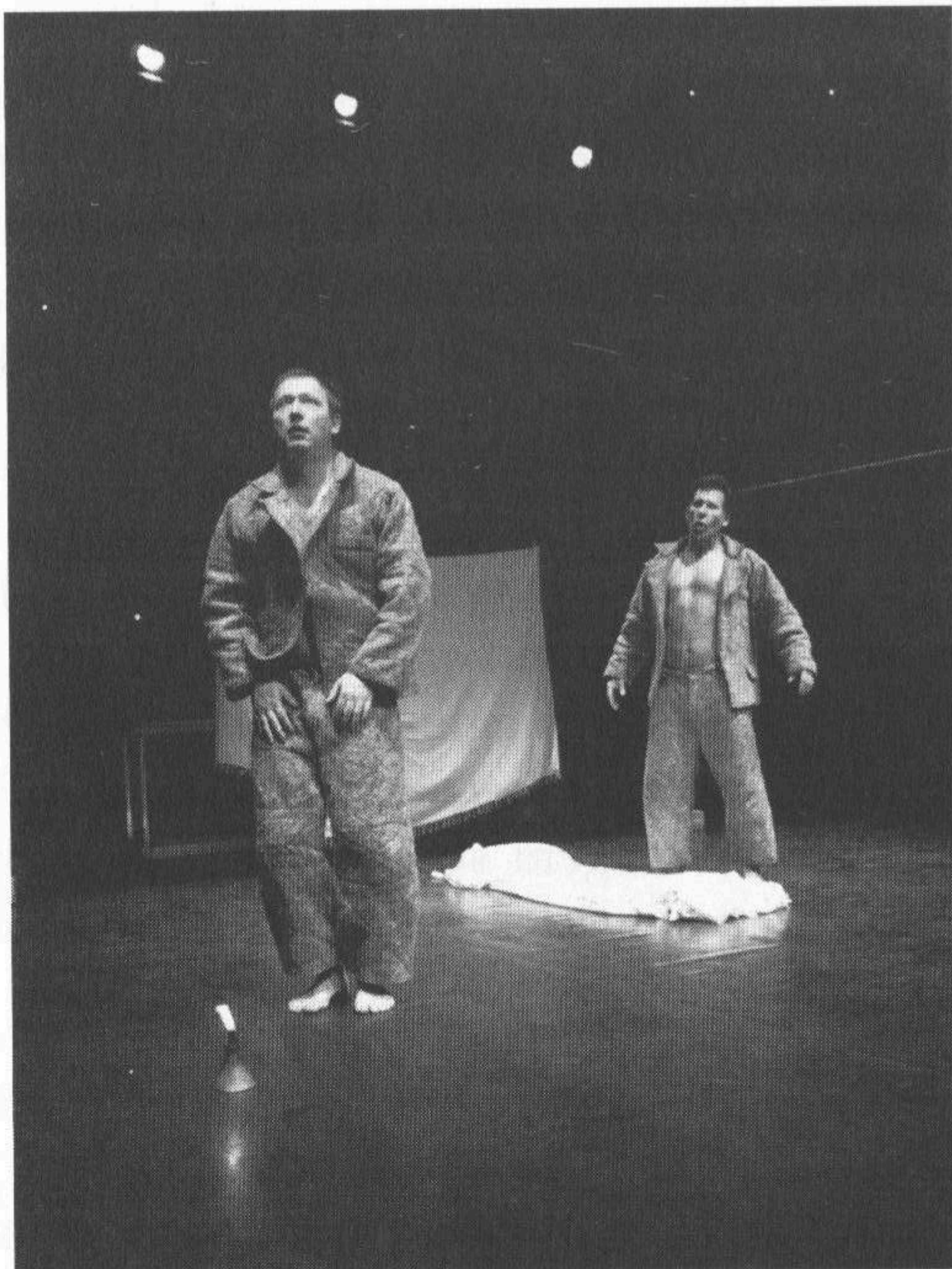
No Brasil, essa vertente ganha cores tropicais nas obras de Newton Moreno e Fernando Bonassi. Ambos vêm construindo sua dramaturgia a partir do foco na palavra – em detrimento de personagem, fábula ou diálogo. E, no entanto, nenhum dos dois pode ser relacionado à tradição francesa. Newton Moreno, apesar do viés literário de seus textos – num primeiro momento, sempre mais líricos do que cênicos – tem na tradição oral a origem de seu diálogo com a palavra. Aliás, tradições, no plural. Por um lado, a forte herança da cultura de seu Recife natal. Por outro, seu aprofundado estudo sobre a literatura dramática assumidamente gay – universo cultural que tem na oralidade um dos fundamentos de sua autonomia.

Fernando Bonassi, poucos se lembram, começou a publicação de suas dezenas de livros com um volume de poesias. Sua formação e contínua atividade profissional no cinema é outra origem de seu *approach* à palavra, uma palavra sempre impregnada de imagens e movimento. Em textos como *Entre ferragens* e *O incrível menino na fotografia*, monólogos em que o ator/personagem se encontra fisicamente imobilizado, é à palavra que cabe a função de movimentar a cena e a imaginação do espectador.

É interessante perceber que a literatura e os roteiros de Bonassi se caracterizam pela qualidade e pelo controle dos diálogos. No teatro, no entanto, sua opção é por uma palavra dirigida diretamente à platéia, mais narrativa que dialógica, como a per-

ceber na especificidade do teatro uma capacidade de expandir a potência das palavras, de uma maneira inacessível às outras artes.

O foco no diálogo, como elemento constituinte do texto, é outra vertente do drama contemporâneo. Uma de suas origens está na revolução dos britânicos *Angry Young Men* que, no pós-guerra, transportaram para o palco a psiquê e a língua das classes pobres. A revolução educacional, que possibilitou, pela primeira vez, o acesso dos pobres à educação de qualidade, e a política de estímulo à criação e à difusão de cultura levaram aos palcos a voz de uma geração de filhos de operários e de classe média baixa. Com eles, um diálogo “realista”, “real” ou pelo menos inédito no teatro britânico. Mais do que o recurso a um vocabulário que incluía gírias e palavrões, até então pouco habituais aos palcos, foi um novo ponto de vista que surgiu nessa dramaturgia. E não era apenas uma questão



**Foto de Leopoldo de Léo Jr.:** *Agreste*, de Newton Moreno, direção de Marcio Aurelio, 2004. Paulo Marcello e Joca Andrezza.

de classe, mas uma questão geracional. O que se expressava ali era o ponto de vista dos jovens.

O Royal Court Theater firmou-se como o local privilegiado para se entrar em contato com essa produção. E assim tem sido até hoje, meio século depois. Novas vozes – geracionais, étnicas, culturais e políticas – encontram naquelas salas um lugar para fazer-se ouvir. A novidade ali raramente é a forma dramática, mas, sim, o ponto de vista e o *background* do autor e de suas personagens. O que diz o cidadão de origem árabe e passaporte britânico, depois do Onze de Setembro? Como é o inglês falado por indianos, paquistaneses e chineses? Como se expressam os imaginários da juventude israelense, brasileira e britânica? É naquele Teatro que podemos descobrir.

Dentre nossos dramaturgos contemporâneos, o que está diretamente ligado a essa tradição é Bosco Brasil. E, no entanto, as personagens a que ele dá voz não são jovens, nem pertencem aos assim chamados excluídos. Em geral, suas personagens vivem na classe média mais baixa e seu tema é a tragédia da incomunicabilidade causada pela imaturidade emocional.

A exceção a essa regra é a peça que é considerada, por quem faz teatro no Brasil, a única obra-prima da última década: *Novas diretrizes em tempos de paz*, metáfora de um país que se quer um cadinho de raças, mas é um caldeirão de violência. Em comum com o resto da produção de Bosco Brasil, a centralidade do diálogo na construção do drama.

Outro dramaturgo brasileiro contemporâneo a manter o diálogo no centro de sua obra é Samir Yazbek. Ele trabalha temas, personagens, estruturas diferentes, mas o diálogo é sempre o motor de sua cena. Em peças como *O fingidor*, *A terra prometida* ou *O invisível*, Yazbek elege personagens e situações que poderiam muito bem ser desenvolvidas em chave épica e, no entanto, ele as desenvolve numa forma exclusivamente dramática; como a contestar, explicitamente, a opção preferencial pela narrativa, que marca a maior parte da produção teatral dita pós-dramática, ainda que seja apenas épico-dramática.

O limite entre o narrativo e o dramático é o fio condutor da obra daquele que talvez seja o maior dramaturgo vivo na atualidade: Edward Albee. Como a procurar o que há de mais dramático (ou dialógico) na narração, Albee, apesar da idade avançada, soa cada vez mais jovem em seus textos mais recentes, como *A peça sobre o bebê* ou *A cabra ou Quem é Sílvia?*, ao ousar estruturas que esgarçam o dramático, sem nunca de verdade abandoná-lo.

Seu oposto complementar é Caryl Churchill, autora inglesa que, em textos como *Far Away* ou *A Number* não se afasta um milímetro do formato dramático, e no entanto produz um efeito epicizante que faz o público reagir como a uma narração. Ela explora as possibilidades da estrutura dramática, usando elipses e inversões temporais que desafiam a capacidade cognitiva do espectador, sem abrir mão do diálogo como base estrutural.

Alcides Nogueira é o autor brasileiro a dialogar de forma mais direta com essa vertente dramatúrgica – e com essa questão. Em sua trilogia sobre a modernidade – *Ópera Joyce*, *Alice B. Toklas*, *Gertrude Stein e Pablo Picasso e Pólvora e poesia*, complementada pela coda *Cabeça* – além de forjar uma metáfora para nossa pós-modernidade fecundada em leito pré-moderno, utiliza o diálogo fragmentado como uma ponte entre a narração do indizível e a troca intersubjetiva entre arquétipos (impossibilidade lógica concretizada em cena). Em suma, o dramático esgarçado, só que num recorte pós-moderno.

Outro elemento do drama tradicional que, no contemporâneo, pode ganhar a primazia sobre os outros, é a personagem. Na obra de autores como Hamilton Vaz Pereira e Domingos Oliveira, o desenho e o aprofundamento das personagens são mais importantes que o diálogo ou a trama. Seja utilizando estruturas de cabaré, seja elegendo a narração como fio condutor (e mesmo assim não se configurando como autores épicos), ambos conseguem captar elementos da vida contemporânea que só a subjetividade dá conta de perceber e elaborar.

Mário Bortolotto, autor e diretor de grande comunicação com platéias mais jovens, também faz do desenho de suas personagens a base de seu trabalho. Com raízes na literatura dos *beats* e no desenho animado, Bortolotto surpreendentemente não ultrapassa os limites do gênero dramático. No entanto, diálogo e entrecho podem soar frouxamente estruturados, na medida em que se encontram a serviço do aprofundamento das personagens.

Suas peças, apesar de sua aversão pelo universo *hippie*, evocam a dramaturgia do Asdrúbal Trouxe o Trombone, grupo dos anos de 1970 e 1980 também centrado na cultura pop. Impossível não lembrar entrevista, à época, da atriz Regina Casé, dizendo que eles só faziam teatro por acaso ou por falta de talento musical. Na verdade, gostavam mesmo era de ir a shows, e não ao teatro. Da mesma forma, Bortolotto faz teatro como quem gostaria mesmo é de estar escrevendo histórias em quadrinhos ou um show de *blues*. Daí a identidade e a força de sua dramaturgia, sob todos os outros aspectos surpreendentemente tradicional.

Mas nem sempre a eleição entre os diversos elementos se faz primordial para que o drama esteja na vanguarda da forma. Dois exemplos recentes de textos escritos por autores veteranos mereceriam estudo mais aprofundado.

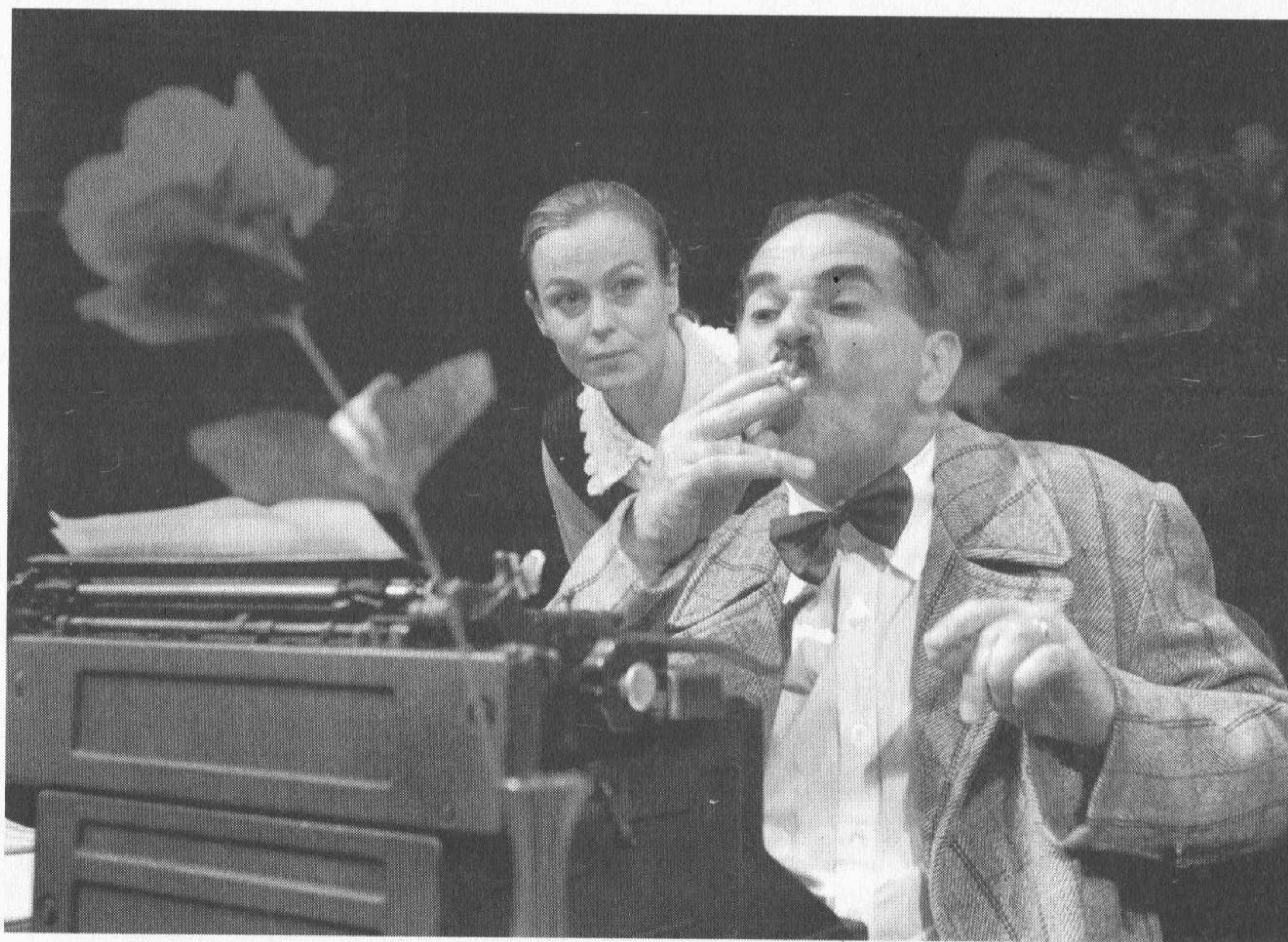
Tom Stoppard conseguiu mais um feito com sua trilogia *The Coast of Utopia* – sucesso comercial com um projeto em todos os sentidos difícil: uma trilogia, extremamente sofisticada, sobre intelectuais russos de meados do século XIX. Bakunin, Herzen, Turgeniev – ao mesmo tempo personagens e figuras históricas, desenvolvidas numa estrutura dramática apuradíssima, que flerta com o melodrama e o documentário, sem temer espalhar-se por discussões intelectuais sofisticadas. Stoppard faz drama com idéias, como se essa tradição nunca tivesse sido interrompida.

Já Lauro César Muniz, em *O santo parto*, reedita o clima de sua farsa *O santo milagroso* como falsa pista para o que é,



na verdade, um virtuosístico exercício pós-moderno, uma peça em que farsa, melodrama, drama e comédia se entrelaçam de forma a forjar uma unidade autônoma. Religião, intolerância, a superação dos gêneros sexuais, o lugar da paternidade num mundo “sem pai” – alguns dos temas mais centrais da atualidade – são dissecados por meio de um diálogo ágil e inteligente, aparentemente despretensioso.

O público do drama já não é tão numeroso quanto o do teatro. Nem por isso nós dramaturgos deixamos de estar no centro das questões mais cruciais da cena contemporânea. Ou, colocando de forma mais direta, não temos mais os mesmos holofotes voltados para nós. Mas os abacaxis continuam em nosso colo, exigindo ser descascados. E o pior é que o fazemos com o mesmo e ancestral prazer.



---

**Foto de Arnaldo J. G. Torres:** *O fingidor*, texto e direção de Samir Yazbek, 2009. Regina Remencius e Helio Cicero.



funa

JAL DE ARTES



# em foco

MÁRCIA CLÁUDIA FIGUEIREDO

**7** perguntas  
*de Fátima Saadi e  
Marcio Freitas*

O nome de Márcia Cláudia Figueiredo é uma constante nos agradecimentos de teses, publicações e pesquisas na área de artes cênicas. Arquivista formada pela UFF, com pós-graduação em Gestão da Cultura, ela é, desde 1998, chefe da Divisão de Referência e Atendimento do Centro de Documentação e Informação da Funarte. Sua competência, gentileza e simpatia tornam a tarefa dos que recorrem ao Cedoc muito mais simples e agradável.

Nesta edição, Márcia Cláudia, além de figurar, como sempre, na lista de agradecimentos de *Folhetim*, é a nossa entrevistada da seção Em Foco.

**Como surgiu o Centro de Documentação da Funarte?**

Historicamente falando, o marco de criação do atual Centro de Documentação e Informação da Funarte foi a extinção, em

---

**Foto de Luiz Henrique Sá:** Márcia Cláudia Figueiredo, 2009.

15 de março de 1990, da Fundação Nacional de Arte/Funarte, da Fundação Nacional de Artes Cênicas/Fundacen e da Fundação do Cinema Brasileiro/FCB pelo então presidente Fernando Collor de Mello. Da união dos acervos dos centros de documentação e das bibliotecas das fundações extintas surgiu o Centro de Documentação e Informação, que funciona na Rua São José, 50, no Rio de Janeiro. Não tenho conhecimento, no âmbito federal, de outra instituição cultural que tenha sofrido tal desmonte e reunido, em um mesmo espaço, acervos tão ricos, volumosos e nos mais variados suportes.

Em setembro de 1990 foi constituído o Instituto Brasileiro de Arte e Cultura/IBAC, fundação pública ligada à Secretaria da Cultura da Presidência da República, pois vale a pena lembrarmos que o Ministério da Cultura também foi extinto e só foi recriado em novembro de 1992. O IBAC, sob a presidência do Sr. Mario Brockmann Machado, incorpora as atribuições das três fundações extintas. Em 1994, o IBAC passa a denominar-se novamente Funarte, sob a presidência do poeta e crítico de arte Ferreira Gullar.

**Seu trabalho na Biblioteca do Centro de Documentação da Funarte se caracteriza pela extrema gentileza e competência com que você atende ao público que recorre ao acervo. A que tipo de demanda o Centro de Documentação tem atendido com mais frequência? Quem são os usuários do Cedoc/Funarte? Quais são as áreas mais pesquisadas?**

Em primeiro lugar, muito obrigada pelos gentis elogios. Quanto ao Cedoc, seu acervo é especializado nas áreas de artes plásticas e gráficas, música, fotografia, teatro, dança, ópera, circo, cinema e vídeo. Também estão sob sua responsabilidade a guarda, a organização e a preservação de toda a documentação administrativa, de caráter legal e probatório, produzida pelas extintas fundações e pela atual Funarte. O Cedoc é o maior detentor, em todo o Brasil, de acervos nas áreas de teatro e fotografia brasileira e latino-americana.

Por sermos um Centro com um volume documental bastante diversificado, também diversificado é o nosso público. Nossos

usuários são estudantes de todos os níveis, de graduação e, sobretudo, de pós-graduação, brasileiros e também estrangeiros (apaixonados pela nossa cultura!), professores, produtores de teatro, cinema e televisão, pesquisadores, artistas, instituições diversas e funcionários da própria Funarte. Estatisticamente falando, teatro é a área com o maior número de pesquisas mensais. Creio que isso se deve ao nosso banco de peças teatrais (aproximando-se dos dez mil títulos) e aos dossiês de recortes de jornais e revistas. Dentro de cada pasta (se for o seu dia de sorte) poderão ser encontrados recortes, programas, convites, bilhetes de entrada, filipetas, manuscritos e alguns depoimentos. No caso dos dossiês sobre cinema nacional, poderemos encontrar, ainda, os roteiros cinematográficos originais, sinopses, fichas técnicas, fotografias de cena e as famosas fotos porta-de-cinema.

**Você poderia descrever a composição da biblioteca e do acervo fotográfico? De que tipos de documentos vocês dispõem? Há um equilíbrio entre documentos antigos e contemporâneos? Vocês têm acervos específicos dentro do acervo geral?**

A biblioteca é composta por livros, periódicos, obras de referência, trabalhos acadêmicos (monografias, dissertações e teses), partituras, textos de peças teatrais e dossiês de recortes de jornais e revistas. Possuímos também acervos de profissionais de teatro como Walter Pinto, Fernanda Montenegro, Sergio Britto, Ítalo Rossi, Labanca, além de dezenas de outros relativos a personalidades ligadas ao meio artístico-cultural. Esses acervos nos chegaram, em geral, por meio de doação. Entre os objetos tridimensionais que integram esses acervos estão, por exemplo, um par de óculos do ator Silva Filho, a máscara mortuária do ator Procópio Ferreira, uma caixa de maquiagem de 1913, do ator Modesto de Souza, a faixa de “Rainha das Atrizes” recebida por Fernanda Montenegro em 1960, o prêmio Estandarte de Ouro recebido por Clementina de Jesus em 1983, entre outras curiosidades. Atualmente trabalhamos com uma política de aquisição e desenvolvimento de coleções que já não mais nos permite receber tais objetos como doações. O arquivo

audiovisual possui sob sua guarda fotografias, cartões-postais raros, fitas de vídeo, discos, CDs, DVDs, fitas-cassete, cartazes e desenhos de cenários e figurinos para teatro e cinema.

**Como é feita a atualização do acervo de livros e de notícias de jornal? Vocês fazem campanhas de doações?**

A ampliação e a atualização do acervo é feita majoritariamente através de compras, doações e, em menor escala, permutas. Nossa preocupação não se restringe ao recolhimento do material, mas engloba todo o processamento técnico – identificação, análise e seleção, classificação, catalogação, entrada dos dados, higienização e/ou restauro, acondicionamento etc. – que ele deverá sofrer até chegar aos pesquisadores. No caso de duplicatas, as mesmas seguem para bibliotecas de outras instituições. Sempre. Como recentes doações posso citar as dos atores Ankito, Paulo Gracindo e Leonardo Vilar e a cessão, por um período de vinte anos, de todo o acervo do ator Grande Otelo. Um considerável volume de obras pode ser consultado *on line*, no seguinte endereço: [www.funarte.gov.br](http://www.funarte.gov.br) (clicar em Centro de Documentação).

**Vocês pensam em digitalizar e organizar um banco de dados em que o acervo do Centro de Documentação fique à disposição dos pesquisadores via Internet?**

A digitalização, além de evitar o constante manuseio dos originais, amplia as possibilidades de disseminação da informação, através dos meios eletrônicos de comunicação. Os noticiários e as críticas teatrais de Yan Michalski foram tratados, digitalizados, devidamente acondicionados e já estão disponíveis para consulta na biblioteca do Centro e, em breve, no site da Funarte. Também estão digitalizados quase vinte mil negativos da coleção do fotógrafo Carlos Moskovics, personalidade muito atuante entre as décadas de 1940 e 1980, que registrou imagens preciosas dos mais importantes espetáculos teatrais na cidade do Rio de Janeiro. Cabe ressaltar, também, o Arquivo Família Oduvaldo Vianna, coleção que comporta documentos referentes a teatro, rádio, televisão e cinema e que se encontra organizado no Cedoc. Fica registrado o convite para que todos conheçam o Arquivo Vianninha no site

da Funarte. Cartões-postais do início do século XX que retratam atores e atrizes dos teatros francês e português, e fotografias históricas do final do século XIX e início do XX, também referentes ao meio teatral, já se encontram em fase de digitalização. No ar desde agosto de 2006, o Canal Funarte ([www.funarte.gov.br/canalfunarte](http://www.funarte.gov.br/canalfunarte)) foi criado com formato especial para a web. Grande parte do seu conteúdo é elaborada a partir do acervo do Cedoc. Trata-se de um veículo para democratizar, cada vez mais, o conhecimento sobre a cultura brasileira. Vale a pena acessar.

### **Como a Biblioteca da Funarte se relaciona com as demais bibliotecas de arte do país e do mundo?**

A Rede de Bibliotecas e Centros de Informação em Arte/Redarte foi criada em 1995 por iniciativa de profissionais da informação liderados pela Funarte. Ela conta, atualmente, com trinta e seis unidades de informação, especializadas nas áreas de arte e cultura, que, mensalmente, se encontram para troca de informações, experiências e permuta de acervo. Para o pesquisador é um ganho ímpar, pois ele pode dispor de acervos riquíssimos e selecionados por áreas de especialização. Os eventos realizados pela Rede atraem, cada vez mais, um público multidisciplinar. A Redarte ainda se restringe às cidades do Rio de Janeiro e Niterói e possui uma unidade em São Paulo, mas temos certeza de que brevemente encontraremos novas unidades disseminadas por todo o país.

### **Que iniciativas poderiam tornar ainda mais eficiente o trabalho da Biblioteca e do Centro de Documentação?**

Penso que talvez um maior intercâmbio entre as instituições ligadas às artes, tais como escolas técnicas, cursos e as próprias universidades. A parceria professor/biblioteca é de fundamental importância para a formação de novos leitores e pesquisadores. Estamos exatamente há dezenove anos funcionando no mesmo lugar e infelizmente muitos pesquisadores ainda desconhecem o acervo e os nossos serviços. Quem sabe, a partir deste carinhoso convite do *Folhetim*, seja despertado em potenciais pesquisadores o desejo de nos conhecer.





# Recortes pessoais de um teatro

*Marcio Freitas\**

*Fotografia de palco*

**autor:**

Lenise Pinheiro

**formato:**

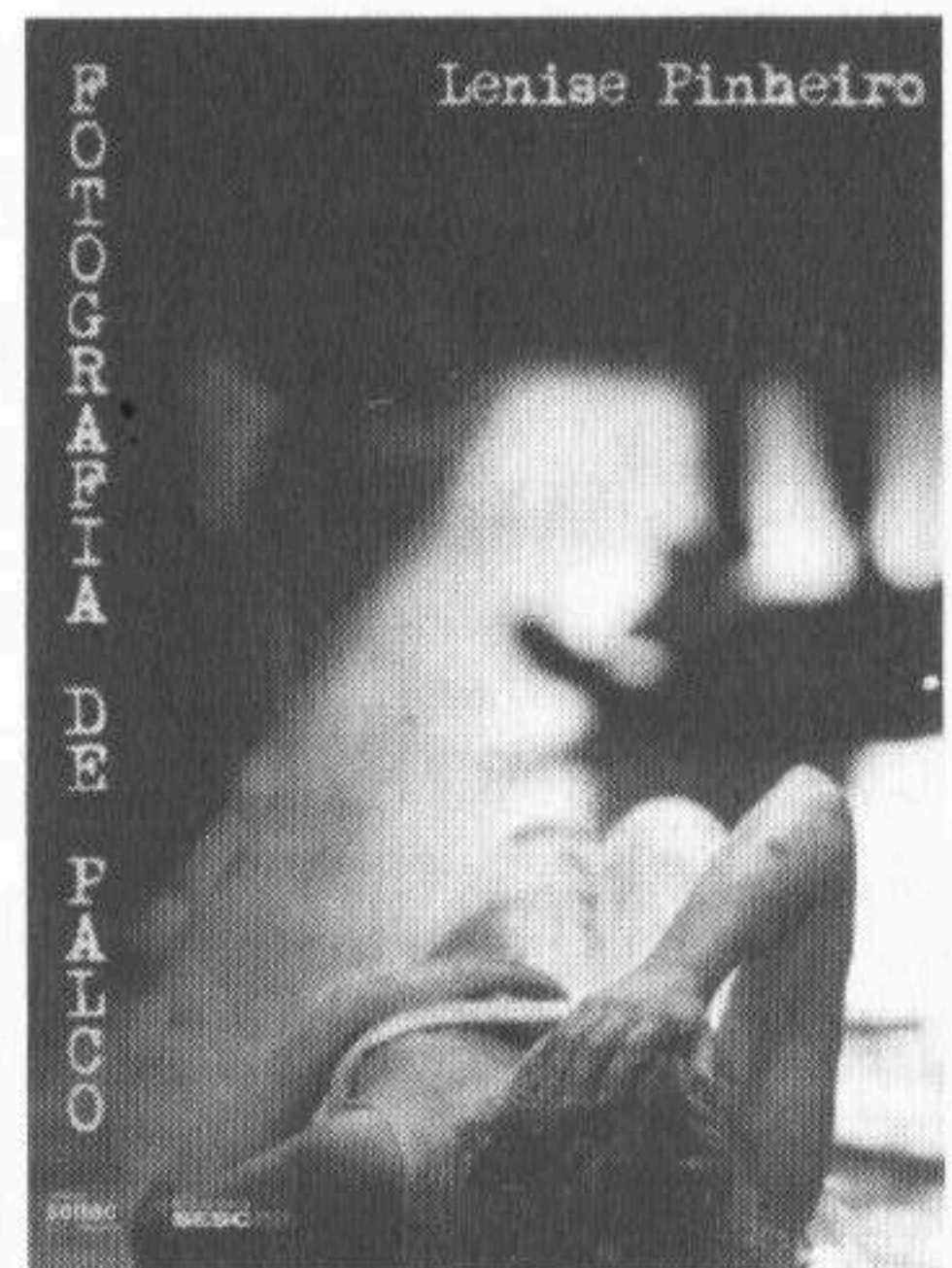
23 x 30 cm

**editora:**

Editora Senac São Paulo;  
Edições SESC SP

**ano:** 2008

**páginas:** 456



A imagem que encerra *Fotografias de palco* – coleção de instantâneos do teatro brasileiro, registrados por Lenise Pinheiro ao longo dos últimos 25 anos – sugere a tensão que funda o livro. Nela, vemos o corpo da própria fotógrafa em ação, intuído a partir de sua sombra projetada em um anteparo, seus contornos ligeira-

---

\*Marcio Freitas é ator formado pela CAL, pesquisador e editor assistente de *Folhetim*. Graduado em Teoria do Teatro pela Unirio, foi co-fundador da revista eletrônica *Questão de crítica*.

**Foto de Lenise Pinheiro:** *Fim de jogo*, de Samuel Beckett, direção de Gerald Thomas, 1991. Giulia Gam.

mente desfocados mas sua figura bem discernível. Essa discreta aparição de Lenise fala-nos de uma fotografia que traz a visão particular de uma artista sobre o teatro; cada instante registrado pressupõe suas escolhas individuais, seus enquadramentos, seu próprio corpo mediando o acontecimento teatral. Contudo, a sombra fala também de um desejo de embaçar essa presença marcada; há certo pudor em mostrar-se imbricada na cena, como se esse mesmo corpo pudesse fazer-se invisível, imaterial, como se ele apenas facilitasse o acesso a um real capturável, cuja natureza efêmera a fotografia poderia redimir.

Décio de Almeida Prado, ao comentar o volume de fotos de Fredi Kleemann (cuja obra é inspiração declarada de Lenise) publicado postumamente em 1991,<sup>1</sup> defende a utilização de suas fotografias como documentos, “testemunhos de um período e de um modo de representar que já desapareceram, deixando poucos vestígios tão valiosos quanto esses”. Em contrapartida, observa em tais imagens a pretensão de serem “contempladas em si mesmas e por si mesmas, pelo que são e não pelo que significam como reflexos de outras realidades, humanas ou artísticas”. Assim, o crítico atribui às fotos de Kleemann uma dupla função: ao capturar o real, produzem algo de novo, que dele se desprende.

Proponho pensar o trabalho de Lenise Pinheiro não só entre o documento e a recriação artística, mas tendo em vista duas figuras sintetizadas em artigo da pesquisadora Maria Helena Werneck:<sup>2</sup> o colecionador e o curador. Consideremos que uma das funções da fotógrafa seja a de colecionar instantâneos teatrais: de acordo com suas escolhas e com as

---

1. Cf. Fredi Kleemann (1927-1974). *Foto em cena*. Tânia Marcondes e Maria Thereza Vargas (org.). São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1991.

2. Cf. Maria Helena Werneck. Arquivos e operações críticas: o colecionador e o curador. *O Percevejo*, revista de teatro, crítica e estética. Rio de Janeiro: Unirio, n. 13, 2004.

contingências de sua vida (as cidades por onde transita, os espetáculos que privilegia), Lenise retira *instantes* do tempo contínuo do acontecimento teatral que presencia. Enquadra e recorta um instante atrás do outro. Leva tais recortes para casa, empacota-os, guarda-os em forma de negativos e arquivos digitais (tem guardados até hoje mais de 100 mil documentos). Nenhum número de instantâneos daria conta do acontecimento como um todo. Fotografar é selecionar, no calor do momento, segundo critérios pertinentes ao universo do fotógrafo-autor: sua capacidade técnica, sua experiência com o teatro, seus referenciais estéticos, os ideais de beleza que herdou e compartilha com seus contemporâneos, e mesmo suas resistências a tais ideais. Fotografar é também entregar-se a certa aleatoriedade, à comunhão com o espetáculo, é obedecer a um desejo não necessariamente elucidável. O fotógrafo como colecionador, portanto, reposiciona aquilo que vê, cria novas temporalidades para tais instantes a partir de seu confronto subjetivo (e afetivo) com o espetáculo, engendra novos objetos com aquilo que restou dos confrontos e guarda esses objetos consigo.

O curador atua em um segundo momento, quando essa coleção, potencialmente infinita, precisa ser desempacotada e mostrada ao outro, de modo que se permita uma legibilidade, de modo que os objetos pessoais sejam reconhecidos. À operação de acúmulo do colecionador opõe-se a síntese do curador. Como organizar 25 anos de instantâneos no formato limitado de uma publicação impressa? Quais as chaves, quais as separações, quais as regras para colocar algo em exposição? Faz-se necessária uma inteligência curatorial, que expõe o que julga ser a nata de sua coleção.

Tenho a mesma sensação de Otávio Frias Filho, que afirma estar diante de um “exuberante mosaico do teatro brasileiro”, ou, mais precisamente, de um “bom apanhado das tendências predominantes numa era, aliás, de ecletismo, cheia de contrapontos e desvios”.<sup>3</sup> Penso também que ganha força

---

3. *Idem*, p. 14.

uma noção de *panorama*, noção ligada a certa objetividade, que tensiona a idéia de coleção pessoal. Um indício da constituição de um panorama está na responsabilidade, assumida pelo compêndio, de mostrar um número relativamente grande de atores e espetáculos. Identifico muita diversidade (o suficiente para, aliada ao volume monumental de fotos, provocar uma sensação de completude, de totalidade) e poucas obsessões – o teatro de Zé Celso é uma obsessão, especialmente os espetáculos da série *Os sertões*, e, em menor grau, também o são o teatro de Gerald Thomas e algumas atrizes como Bete Coelho e Fernanda Torres.

A inexistência de uma ordenação cronológica para as fotos, e o fato de imagens de um mesmo espetáculo ou de um mesmo encenador não aparecerem agrupadas não implicam no abandono da idéia de panorama histórico. Um princípio de quase aleatoriedade na ordenação não exclui a possibilidade de o recorte se afirmar enquanto história do teatro; ele apenas fala de um olhar que, em sintonia com a contemporaneidade, tem, por princípio, dificuldade de categorizar objetivamente. A separação do livro em seções é propositalmente fluida: as fotos vazam de uma seção a outra. É difícil, enquanto inteligência de curadoria, pensar nas especificidades das seções *Figurinos*, *Cenários*, *Iluminação*. Desde as primeiras fotos as fronteiras mostram-se embaçadas: como, por exemplo, falar da beleza do cenário de *Memorial do convento*<sup>4</sup> sem considerar a luz que o inunda? A seção intitulada *Ensaio Pessoais* é mesmo uma provocação: não seria o livro todo absolutamente pessoal? De fato, os critérios subjetivos a partir dos quais o livro foi constituído não invalidam em absoluto sua pretensão a documento histórico.

Outra característica associada às fotos me faz intuir um panorama a partir de sua disposição em série: elas são capazes de remeter a um espetáculo ou a um artista como sua melhor representação sintética. Quando contemplo Giulia Gam em *Fim de jogo*<sup>5</sup> ou em *Dilúvios em tempos de seca*,<sup>6</sup> tais instantâneos me im-

---

4. *Idem*, p. 188.

5. *Idem*, p. 335.

6. *Idem*, p. 379.

pactam de tal forma que acredito serem fidedignas representações dos melhores instantes de tais peças que não vi. Como curadora perspicaz, Lenise seleciona o melhor instante de sua coleção – o momento que melhor condiz com aquilo que ela acredita ser uma fiel representação daquele espetáculo. Há uma noção de teatro que devemos compartilhar com a curadora (noção daquilo que é observável, do que é importante, do que se faz figura em meio ao fundo), ou que compartilhamos sem nos darmos conta.

Encontro a mesma Giulia Gam, na seção *Camarim*,<sup>7</sup> tomada no momento ideal para produzir o máximo de admiração: sua mão acima da cabeça, apenas discretamente visível, a boca entreaberta; seu olhar me seduz, ou ainda, associo-o ao que entendo por beleza – alguma noção de beleza que compartilhamos, Lenise e eu. Aleatoriamente abro o livro na foto de Pina Bausch:<sup>8</sup> o mesmo momento perfeito. De fato, o livro pouco me leva à estranheza, ou à discordância: resultado, sem dúvida do apuro técnico e do cuidado estético da autora. A qualidade da encadernação, sua elegância e suntuosidade, contribui para a sensação subjetiva de prazer que experimento folheando o livro, reforça minha imersão. Percebo, de súbito, que Lenise e eu não somos o mesmo; descolo-me dela apenas por um instante quando não reconheço Antunes Filho no ensaio da fotógrafa.<sup>9</sup> Minha imaginação do encenador é a de uma figura mais séria, talvez associando a seu semblante o rigor que emprega em suas criações cênicas. Por essa impressão pré-formada, estranho o olhar sorridente que vejo na fotografia; identifico (a partir desse sutil descolamento) uma atitude de curadora com os objetos de seu olhar. A paixão que carrega por aqueles que dedicam sua vida às artes cênicas, sua postura de engajamento no movimento teatral fazem parte das fotos que vejo – ou seja, uma das chaves de construção desse panorama é a paixão; a aproximação do curador é pela simpatia e o enobrecimento, a resposta adequada é o aplauso. Na página oposta à de Antunes, Lélia Abramo exhibe orgulhosa suas rugas

7. *Idem*, p. 39.

8. *Idem*, p. 51.

9. *Idem*, p. 103.

e cabelos brancos; sorrimos junto com a atriz, orgulhamo-nos também nós por sua militância e por sua longeva carreira; mal nos apercebemos de que esta também é uma visão, que associa a velhice à sabedoria e à idéia de realização plena. A velhice poderia muito bem ser triste e decrépita, mas não o é aqui.

Em uma das raras fotos da coletânea nas quais o público também figura no retrato, Lenise encena belamente a multiplicidade de visões despertadas pelo evento teatral. Os atores da peça *Tempo.depois*<sup>10</sup> quase se confundem com seus espectadores: vestem as mesmas roupas, são da mesma geração. Contudo, às expressões faciais e à linguagem corporal bem marcadas,



**Foto de Lenise Pinheiro:** *Mulheres por um fio*, de Dorothy Parker, direção de José Possi Neto, 2005. Christiane Torloni.

oferecidas pelos atores em cena, contrapõem-se a diversidade e a ilegibilidade das expressões dos espectadores. A moça à esquerda olha tão fixamente para os atores que é quase como se estivesse com o pensamento longe; a moça no centro projeta a cabeça para trás e o olhar para a esquerda, numa atitude de quem identifica um interesse distante da centralidade da cena; e o rapaz à direita acha graça em algo que acontece em ainda outro lugar. Não é esperado que um só olhar dê conta de unificar o evento teatral. Entretanto, sentimo-nos seguros confiando a bons fotógrafos, como Lenise, nossas lembranças futuras; sabemos ser plena sua capacidade de apresentar-nos boas sínteses, que reintroduzem aquilo que escapa com o fluxo da experiência, promovendo dela uma leitura.

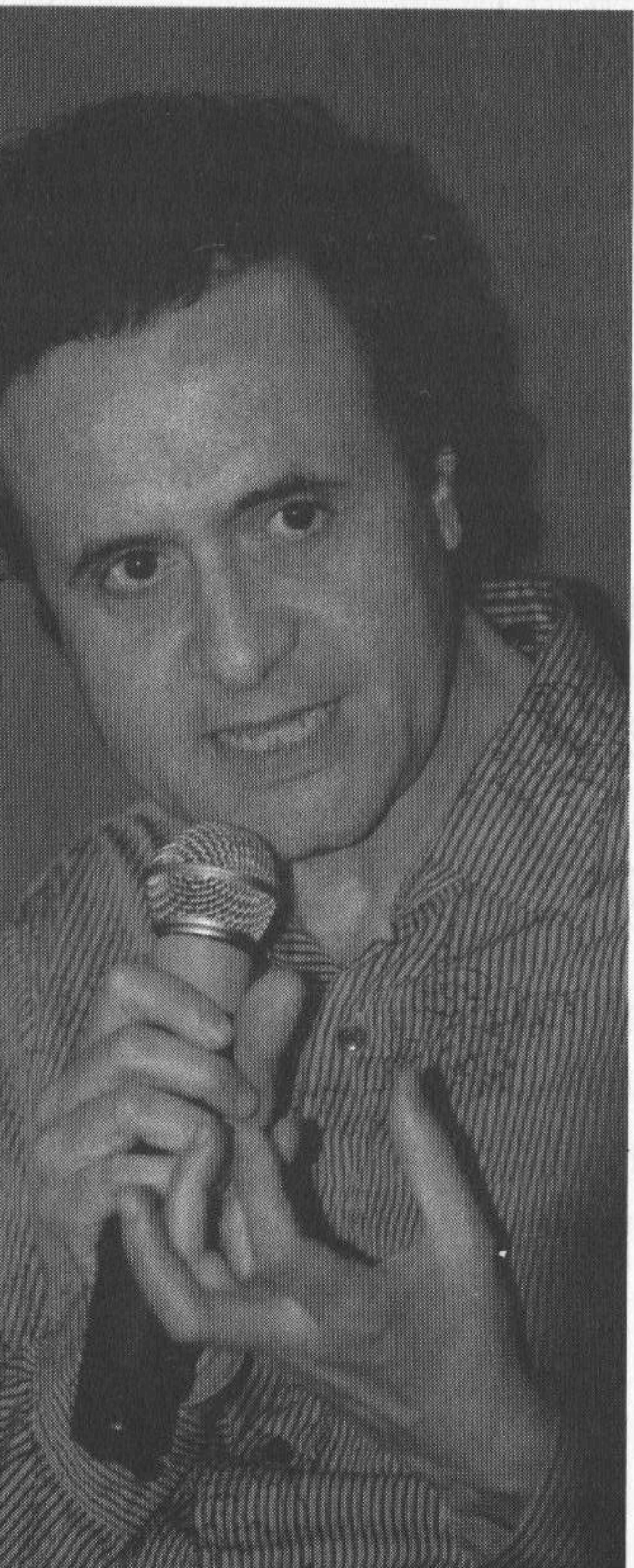
Não afirmo que a imagem fotográfica seja apenas um substituto empobrecido de uma totalidade ideal, que seria o teatro ao vivo. A foto-recorte, ainda que apresente um olhar particular, tem a capacidade de gerar uma multiplicidade de leituras. Ela demanda criação de seu contemplador, que a observa, retira dela o que pode perceber, e completa com a imaginação o que não viu. Assim como o encenador de um texto dramático apresenta ao público apenas sua própria visão desse texto, Lenise *encena* a partir do que pode filtrar da cena teatral. Rejeitamos a idéia de um texto dramático completo em si mesmo, inatingível pela encenação; da mesma forma rejeitemos tal associação para a fotografia de palco. O plano detalhe característico da fotografia de Lenise – seus enquadramentos fechados que preferem revelar sutilezas da cena em vez de contemplá-la à distância – parece sintetizar sua própria condição de artista (penso no recorte dos sapatos vermelhos de Christiane Torloni ou no que põe em foco a bolsa de Cleide Yáconis):<sup>11</sup> ele explicita a parcialidade da operação do fotógrafo; e demanda que aquele pequeno pedaço fale pelo todo, que a aleatoriedade de uma visão singular sobre o fluxo irrefreável da experiência produza memória objetivamente, que informe sobre aquele espetáculo e multiplique-se no olhar dos contempladores.

---

11. *Idem*, p. 130-131.







# *Dramaturgia* *hoje*

Neste número dedicado à dramaturgia contemporânea, a nossa tradicional entrevista com um artista ou grupo teatral mudou de feição: organizamos, no Espaço SESC – a quem agradecemos a cessão da Sala Multiuso e a infraestrutura – uma mesa-redonda aberta ao público, e para a qual convidamos quatro criadores, atuantes na cidade do Rio de Janeiro: Christiane Jatahy, Daniela Pereira de Carvalho, Pedro Brício e Walter Daguerre, além de um observador, José Da Costa, que, ao fim do encontro, pontuou o que foi dito, ressaltando as linhas mestras da conversa e contextualizando-as na história do teatro e no campo da reflexão crítica. Acreditamos que foi um encontro extremamente proveitoso a respeito da dramaturgia e de suas múltiplas relações com a cena, com o público e com o fazer teatral.

A mesa-redonda foi organizada por Antonio Guedes, Fátima Saadi e Marcio

---

**Foto de Guga Melgar:** *Dramaturgia hoje*, 2009. Walter Daguerre, Christiane Jatahy, Fátima Saadi, Daniela Pereira de Carvalho, Pedro Brício e José Da Costa.

Freitas, com produção da Bloco PI. Fátima Saadi atuou como mediadora.

**Folhetim** – Como cada um de vocês se insere na linhagem da dramaturgia brasileira? Com que autores ou experiências estéticas vocês dialogam criativamente?

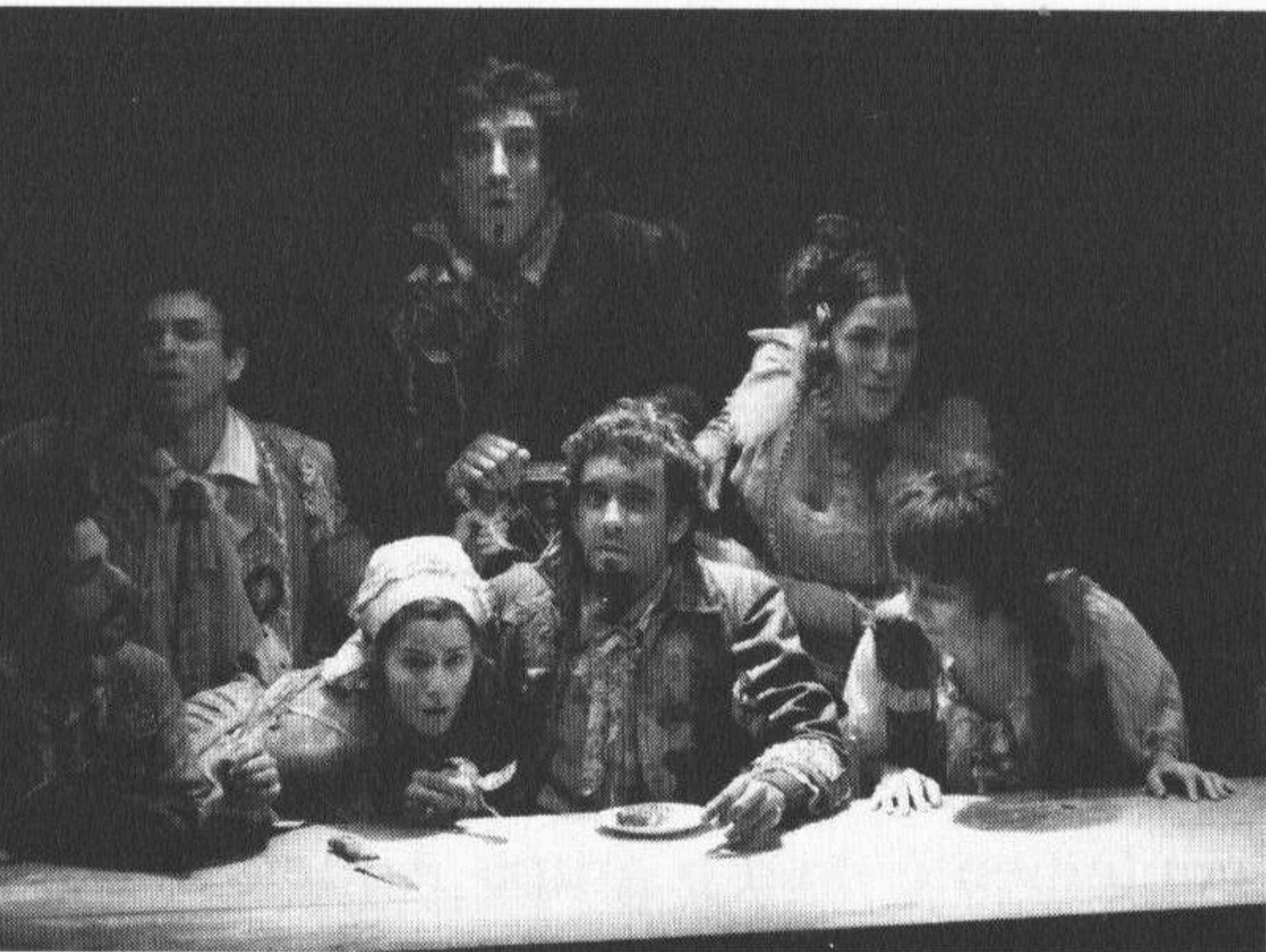
**Christiane Jatahy** – Bom, vou começar porque, diferente dos demais integrantes desta mesa, meu trabalho de dramaturgia está intrinsecamente ligado à minha relação com o trabalho da cena e, portanto, com o meu trabalho de direção. Na maior parte dos meus textos, com exceção de um, que nem está publicado no Brasil, trabalhei com os atores a partir de processos colaborativos. O objetivo era levantar um material dramático e depois escrever, utilizando esse material captado como parte integrante da forma, do conteúdo e do diálogo da cena. Também sou atriz e, no início dos anos 90, fui morar na Espanha, onde tive meu primeiro encontro com a Nova Dramaturgia. Esse encontro foi muito revelador, porque essa dramaturgia estava sendo realizada em uma relação direta com o ator, o diretor e a própria cena. O dramaturgo acompanhava o processo de criação da cena e era alimentado por ela. Quando voltei para o Brasil e, efetivamente, comecei a dirigir, todos os meus trabalhos, com raras exceções, estiveram relacionados com essa proposta. Montei três espetáculos no Parque Lage com meu primeiro grupo de teatro como diretora, todos baseados em textos literários que adaptei, trabalhando com processo colaborativo. Depois, fiz um projeto que se chamou *Nova dramaturgia espanhola* e montei o texto *Carícias*, de Sergi Belbel. E, finalmente, realizei os dois trabalhos que considero os mais importantes, dentro da minha pesquisa atual, que são *Conjugado* e *A falta que nos move*. Então, respondendo à questão a respeito do tipo de dramaturgia na qual me insiro, posso citar o Daniel Veronese, da Argentina. E também companhias como a *Forced Entertainment*, em que o teatro dialoga com a performance e com a dança, e, assim, as fronteiras entre as artes se tornam permeáveis, permitindo que transitemos por

diferentes lugares, sem que necessariamente seja uma criação coletiva. Um trabalho colaborativo é muito diferente de um processo de criação coletiva, pois, neste último, todos ocupam todos os lugares. Já num processo colaborativo, as pessoas têm os seus lugares predeterminados, mas as criatividades, os diálogos, se permeiam.

**Walter Daguerre** – Claro que as experiências estão bastante relacionadas. Não fui pra Espanha, infelizmente, mas tive uma experiência similar à que a Christiane descreveu, em três espetáculos criados recentemente com o grupo *Aquela Companhia*. A gente começava o processo apenas com uma idéia de partida. Os atores, o diretor, às vezes um músico, como, por exemplo, o Diogo Ahmed, que é da Unirio, e eu fazíamos um trabalho de, pelo menos, cinco, seis meses de elaboração a partir de autores como Kafka, Herman Hesse e Goethe. A gente discutia, lia biografias, autores paralelos e estudiosos das obras, até achar que havia ali um espetáculo pronto. Esse é o tipo de experiência que interessa a autores da contemporaneidade, entre eles o Daniel Veronese. Esse



**Foto de Guga Melgar:** *Dramaturgia hoje*, 2009. Fátima Saadi, Walter Daguerre, Daniela Pereira de Carvalho, Christiane Jatahy, Pedro Brício e José Da Costa.



**Foto de Guga Melgar:** *A incrível confeitaria do sr. Pellica*, texto e direção de Pedro Brício, 2005. Sávio Moll, Sérgio Módena, Ludmila Rosa, Celso André, Jonas Gadelha, Nina Morena e Isabel Cavalcanti.

tipo de processo se intensifica a partir da década de 90, e como eu nasci para o teatro na década de 90, essa é a minha experiência, e é com esse tipo de abordagem, que eu chamo de dramaturgia da intertextualidade, que eu mais me identifico.

**Daniela Pereira de Carvalho** – Bom, é difícil eleger com que autores você mais dialoga, porque é um processo que se transforma...

**Folhetim** – Os autores e as experiências estéticas com os quais vocês dialogam não necessariamente precisam ser de teatro.

**Daniela** – Renato Russo, Tom Jobim... Enfim, é difícil eleger, porque a cada hora você está trabalhando com um tipo de referência. Comecei a fazer dramaturgia dentro de uma companhia, Os Dezequilibrados, no mesmo tipo de processo que a Christiane e o Walter descreveram. Fiz alguns trabalhos ali, depois saí e, de certa maneira, continuo em uma companhia, porque trabalho com uma atriz, a Liliana Castro, que vai de uma peça pra outra, pobre coitada! Começamos a discutir um assunto, um tema, aí eu escrevo a peça, depois pensamos com quem mais vamos trabalhar.

**Pedro Brício** – Bom, ao contrário deles, comecei a escrever como autor de gabinete, quer dizer, não de gabinete porque não tenho um, tenho um quarto e sala apenas, mas ainda vou ter um gabinete! Quando comecei a escrever, evitei ficar lendo os autores nacionais, principalmente Nelson Rodrigues, pra me permitir descobrir qual era a minha musicalidade, meu tratamento da língua portuguesa. Acho que isso foi ótimo, porque o Nelson, por exemplo, é tão genial que, inevitavelmente, acabamos reproduzindo porcamente o estilo dele. Na verdade, os autores que são importantes pra mim vêm da literatura. Escrevi três peças ditas de gabinete – *O homem que era sábado*, *A incrível confeitaria do Sr. Pellica* e *Cine-teatro limite* – e uma dentro do processo descrito pelo Walter, a Chris e a Dani, que foi *Fitz Jam*. Ali, descobri que poderia participar de um processo colaborativo e foi delicioso montar o espetáculo. Na verdade, você escreve uma peça não só com a palavra, mas com a luz, a cenografia, os atores... Então, no *Fitz Jam*, realizei isso de uma forma muito evidente e forte. Dentre os autores que foram muito importantes pra mim, citaria o Kafka e o Italo Calvino, que é fundamental pra entender tanto o *Cine-teatro limite* quanto *A incrível confeitaria do Sr. Pellica*. São autores que trabalham com a fábula de uma forma geral. E, na dramaturgia brasileira, gosto do Mauro Rasi e... de alguém que ainda vou descobrir!

**Folhetim** – Li seus dois últimos textos e acho que ali tem uma influência grande da *commedia dell'arte*...

**Pedro** – Na verdade, minhas peças são uma resposta, um jogo em cima de um determinado estilo. *A incrível confeitaria do Sr. Pellica* é uma espécie de releitura da comédia francesa do século XVIII e o *Cine-teatro limite* tem um jogo com a chanchada.

**Folhetim** – A dramaturgia contemporânea tem brincado com o realismo e com o real. Em que medida o tratamento realista no texto contemporâneo dialoga com o realis-

mo da segunda metade do século XIX? Como vocês vêem essa operação e como seu trabalho se insere nela?

**Pedro** – Olha, acho que as minhas peças não dialogam muito com o realismo do século XIX, o que quer que isso signifique...

**Folhetim** – Significa o realismo histórico, enquanto estilo. Os traços realistas, a preocupação com a ambientação precisa, a trama que evolui segundo um tempo cronológico, com uma apresentação, um clímax, um desenlace. O personagem compreendido como uma entidade completa, redonda, que se desenvolve com uma progressão linear...

**Pedro** – Existe uma tendência no teatro contemporâneo a eliminar o personagem nesse sentido realista e eu, por exemplo, como sou ator também, adoro personagem, e gosto de colocá-lo em cena com nome, gênese etc. Hoje em dia, todo personagem tem que ser X ou Y, ninguém pode botar mais nome, falar se ele tem uma profissão! Adoro as tramas, as peripécias e, na verdade, os textos que escrevi têm isso. Por exemplo, o *Cine-teatro limite* era para ser uma comédia que desse errado, na



**Foto de Guga Melgar:** *Cine-teatro limite*, texto e direção de Pedro Brício, 2008. Keli Freitas e Rodrigo Pandolfo.

qual o peso da realidade fosse tão forte que a platéia acharia que é uma diversão só que, de repente, essa diversão seria interrompida, formalmente, por uma tragédia. Mas é uma peça na qual está presente uma ambiência realista, pois é uma família que mora na Lapa, no Rio de Janeiro, em 1944, o personagem principal, que se chama Sábado, tem um amigo, um *alter ego*, que vive dentro do armário. Isso já apresenta uma relação com um realismo fantástico, que teria mais a ver com Gabriel García Márquez e Julio Cortázar do que com Stendhal...

**Folhetim** – Quando queremos falar em realismo, acabamos nos remetendo mais ao romance do que à dramaturgia, o exemplo clássico é sempre *Madame Bovary*, de Flaubert. No teatro, quando queremos discutir o realismo, acabamos recorrendo a Émile Zola e à sua teoria sobre o romance e o teatro naturalistas. Isso ocorre porque os dramaturgos contemporâneos do grande realismo do fim do século XIX apóiam suas obras num substrato simbólico, que reconfigura o enquadramento aparentemente realista da sua obra. Penso em Ibsen, Tchékhov, Strindberg, este, inclusive, se aproximando do expressionismo, a partir de um momento ainda bastante precoce da sua carreira dramaturgica. É difícil a discussão sobre o tema, e a pergunta é uma provocação.

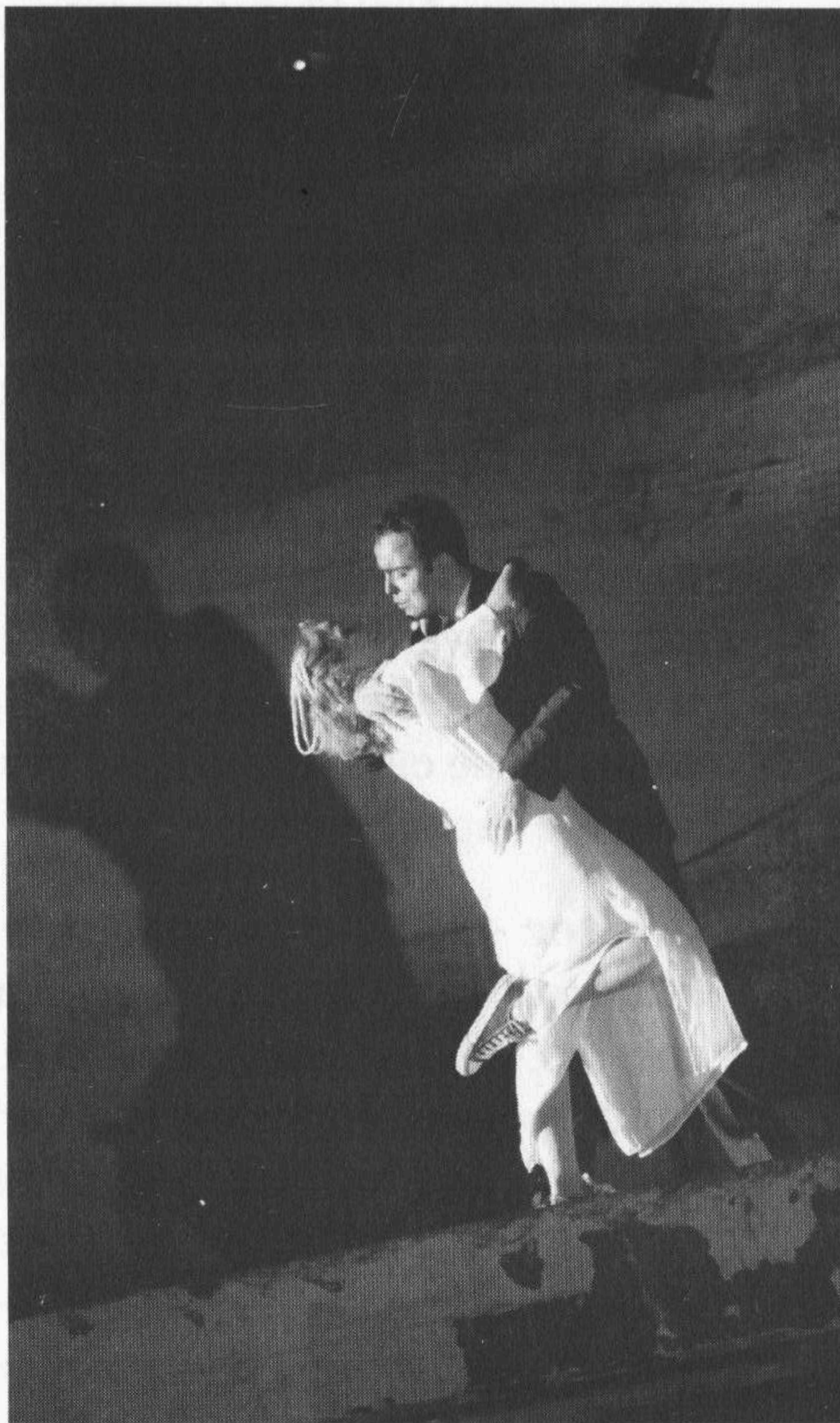
**Pedro** – Escrevi uma peça que se passa na França, no século XVIII, outra que se passa em 1940, outra que se passa em Moscou... Tenho a maior dificuldade de escrever personagens que se chamam José, Maria, Sebastião... Eu não tenho nenhuma idéia para uma peça que se passa na zona sul, ou na favela, ou... Sempre invento um universo no qual a teatralidade, e até a própria linguagem do texto, possa surgir de um modo mais interessante. A minha relação com o realismo já parte de uma quebra, no sentido de trabalhar com a fábula, ou com um universo que não seja exatamente o universo real, apesar de eu achar que você pode fazer uma peça sobre a zona sul, com personagens João, José, Maria, Carlinha e ela não ser uma novela das seis... Bom, não considero, realmente, que eu tenha uma dívida muito grande com o realismo do século XIX.



**Christiane** – Em *A falta que nos move*, os nomes dos personagens eram Pedro Brício, Marina Vianna, Cristina Amadeo, ou seja, havia uma relação muito forte com o real. Sou jornalista e, cada vez mais, compreendo como minha formação está relacionada com minha história no teatro. Sou muito interessada pelas pessoas, e acredito que, a partir delas, as tramas se realizam, as histórias são contadas, as situações progredem, e a teatralidade é possível. Sou fascinada pela pessoa em toda a sua complexidade. Em *A falta que nos move*, tive a idéia de os atores se chamarem pelos próprios nomes e terem suas histórias misturadas com histórias inventadas, ou não, justamente para misturar tudo a tal ponto que se revelasse ficção o que na verdade tinha origem no real. Em *Conjugado* não é diferente. Eu e a Malu Galli partimos de entrevistas com dezenas de mulheres que viviam sozinhas, e, a partir desse material documental, foi construída a dramaturgia. Então, vivo olhando pela janela, sou interessada no que está lá fora, e acredito que isso renova a idéia de realismo, pois pra mim ele virou uma representação do real. Não faço um teatro simbólico ou metafórico, o meu teatro é muito aqui, na pele, na carne, na relação. Então, tento encontrar novas formas pra que o espectador consiga enxergar algo que seja dele também, isto é, um realismo que trabalhe nessa fresta, entre essas duas coisas, que vão se caracterizar, no fim das contas, como ficção, porque, a partir do momento que vai pra cena, é ficção. Tem uma idéia que acho interessante: *tudo que não progride, regride*. Nada está estagnado, então a cena tem que progredir. Não necessariamente de forma linear, porque a vida segue pra todos os lados, mas sempre progride. Sempre penso a trama como progressão e o teatro como ação. Em *A falta que nos move* coloco as pessoas num lugar, no tempo real da ação, cozinhando uma comida que vai ser preparada durante aquele tempo, vivenciando essas relações e a progressão que essas relações criam. Tinha a ver com Tchékhov, aquele universo de relações que criamos. Em *Senhorita Júlia*, de Strindberg, são duas pessoas à noite, numa cozinha, com uma carne, e isso é realismo! Sobre os autores com os quais dialogo, fica até

redundante citar, mas tem o José Sanchis Sinisterra que, mais que um autor, é um mestre. Meu diálogo também acontece com a literatura e com o cinema. Minha formação é audiovisual, e, para mim, antes do teatro veio o cinema. Acho que é assim com toda a minha geração.

**Daniela** – O que me interessa também é o real, mas, ao contrário do Pedro, acho que tenho uma dívida com o século XIX, porque adoro Tchékhov, que é, provavelmente, meu autor preferido. Sem falar no Proust. Minha primeira peça se chamava *Vida, o filme* e não era exatamente uma peça realista. Tinha um personagem central, o Bruce Gomlevsky, que fazia parte de um *reality show*, e tinha sua vida, passo a passo, controlada e narrada. Uma peça que transformava o real, manipulava, esticava de um lado, diminuía de outro... E,




---

**Foto de Simone Rodrigues:** *Vida, o filme*, de Daniela Pereira de Carvalho e Ivan Sugahara, direção de Ivan Sugahara, Festival Internacional de São José do Rio Preto, 2006. Letícia Isnard e Saulo Rodrigues.

para isso, foram de fundamental importância a direção do Ivan Sugahara e a luz do Tomás Ribas. Depois, o meu trabalho com a atriz Liliana Castro também seguiu em torno dessa questão de como trabalhar o real, misturando o real com o irreal. Em *Tudo é permitido e Não existem níveis seguros para o consumo dessas substâncias*, a idéia era provocar fraturas nesse conceito de real, como Tchékhov fazia, pensando na manipulação do tempo, criando lapsos, distensões. Beckett e Proust também faziam isso muito bem, nem se fala.

**Pedro** – Na verdade, não consigo ver uma relação estética do meu trabalho com o realismo do século XIX, mas minhas preocupações têm a ver com a realidade. Não acho que Tchékhov seja realista e muito menos Marcel Proust. Precisaríamos de um filósofo aqui, porque desconfio muito desse termo “realidade”. É apenas um consenso que evita que a gente saia enlouquecendo por aí. Por exemplo, *A falta que nos move* tem uma realidade teatral, tem um jogo ali. Era o “Pedro Brício”, mas não era eu, na verdade. Esse jogo entre distância e aproximação é muito interessante, mas não é realista, quer dizer, é tão realista que não é. Acho difícil colocar o real no palco, porque mesmo que você coloque um cachorro aqui parado, já vai virar uma outra coisa, já vai provocar uma leitura a respeito dele, que não tem necessariamente relação com o tédio desse cachorro por estar aqui, na medida em que o palco não é o lugar do real.

**Walter** – Quando se está trabalhando com os atores, começando do zero, partindo apenas de um autor ou um tema, ao mesmo tempo em que se escreve, se experimenta, se joga muita coisa fora: as coisas servem ou não servem pra cena. Por isso tive bastante dificuldade em reorganizar o material depois, em forma de texto, inclusive dois dos textos, *Projeto K* e *Sub:Werther*, são recheados de notas de pé de página, porque foi a maneira que encontrei pra conter no espaço do papel a experiência laboratorial, tentando explicar como se chegou a uma cena ou de onde saiu determinado trecho. Mas, depois, comecei a estudar roteiro e me deparei com uma problemática

muito grande, porque a estrutura do roteiro é sólida, firme e amarrada. Estudando Syd Field, você vê que existe uma série de articulações de informação, por etapas, que dão forma às suas idéias, criando um roteiro que, evidentemente, é outra coisa, é uma dramaturgia específica pra tela. Mas resolvi fazer um exercício contrário à minha experiência até então, e trabalhar segundo um outro processo, isto é, primeiro ter uma idéia, depois escrever uma *storyline*, um enredo, com até cinco linhas, depois escrever uma sinopse, depois um argumento, depois uma estrutura, e, finalmente, um roteiro. Só que, antes disso, se escreve o perfil dos personagens, pra ter coerência, independente se o filme é realista, fantasia ou animação. Isso começou a me dar um nó como dramaturgo, e, de alguma maneira, comecei a admirar ainda mais autores que conseguem, dentro de um formato mais amarrado, de uma estética talvez



**Foto de Marcelo Lipiani:** *A falta que nos move ou Todas as histórias são ficção*, dramaturgia e direção de Christiane Jatahy, 2008. Marina Vianna.

realista, de uma concepção mais amarrada de personagem, de cena, de arco e evolução dramática dos personagens, produzir puro teatro. Caramba, é uma dificuldade imensa! É nesse momento que estou agora. Estou tentando organizar as idéias dramaturgicamente, ou com um roteiro, pensando, antes de começar a escrever, em seguir uma estrutura. Está sendo uma experiência difícilíssima.

**Folhetim** – O que vocês esperam provocar nos espectadores quando escrevem ou quando encenam aquilo que escreveram?

**Daniela** – Não sei se espero, a princípio, alguma coisa. Acho mais legal ver no que deu, porque, ao manipular algo de certa maneira, você quer saber se as pessoas entenderam daquela maneira. Não estou falando do discurso não, é sim da manipulação do tempo, da forma.



**Foto de Lenise Pinheiro:** *Conjugado*, dramaturgia e direção de Christiane Jatahy, 2004. Malu Galli.

**Folhetim – Quais são seus instrumentos de aferição da resposta do público?**

**Daniela** – Fico na porta do teatro e converso.

**Christiane** – Penso no espectador o tempo inteiro. O receptor, pra mim, completa o triângulo que se constrói na relação com a cena. Estou sempre considerando o que estou dizendo para o espectador, o que estou omitindo propositalmente, qual é a lacuna que estou deixando, se quero ou não quero que essa lacuna seja preenchida, e de que maneira posso estimular o espectador a contribuir para a construção da cena. O modo pelo qual o espectador olha a cena faz com que eu pense numa dramaturgia como a de *Conjugado*, criada a partir da forma como o espectador via aquilo tudo. Toda a peça foi construída pensando que os espectadores assistiriam a 50% dela através das persianas do cenário, e que essas persianas iam-se levantar progressivamente. Isso pra mim era texto. Sempre acho que se faz um recorte, que se trabalha com um ponto de vista, e que esse ponto de vista é o seu, mas é também o de quem assiste, e isso se multiplica em centenas ou dezenas de pontos de vista. Nisso, o teatro supera o cinema, porque, no cinema, você tem que fechar num ponto de vista, e, no teatro, você pode multiplicá-lo. Por isso me interessam os espaços não convencionais, e que o espectador esteja, às vezes, muito próximo da cena, a ponto de sentir o cheiro dela. Em *A falta que nos move*, tudo acontecia ao mesmo tempo, portanto o espectador tinha que eger como construir aquela dramaturgia, surgindo, assim, diferentes maneiras de apreensão.

**Pedro** – A Chris falou uma coisa que está ligada à direção do espetáculo, à forma como o espectador vai olhar e, realmente, essa é uma qualidade do teatro, que é um lugar onde podemos brincar com esses pontos de interrogação. O teatro dialoga. Ele se passa no palco e na cabeça do espectador. Ele é muito concreto, mas, ao mesmo tempo, o que, na dramaturgia, você deixar de fora ou apenas insinuar, em termos de expectativas em relação à trama ou ao personagem, vai dialogar, o tempo

todo, de forma afetiva, com a memória do espectador. Uma música provoca uma relação afetiva, e o modo como ela é colocada dentro da história vai influenciar a percepção daquela dramaturgia. Eu escrevo pra mim. Sou o espectador ideal. O Buñuel falava uma coisa que eu adoro. Ele e o Jean-Claude Carrière escreviam sempre pra si mesmos, mas também para o Sr. e a Sra. Silva, questionando se eles iam entender o espetáculo: “Olha, aqui está demais, vamos pensar no Sr. e na Sra. Silva”. Embora eu ache que eles não pensaram tanto assim! Toda peça inventa um universo ficcional que vira realidade teatral, e a maneira como se joga com isso cria analogias que vão provocar determinadas emoções que, muitas vezes, são imprevisíveis. Muitas vezes, as coisas mais interessantes não eram as que eu tinha pretendido dizer! É o indizível, é *como* aquilo que você está sentindo se revela. Nesse sentido, acredito muito no acaso e no que não está previsto conscientemente.

**Daniela** – Talvez porque eu não dirija as minhas peças, eu não consiga ter tanto desejo prévio. Quando escrevo as peças e vou lendo com as pessoas que vão fazer é que, para mim, surgem os primeiros espectadores, ou quando leio com o Tomás Ribas, que é iluminador e é um dos meus maiores interlocutores. Ali você já sente uma coisa ou outra, mas só se consegue entender mesmo assistindo noite após noite, vendo o que resultou.

**Folhetim** – Alguns de vocês dirigem, outros prioritariamente escrevem. Como essas duas instâncias se comunicam, tanto no momento da criação do texto, quanto no momento da direção?

**Walter** – Depois desses três trabalhos que fiz com o meu grupo, a questão dramaturgica foi se mesclando tanto com a encenação que foi se desmaterializando, e eu comecei a me sentir mais um colaborador da encenação do que um autor, que era o que eu gostaria de ser. Resolvi que estava na hora de avançar com as minhas pesquisas e deixar o grupo. A relação foi ótima, até um determinado momento. Mas depois comecei a repensar o meu lugar como dramaturgo.

**Christiane** – Vou contar minha única experiência como dramaturga de gabinete. Escrevi um texto com mais cinco autores latino-americanos dentro de um projeto no qual cada um desenvolvia seu texto, não interferindo no trabalho do outro. Depois a gente se encontrava e entrecruzava essas narrativas, mas respeitando o texto de cada um. Chamava-se *La cruzada de los niños de la calle*. O espetáculo estreou em Madri, mas não veio para o Brasil. Eu ficava revisitando aquele texto, queria deixar tudo o mais amarrado possível pra entregar na mão do diretor. Três meses depois, fui assistir à estréia na Espanha. Adoro o diretor, que foi o Aderbal Freire-Filho, mas era tudo diferente do que eu tinha feito no texto, era outra peça! Ele não reescreveu o texto, não mexeu nas palavras, os personagens estavam ali, mas era outro texto!

**Folhetim** – Por quê?

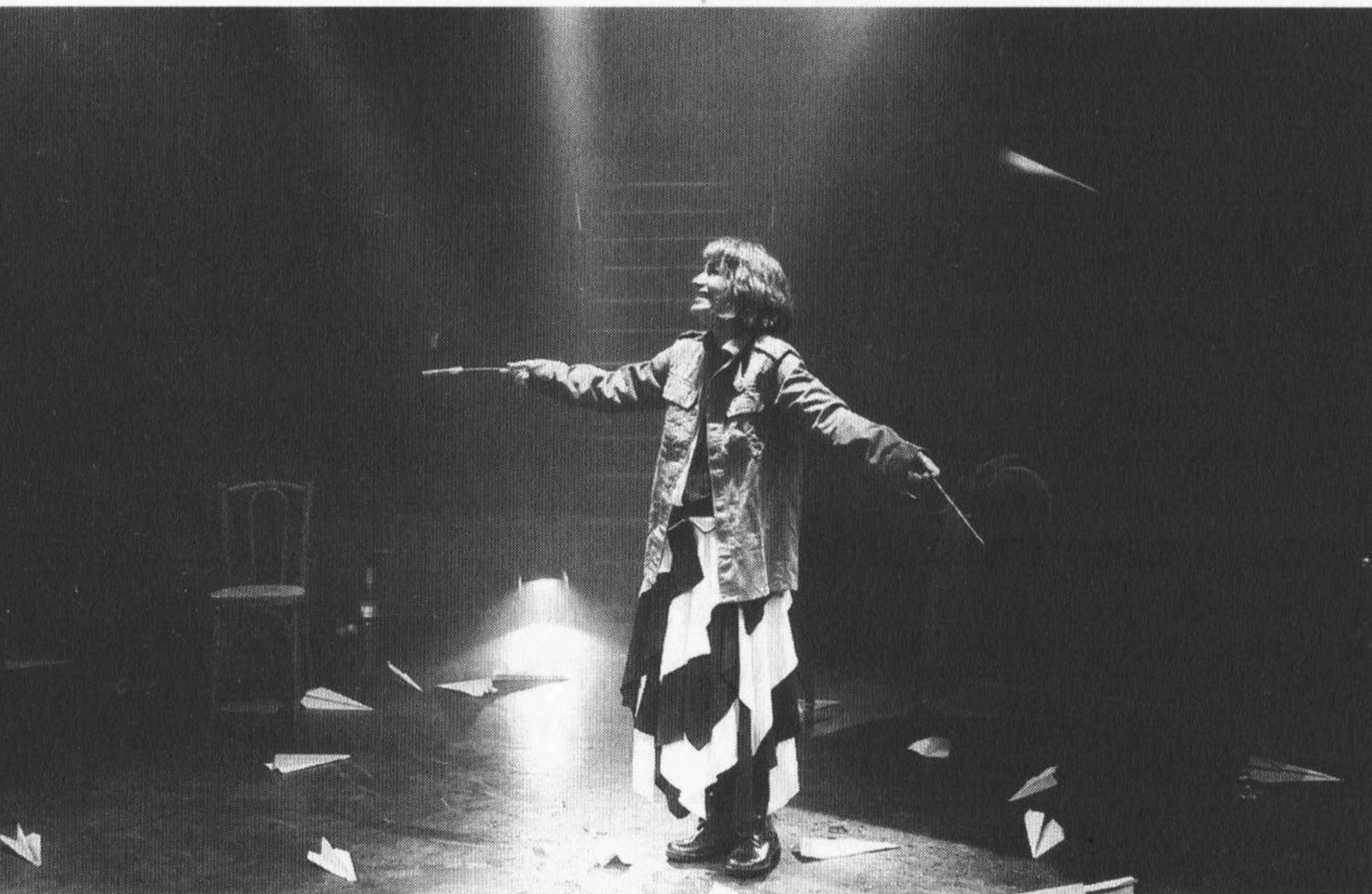
**Christiane** – Porque era outro ponto de vista.

**Folhetim** – Você consegue apontar a diferença entre o seu ponto de vista e o dele?



**Foto de Guga Melgar:** *Leitor por horas*, de José Sanchis Sinisterra, direção de Christiane Jatahy, 2006. Luciano Chirolli e Ana Beatriz Nogueira.





**Foto de Pedro Brício:** *Fitz jam*, criação de Dani Fortes, Leonardo Netto, Marina Vianna, Renato Linhares e Pedro Brício, dramaturgia e direção de Pedro Brício, 2008. Marina Vianna.

**Christiane** – Consigo. O meu ponto de vista considerava o texto como não explícito, cheio de subtextos, de coisas não ditas, e o espetáculo apresentava um texto explícito, aberto, direto pra platéia, e isso mudava toda a construção dramática. Mas quando escrevemos, estamos sujeitos a isso, pois o texto acaba ficando a serviço do pensamento de um diretor.

**Pedro** – Em geral, escrevo já pensando na direção e, infelizmente, acabo produzindo também. Opero som, faço tudo! Agora estou com o projeto de tentar que outras pessoas montem minhas peças, mesmo que elas não sejam muito atraentes em termos de produção, pois têm sempre vários personagens, são peças de época, com vários cenários. Gostaria de encontrar um diretor com o qual eu tivesse identificação e que fosse montar bem os meus textos. A Chris dirigiu um e foi ótimo, porque eu vi que é possível, não fiquei chateado e achei que foi uma

ótima direção! Então, se alguém quiser montar alguma peça minha, vou ficar feliz.

**Christiane** – Quando se monta um texto inédito, contemporâneo, o interessante é focar no texto, não tentar imprimir algo nele. Já no caso de um clássico, que foi montado muitas vezes, é interessante construir, ter uma leitura sobre ele, promover quase uma reescrita. Quando dirigi *O leitor por horas*, do Sinisterra, foi engraçado, porque ele também estava dirigindo o texto na mesma época. Ele na Itália e eu aqui. Depois a gente se encontrou e viu os DVDs. Ele falou: “Nossa, sua direção é muito melhor do que a minha, você foi mais fiel ao texto!” Fidelidade no sentido de deixar o texto aparecer. Como se dirige os autores contemporâneos, que também estão pensando a cena? Isto é, como se dialoga com aquela pessoa viva? Se a gente fala de uma nova dramaturgia, quem são esses novos diretores que vão montar esses textos?

**Folhetim** – Um texto entregue ao mundo é um texto entregue ao mundo, cada encenador vai estruturar a encenação segundo um projeto particular, específico. Apesar disso ou, talvez, por causa disso, vocês têm idéia de como poderiam refinar a notação, no sentido musical do termo, pra detalhar o tom da possível montagem, de modo que ela chegue perto do que vocês imaginaram originalmente?

**Daniela** – Comigo nunca aconteceu de o diretor vir com uma proposta completamente dissonante do que estava no texto. Nunca dirigi uma peça minha, mas acho que essa tensão de que você falou é algo positivo, pois, se ninguém der um soco na cara de ninguém, tudo fica certinho demais. Só assim a peça vai crescendo e, na estréia, já não é mais o texto que você tinha escrito, e isso é bacana, é quase um milagre! Ele passa de duas dimensões pra três, um milhão de dimensões!

**Folhetim** – Christiane, você tem construído os textos já pensando na cena. Quando você escreve, já pensa nos atores?

**Christiane** – Na verdade, construo com os atores, a partir da cena, em processos colaborativos, nos quais proponho exercícios, sistemas de dramaturgia ou improvisos, dentro de uma pauta predeterminada. Isso resulta num material enorme, pois é um longo processo de ensaio. Depois sento e escrevo, propondo uma estrutura dramática para aquele material. Só depois de pronto um texto, a gente volta a ensaiar. Como foi um texto construído num processo colaborativo, todos os atores são criadores, e estão intrinsecamente ligados a ele, então a gente ainda depura esse texto. No meu próximo projeto, intitulado *Corte seco*, a proposta é a seguinte: vamos levantar muito material, a partir de uma pauta dramática. Vamos construir uma peça e depois desconstruir essa peça ao vivo. Vou interferir na peça, vou editá-la a cada dia, na cena. Vão entrar novos materiais, e eles vão se recompor de maneira diferente. Daí o título, *Corte seco*, pois a idéia é fazer esses cortes em cena. Acabei de dirigir um filme baseado em *A falta que nos move*, e foi uma experiência extraordinária! Fizemos uma residência de seis meses, nos encontrando de quinze em quinze dias, seguindo a proposta da peça, só que pra filmar. Levantado o material, propus um roteiro de cenas soltas que se interligavam em alguns momentos, mas em outros havia grandes zonas de improviso. O filme foi feito pelos mesmos atores da peça, e terminamos com treze horas contínuas de filmagem, o maior plano-sequência da história do cinema! E resultou num filme coerente, com início, meio e fim! Não é exatamente um filme realista, tradicional, mas é um filme coerente, ou seja, o intuito é provocar, gerar, mexer, construir, costurar, recortar e depois então reensaiar a partir de uma proposta que era anterior a tudo isso.

**Folhetim** – Walter, você percebe as diferenças entre esta sua nova fase de escrita e a fase em que escrevia para o grupo? Você escrevia levando em conta os atores? O que era fundamental na sua relação com o grupo, e em que isso se diferencia do que está vivendo agora?

**Walter** – Na verdade, a partir do trabalho com o grupo, eu tinha que enquadrar todo o material, como disse a Chris, dentro do que seria um texto dramático. Mas, depois, fiquei pensando:



**Foto de Jota Jota:** *Projeto K*, de Walter Daguerre, direção de Marco André Nunes, 2005. Maria Esmeralda Forte e Paula Sandroni.

“Essa experiência se deu aqui, foi muito boa, mas e aí? Nunca mais vamos montar o texto? Caramba!” Comecei a pensar como seria organizar tudo numa estrutura de texto tradicional, pensando numa publicação até. Foi quando me veio a idéia das notas de pé de página. É claro que serve mais como literatura do que como texto dramático pra outra encenação. Mas agora é o contrário: estou produzindo um texto, que vai ser encenado no segundo semestre, e ele resultou de um esforço para fazer um texto que, independente da interpretação do diretor ou de como será levado à cena, está organizado de maneira dramática. Estão ali os personagens, as etapas do texto, da apresentação até o desfecho, a trajetória dos personagens, e os *plots*, digamos assim. Tudo ali, e por mais diferente que resulte do que escrevi, continuará sendo o que eu escrevi.

**Folhetim** – Pedro, como foi escrever para os *Fudidos Privilegiados*?



**Foto de Dalton Valério:** *Lady Lázaró*, de Daniela Pereira de Carvalho, direção de Ivan Sugahara, 2005. Cristina Flores.

**Pedro** – Escrevi pensando nos atores, que conheço bem. Quando eu dirijo, a escolha dos atores dá o tom da peça. Um ator é, sei lá, o trombone, o piano e, às vezes, vem o diretor e coloca uma guitarra. Chega um momento em que o ator sabe mais do personagem do que você, e é lindo quando isso acontece, porque não tem mais o que discutir com o ator. E também, no meio da temporada, o espetáculo ganha uma gira, e vai por si só, como uma nau navegando. Pode até ter uma substituição, mas o espetáculo é maior do que todo mundo, do que tudo que está envolvido nele. Então, por mais que você seja o diretor, chega um momento em que a coisa foge do controle, e isso é fabuloso.

**Folhetim** – Vocês acham que a crítica tem instrumental suficiente para ler o que vocês estão criando ou o que estão propondo neste momento?

**Daniela** – Acho que depende da crítica. A crítica do Rio é diferente da crítica de São Paulo. No jornal *O Estadão*, tive uma experiência realmente interessante com a Beth Néspoli. Ela não me conhecia, pois eu nunca tinha feito peça em São Paulo, e fui lá apresentar *Por uma vida um pouco menos ordinária...* Ela foi assistir e, alguns dias depois, ligou e disse: “Eu queria ler a peça”. Leu e fez uma crítica que não era

exatamente elogiosa, mas era uma tentativa de diálogo com o que eu tinha dito, com o que o Gilberto Gawronski e todas as pessoas que fizeram a peça tinham dito. Havia um diálogo possível. Aqui no Rio, isso nunca aconteceu.

**Walter** – Em relação à Barbara Heliodora, há anos ela inicia críticas de espetáculos baseados em textos literários dizendo: “Mais uma vez, uma adaptação de obra literária...” Bom, se ela está há dez anos percebendo isso, será que não significa que isso é uma tendência, e que ela é que está, há dez anos, defasada? Acho que a crítica no Rio de Janeiro está cansada, não tem mais vigor, tónus, pra se esforçar um pouquinho e ir além.

**Christiane** – O que mais me faz falta, hoje em dia, a respeito do meu trabalho, é um pensamento crítico ao qual eu tenha acesso, mesmo que através dos blogs isso já esteja acontecendo. Alguém que dialogue, não só com a minha peça, mas com a minha história, com meu pensamento. Fico pensando se a universidade não podia estar mais presente nesse aspecto, promovendo, realmente, um diálogo e não uma análise com base num gosto pessoal. Sinto muito mais falta disso do que de ser ou não ser elogiada. A gente sabe da importância de uma boa crítica num jornal pra levar o público, mas, para o artista, o mais importante é estabelecer um diálogo em outro nível.

**Pedro** – Nesses últimos anos, têm surgido blogs fabulosos de estudantes de teoria do teatro, como o *Questão de crítica*. É de alto nível e leio o que eles escrevem sobre outras peças também. Quanto à questão do instrumental, realmente tenho dúvidas. Vou sempre ao *riocenacontemporânea* e é difícil ver críticos lá. Então, instrumentalizar-se é também assistir aos espetáculos contemporâneos, não só do Rio, mas do mundo inteiro. Tem outra coisa que é geracional mesmo. O que é importante pra mim talvez não tenha o mesmo valor para os críticos. São influências muito fortes na minha vida: diálogo com os *Simpsons* da mesma forma que diálogo com Shakespeare. Acho que a crítica no Rio, em geral, fala mal do que meus

espetáculos têm de melhor. Certas afirmações que proponho são coisas lógicas, pensadas, e são avaliadas como erros, mas são aquilo que tenho de melhor, o que tenho de mais original! Então, estou percebendo que não posso, de jeito nenhum, me deixar contaminar, porque parece que você é criticado dentro de um paradigma, de um dogma, e é crucificado se rompe com aquilo. As pessoas se sentem ameaçadas, por isso, às vezes, escrevem com tanta raiva.

**Folhetim** – O que vocês acham dos concursos de dramaturgia, qual a importância deles e o que seria um projeto alternativo capaz de estimular o trabalho de jovens dramaturgos?

**Walter** – Alfabetização! Sim, porque se você tem um ofício que lida com as palavras, tem que ler, escrever, assistir a espetáculos. Tem uma infinidade de pessoas com vontade de se expressar através da dramaturgia, mas em que condições? É preciso instrumentalizar, e aí só com alfabetização. Os concursos de dramaturgia são interessantes, porque o processo é semelhante ao que ocorre com as produções: tem havido mais produções ultimamente porque tem havido mais editais. Quanto mais editais, mais as pessoas se animam. Inclusive, nosso grupo foi beneficiado nos três trabalhos. Um concurso de dramaturgia pode ser interessante, mas não é suficiente. Se não tiver o básico, que é a alfabetização, não vão surgir novos autores nem ampliaremos o número de pessoas interessadas em dramaturgia e em teatro de forma geral.

**Daniela** – Concordo totalmente com o que o Walter falou, só que alfabetização não é só letra e número, é estética também. E seria mais interessante também ganhar, além dos prêmios de dramaturgia, apoio financeiro para a produção.

**Pedro** – Ganhei uma bolsa pra escrever o *Cine-teatro limite* e foi ótimo! Mas ganhar um concurso com uma peça e ela não ser montada é um contra-senso. Concordo que quanto mais espetáculos você assiste, mais vai se “alfabetizando”,

sofisticando a sua leitura. Mas também já tive a experiência de fazer espetáculos para pessoas de uma classe social menos privilegiada, e elas terem uma leitura mais sofisticada do que o público considerado tradicional. Uma leitura mais livre e mais sofisticada, e isso não é demagogia.

**Christiane** – Concordo quando dizem que os concursos estimulam a produção, porque existem muitos apoios que acabam desconsiderando essa etapa e valorizando só a montagem, sem considerar o processo criativo do autor. E outra coisa interessante de se pensar, além da alfabetização, é a troca entre dramaturgos. De alguma maneira, isso começou a aparecer durante o processo da *Nova dramaturgia*. Depois, o Roberto Alvim promoveu, durante um longo tempo, um espaço onde autores dialogaram para além da cena.

**Pedro** – O Roberto inventou um lugar conceitual que não existia, e é lindo isso. Ele chamou esse lugar de *Nova dramaturgia carioca*. Eu, por exemplo, naquela época, ainda não tinha escrito nenhuma peça, mas ele me chamou para os encontros! Ele acreditava em mim. Então, a gente pode inventar um lugar pra que novos dramaturgos cariocas surjam, e esse também seria um espaço para debater, para promover a troca entre gerações. Por exemplo, os atores mais velhos têm um conhecimento de dramaturgia, de atuação, ao qual a gente não tem acesso, a não ser quando tem a sorte de trabalhar com eles, então acho fundamental também haver essa troca.

**Folhetim** – O Da Costa foi convidado para exercer o papel de observador altamente qualificado, por seu interesse pela dramaturgia e pela cena contemporânea. Eu gostaria agora que ele apresentasse seus comentários ao que foi exposto aqui.

**José Da Costa** – Ao ver as perguntas pré-formuladas para esse debate pela equipe da revista *Folhetim*, percebi que elas apresentavam algumas possibilidades de discussão política do teatro, seja na relação dos autores com os diretores, seja



na relação com a crítica teatral, com a vida institucional, com as políticas de estímulo à produção etc. Apesar de todas essas possibilidades, acho que estava faltando um aspecto que a Fátima acrescentou hoje, ao longo do debate, ao falar do espectador, abrindo a questão para um campo externo à criação propriamente dita. É verdade que o espectador pode ser desenhado no próprio texto, um espectador construído, pois a recepção faz parte da produção criativa, mas alguns dos autores enfatizaram hoje a recepção dos espectadores reais, e não a dos espectadores construídos na própria obra, como uma tática para definir como queriam que a obra fosse percebida. Tenho a impressão de que, no teatro produzido hoje, nós somos capturados pelos formatos estabelecidos, tais como o tempo de duração do espetáculo, sua adequação a uma perspectiva do que seja um produto circulável, vendável, que possa entrar nos editais etc. Nós, os intelectuais, de dentro e de fora das universidades, também somos formatados por uma série de fatores: por exemplo, a minha pesquisa financiada pelo CNPq, de certa maneira delimita o meu espaço de ação. Claro que a gente pode driblar, mais ou menos, os modos pelos quais somos capturados pelo poder.

Penso também que a “realidade do realismo” – um tópico importante do primeiro conjunto de questões, que inclui a tradição dramatúrgica do conflito, progressão da ação, diálogo, personagem, assim como a relação entre ficção e realidade – apontou um dado curioso. Em várias das peças dos autores aqui presentes, essa relação entre o real e o realismo, percebidos prioritariamente como ficção, como invenção imaginária, é não só um tema, mas um gerador de formas, produtor de estruturas específicas, independentemente do microcosmo ficcional que a peça constrói. Essa relação do real e do realismo absorvida pela ficção e pelo imaginário é o tema e a estrutura da peça da Dani, *Vida, o filme*. É o tema nuclear da peça da Chris, *A falta que nos move*. E na peça *Cine-teatro limite*, do Pedro, existe um personagem que escreve, que quer inventar coisas, histórias, que é um criador. Ele enxerga um ator dos anos

40, uma espécie de Procópio Ferreira, um Oscarito e tal. Me parece que todos os dramaturgos aqui têm um diálogo forte com a tradição dramática que a gente relaciona ao final do século XIX, que problematiza a forma do drama e as visões de mundo a ela associadas. Podemos observar em Henrik Ibsen, Anton Tchekhov e outros autores teatrais vários exemplos de dramaturgias e estruturas internamente quebradas, apresentando uma imagem menos puramente objetiva do real, uma forma diferente de abordar o tema da ficção e da realidade. Isso tem a ver com o que o Maurice Blanchot enxerga como narrativas não verídicas, por conta de seu movimento interno fundamentalmente livre e autônomo como escrita ficcional, e em oposição àquelas narrativas ficcionais que se querem muito ancoradas no suposto real histórico ou cotidiano. Deleuze, escrevendo sobre cinema – num capítulo chamado “As potências do falso” do livro *A imagem-tempo*, publicado no Brasil pela Editora Perspectiva –, fala da imagem falsificante como sendo a imagem não verídica, mas o não verídico para o Deleuze não é produto de um sonho imaginário, de um personagem que ob-



**Foto de Jota Jota:** *Sub:Werther*, de Walter Daguerre, direção de Marco André Nunes, 2006. Pedro Kosovski, Camila Caputti, Laura Araújo, Jaime Leibovich, Lula Braga, Iano Salomão e Maria Esmeralda Forte.

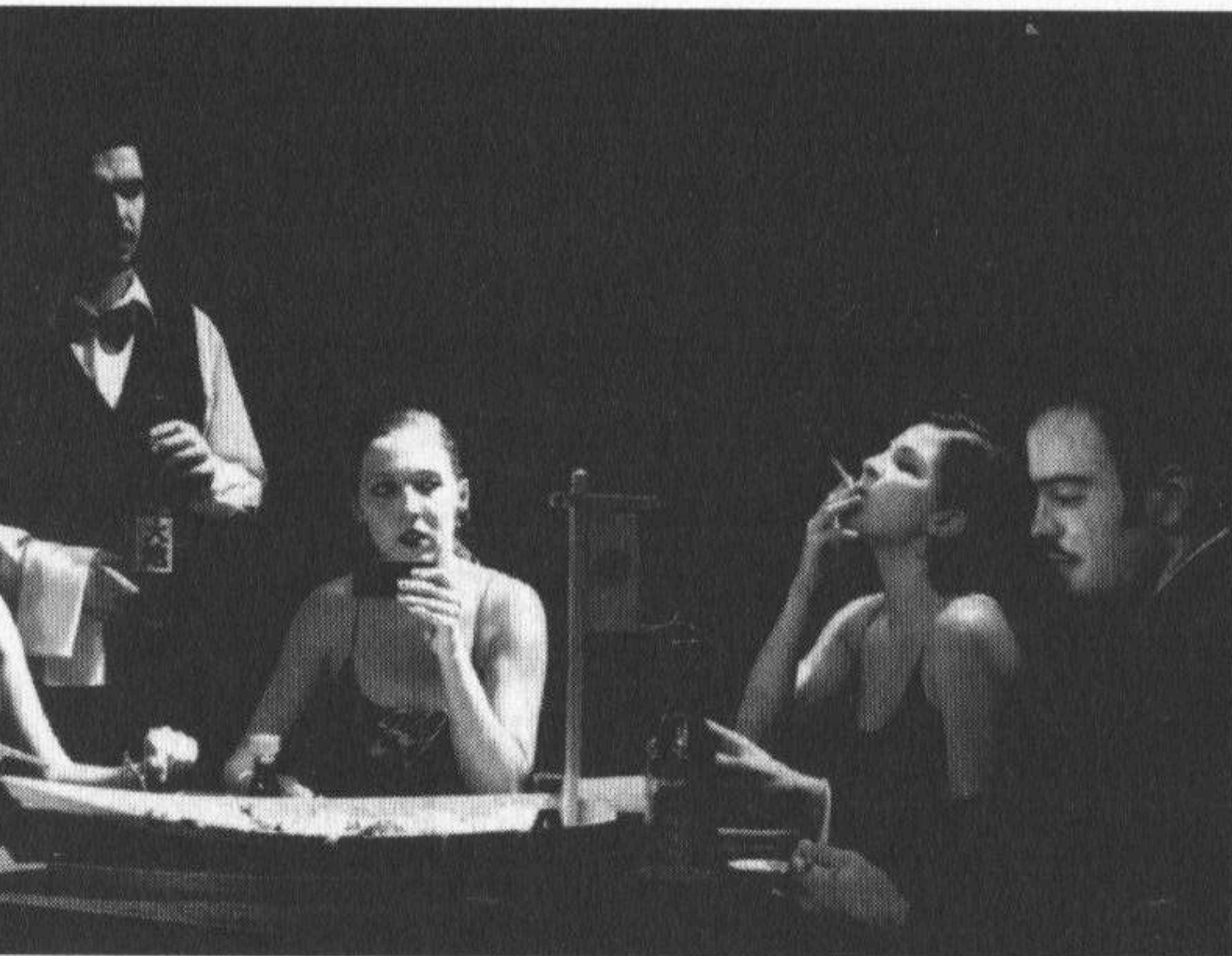
jetivamente dorme, que começa a sonhar e aí o filme muda de cor, por exemplo, para indicar a não realidade objetiva do que se vê naquele instante. Não, a imagem ficcional, imaginária ou virtual, está aí capturada pelo real e a sua organicidade é um pouco esse real autenticador, essa ficção capturada com a qual vocês também trabalham. Então, de alguma forma, existe sim, nas dramaturgias que vocês produzem, um diálogo forte com o século XIX, e não só no que tange à problematização do real objetivo e à crise do drama, mas também no que diz respeito a uma certa nostalgia desse real mais estável. Vejo que há toda uma ambigüidade nisso. Por exemplo, no caso da Chris, no espetáculo *Conjugado*, até me incomodavam um pouco as imagens finais, que não me lembro se eram vídeos ou fotografias, nas quais havia um esforço de ancoragem no real documental. Por outro lado, do ponto de vista de um pensamento político do teatro na contemporaneidade, que, inevitavelmente, passa pela questão da subjetividade, acaba existindo no outro espetáculo dela, *A falta que nos move*, um questionamento fortíssimo sobre se aquilo que vemos a cada instante é a parte ensaiada de um jogo previamente organizado ou não, se é invenção radical ou realidade efetiva. Vocês (Chris e os atores) tematizam na peça tanto e tão intensamente essa relação entre ficção e realidade, que fica claro um desejo de tocar, de alguma maneira, na dimensão de virtualidade, de liberdade, e essa dimensão tem um teor político e tem a ver com possíveis processos de subjetivação, de geração de sentidos de pertencimento, diferentes dos habituais. O que penso é que, preponderantemente, os dramaturgos reunidos aqui hoje imaginam que o teatro é capaz de produzir, por meio da valorização da ficção e do imaginário, percebidos como linhas de fuga em relação ao real e ao habitual, um senso de pertencimento e de auto-identificação diferentes daqueles produzidos pelas fontes hegemônicas de discurso e de produção de subjetividade.

**Folhetim** – Agradeço muito suas observações, que pontuam e acrescentam novos elementos ao diálogo aqui estabelecido. Vamos, então, agora, abrir o debate para a platéia.

**Luiz Carlos da Silva** – Boa-noite, fico muito feliz em ver uma nova geração de autores. Sou carioca, mas agora estou morando em Fortaleza. Isso tudo aqui é muito promissor e percebi um entusiasmo grande da parte de todos. Estou convencido de que, sem o texto, teatralizar nossa fantasia seria muito difícil, o texto é imprescindível. O Pedro colocou, logo no início, de forma bastante sincera, que procurava não ler grandes autores, citou inclusive Nelson Rodrigues. Achei estranho também quando ele disse que não consegue criar um personagem que tenha o nome de José, Sebastião ou Antonio, o que me fez pensar na luta de tantos dramaturgos para resgatar a brasilidade em seus textos. Então, o que você pretende com o teatro que está realizando? Quais são seus objetivos?

**Pedro** – Vou começar pela última pergunta. Não vou dizer o que eu quero com a minha obra, porque quando escrevo uma peça, quero que o espectador tenha sua própria leitura. Li todas as peças do Nelson Rodrigues, evidentemente. O que eu quis dizer é que existem algumas dramaturgias tão fortes, que é melhor evitá-las. Isso foi uma brincadeira, mas é verdade. O Nelson é um autor que muitos dramaturgos brasileiros copiam. Ele é um autor para se ter como mestre, e, como acontece em todos os países, milhares de peças são cópias de mestres como Beckett, Pinter etc. Em relação ao nome dos personagens, todas as peças que escrevi são sobre o Brasil; mesmo não tendo nenhum personagem chamado José, existe uma brasilidade em todos eles. Mas o que interessa é o ser humano. Eu sou brasileiro e, inevitavelmente, vou falar do meu país. Não tenho que escrever sobre o maracatu ou o samba pra ser brasileiro, até porque não sou do samba nem do maracatu. Escrevo dentro da minha perspectiva: um já não tão jovem autor, que mora no Rio de Janeiro, em 2009. Acho mais honesto fazer isso do que tentar traçar um painel do que é o Brasil. O que é o Brasil, afinal? Acho perigoso isso, porque podemos cair nos clichês.

**Daniela** – A Barbara Heliodora, recentemente, em uma crítica sobre a peça do Ariano Suassuna *A farsa da boa preguiça*,



**Foto de Simone Rodrigues:** *Combinado*, de Daniela Pereira de Carvalho, direção de Ivan Sugahara, 2003. Letícia Isnard, José Karini, Ângela Câmara, Cristina Flores e Saulo Rodrigues.

escreveu o seguinte: “Difícilmente uma peça será mais brasileira”. Então a nós, cariocas e urbanos, está negado o direito de sermos brasileiros?

**Manoel Prazeres** – Vocês são, além de dramaturgos, atores, diretores, produtores. Essa quantidade de funções significa um questionamento a respeito da hierarquia que, historicamente, dominou o teatro? Num primeiro momento, o autor foi o grande “autor” da obra; mais recentemente, o encenador passou a ser esse “autor”. Hoje em dia, todo mundo virou “autor”?

**Christiane** – Sou produtora porque preciso montar minhas peças e ninguém vai fazer isso por mim. Acredito que seja o caso de todos aqui. Respondendo à sua pergunta, acho que realmente existe uma diferença, talvez até política, no sentido de tentar promover um espaço democrático, no qual as hierarquias não precisem ser, exatamente, de graus e valores, mas que possam existir nas diferenças, simplesmente. Hierarquias mais horizontais que verticais, se é que isso é possível. Quando essas forças se equilibram, e se elas se equilibram, sem necessariamente se misturar, isso ocorre porque estão todas num mesmo plano, isso pode resultar em processos interessantes. Sobre a mistura de funções, fui atriz e isso me ajudou a sair da cena e olhar tudo com mais carinho, com mais percepção sobre

o que é ser ator. Depois, como diretora, pude dar um passo atrás e ver a cena de forma mais aberta e, portanto, escrever essa cena. O único problema é que, depois que eu comecei a dirigir, fiquei mais covarde pra atuar e, modéstia à parte, sou uma boa diretora de atores porque fui atriz.

**Pedro** – Na verdade, nunca atuei numa peça que eu tenha escrito, porque as peças que eu escrevo não têm a ver comigo como ator. Eu faria mal as peças que escrevo. É louco, mas é verdade! Acho que um diretor que é também ator terá um olhar particular, mais delicado, e talvez consiga entender melhor o ator do que, em geral, os diretores que nunca atuaram.

**Daniela** – Todas essas funções estão misturadas pra potencializar a qualidade da relação. A gente herdou uma história de que o diretor é mau; de que autor bom é autor morto; de que ator é sempre estrela... Todos os diretores com quem trabalhei são atores, com exceção do Mauro Mendonça Filho, que é filho de ator, e sempre tiveram muita delicadeza no trato com o ator, no trato comigo, com o cenógrafo, com o iluminador. Não houve nenhuma discriminação hierárquica.

**Pedro** – Acho que o fato de exercermos múltiplas funções tem a ver com a vontade de produzir um discurso autoral. Quando eu trabalhava como ator, minha maior frustração era ficar falando coisas que não queria ou com as quais não me identificava. Isso era muito angustiante pra mim. Vejo que, hoje, muitos atores fazem solos e escrevem seus textos com o intuito de ter o domínio do discurso que, em última instância, é o que a gente deseja como artista. Do contrário, estaremos sempre procurando uma fala, um discurso, e ansiosos pra alguém nos chamar pra um trabalho ou pra achar um texto cujas palavras digam tudo que você quer.

**Walter** – Ao longo do debate, e agora mais especificamente, a gente falou da apropriação e da democratização dos meios de produção. Um ator, hoje, pode optar por comprar os direitos de uma peça estrangeira e produzir aqui, porque acha que

vai se adequar a ele como ator, como também pode escrever, montar um solo, chamar uma diretora ou cinco diretores pra dirigi-lo. Então, essa apropriação dos meios de produção, com acento marxista aí, está dinamizando essas relações, modificando e mexendo com a hierarquia da arte em geral, e do teatro também.

**Pedro** – Na tradição teatral, existem outros exemplos de momentos históricos nos quais o ator não estava tão dissociado da figura do autor, por exemplo, na *commedia dell'arte*. Cada ator tinha um repertório individual, e até hoje os clowns, os palhaços, todos têm seus solos: é o modo de produção afetando o modo de criação.

**Da Costa** – Acho que a ficção é mais livre de um dono quando, no interior de cada fala individual, muitas vozes falam. Isso nada mais é do que a polifonia que o Mikhail Bakhtin teorizou em seu livro sobre o Dostoiévski. Não precisa haver vários autores escrevendo para que haja polifonia, e existem várias formas de colaboração. Inclusive o Duvignaud tem um texto onde ele fala que os atores colaboravam com os textos do Racine. O Corneille usava atores como modelos para os personagens que criava. As formas colaborativas, participativas, divididas de produção de discurso são formas de produção de polifonia, mas, muitas vezes, um discurso coletivo pode ser também produtor de uma fala em bloco, de uma verdade centrada. Então, a gente tem que ver “o que” se produz, não só “como” se produz.

**Andreza Bittencourt** – Christiane, você pega o material que foi elaborado em conjunto e cria um texto. Como é feito isso? Os atores escrevem também? O texto é seu, oficialmente?

**Christiane** – Algumas vezes, o texto criado na cena se transforma num texto escrito, portanto, não é necessariamente meu. Uma coisa é você sentar e escrever um texto. Outra coisa é, através de um improviso, construir um material que, depois, pode vir a ser colocado na peça como um bloco inteiro, mesmo

que eu venha a escrever alguma coisa que ligue esses blocos. Posso escrever alguma coisa completamente original que eu quero que esteja na peça, algo que os atores não escreveram. Mas os atores estão escrevendo, na cena. Sem o papel e a caneta, mas estão escrevendo; por isso é um trabalho de co-criação, de co-autoria.

**Andreza Bittencourt** – Como é que você revê esse material?

**Christiane** – A gente grava algumas coisas, e outras eu escrevo a partir do que vou lembrando. Durante o processo, vou pensando, vou pegando coisas e, quando levo uma proposta, ela já parte do que foi levantado na cena. Depois, sento, escrevo, e devolvo isso pra eles como um texto. É surpreendente, porque eles recebem um texto que é deles, mas que já não é mais deles! Tem um trabalho que é muito importante pra mim, que são os Sistemas de Dramaturgia. Quando comecei o processo de *A falta que nos move*, trabalhei muito com um livro chamado *Pragmática da comunicação humana*, do Paul Watzlawick, que fala sobre os sistemas relacionais que se estabelecem dentro de um grupo de trabalho. A partir do que eu observo na cena, das relações que vão se desenhando, eu vou tentando criar algo que eu chamo de sistema dramatúrgico. Esse sistema preexiste como idéia e se renova com a relação que vai estabelecer dentro da situação proposta. Isso, então, vai criando uma linguagem para o processo. Gosto de trabalhar com muitos limites para o improviso, tantos limites que isso liberte o ator. Tem uma definição bonita do Nietzsche pra isso: “Dançar com algemas”.

**Folhetim** – Agradeço a todos a participação, em nome da equipe do *Folhetim*, e desejo que tenhamos muitas outras oportunidades como esta para conversar sobre o nosso trabalho.

Rio, 2 de junho de 2009



« **Antonio Guedes** aproveitou bem as indicações do autor para ampliar o sentido teatral da **narrativa**, sob a perspectiva de incluir até mesmo a **platéia** como recurso de encenação. A cenografia de Doris Rollemberg é decisiva nessa concepção. »

**Macksen Luiz**, *Jornal do Brasil*

« O recurso narrativo buscado pelo **autor** poderia cair na armadilha do realismo. Parodiando Pirandello, trata-se de um **texto** à procura de um **encenador**. Guedes mostra ser o artista indicado pois ao narrar o drama de uma **vida**, acrescenta à narrativa uma **ação** teatral deflagrada por **imagens** que capturam o público. Trata-se de uma reciclagem de **linguagens** antigas, acrescidas de novas técnicas. »

**Ida Vicenzia**, *Jornal do Commercio*

« Penso ser bastante **relevante** essa problematização que se propõe em cena, visto abarcar discussões caras ao **teatro**, como os limites da **ficção**, o lugar do ator e sua presença híbrida, que lhe exige uma naturalidade na fala, postura, **ação** e **relação** com o **espectador** e com o que se conta. »

**Dâmaris Grün**, revista virtual *Questão de crítica*

...de um...  
...sustava...  
...avia me dando presentinhos e lá grandes coisas  
...sicamente não é nenhum Apolo. fazer cinema.  
...do projeto Lorca eu estava no grupo  
...cas da minha mãe. Desconfio que estava no grupo  
...erência traz... há mais...  
...de Cleo diretora, Leal minha mãe. Selesimo como...  
...tam tenho pretens... de fazer cinema...  
...Como minha mãe. Sei que como...  
...est... a no grupo de um diretor muito importante.  
...grandes coisas. Também tenho pretens...



# a filha do teatro

DE LUÍS AUGUSTO REIS

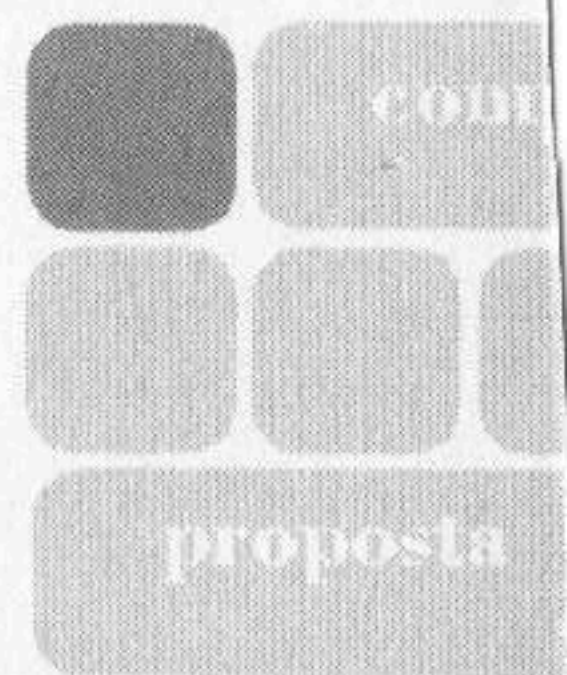
DIREÇÃO ANTONIO GUEDES

teatro do  
pequenoGesto

[www.pequenogesto.com.br](http://www.pequenogesto.com.br)

# Folhetim

teatro do pequeno Gesto



Se quiser receber a relação completa dos artigos publicados, saber como adquirir nossas edições ou associar-se ao Clube de Amigos do Folhetim, entre em contato pelo endereço

[folhetim@pequenogesto.com.br](mailto:folhetim@pequenogesto.com.br)

Para compra por telefax: 21-2558-0353



folhetim

agenda

novidades

apoiadores

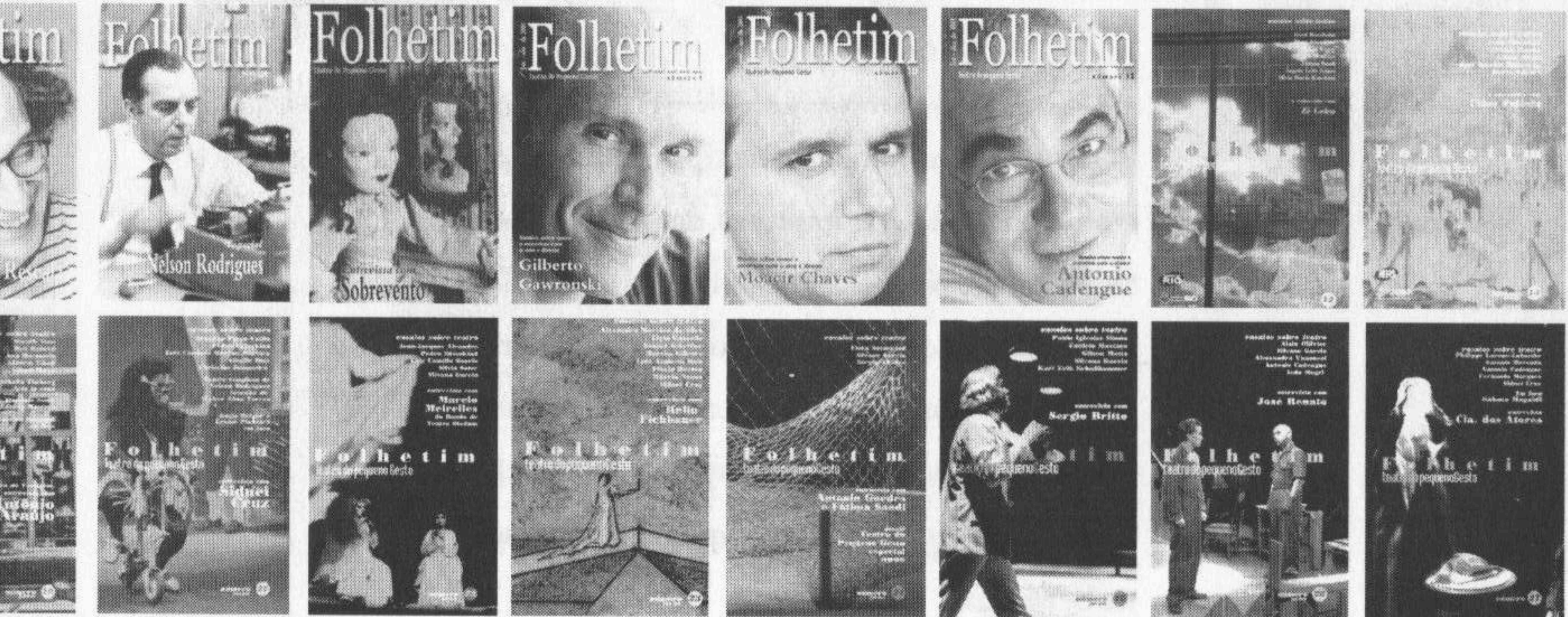
revista folhetim

folhetim ensaios

vendas on-line

Esta edição contou com o apoio dos associados ao **Clube de Amigos do Folhetim**, aos quais muito agradecemos:

Adriana Schneider • Alberto Tibaji • Ana Achcar • Ana Dias  
 • Ana Kfoury • Anna Wiltgen • Angela Pecego • Angela Reis  
 • Béatrice Picon-Vallin • Beti Rabetti • Bruno Reys • Casa  
 das Artes de Laranjeiras • Chico Pelúcio • Christine Braga •  
 Cia. dos Atores • José Da Costa • Daniel Marques • Deolinda  
 Vilhena • Doris Rollemberg • Elena Vassina • Eleonora Fabião  
 • Felipe Rocha • Gustavo Ariani • Helena Stewart • Helena  
 Varvaki • Hermes Frederico • Jacyan Castilho • João Roberto  
 Faria • José Renato • Lenise Pinheiro • Lidia Kosovski • Luís  
 Reis • Maria Bernadete Vidaurre • Maria Esmeralda • Miguel  
 Vellinho • Moacir Chaves • Monica Biel • Nanci de Freitas •  
 Newton Moreno • Otávio Cabral • Paula Sandroni • Pedro  
 Brício • Ricardo Carlos Gomes • Roberto Pereira • Rosana  
 Suarez • Sidnei Cruz • Silvana Garcia • Sílvia Fernandes •  
 Simone Osthoff • Tatiana Motta Lima • Valmir Santos



---

*cólofon*

Esta revista foi composta na tipografia Bodoni em corpo 12/13,5 e impressa em papel Pólen Soft 80g/m<sup>2</sup>. Na mesa-redonda e na seção *Em foco* utilizou-se também a tipografia Geometric 415 Md no corpo 11/12. A capa foi impressa em papel cartão triplex 250 g/m<sup>2</sup> com laminação fosca. Tiragem de mil exemplares. Impresso na Sermograf.

Em *A irrupção do romance no teatro*, Jean-Pierre Sarrazae constata no teatro moderno e contemporâneo, a preferência pela circulação entre os modos épico e dramático e, em consequência, a inscrição do passado do relato no presente da ação.

*Nomes*, de Inês Cardoso Martins Moreira, trata dos jogos com os substantivos comuns e próprios, que Gertrude Stein propõe em suas peças, em especial do termo *play*, em suas diversas acepções.

Em *Não mais reconhecer-se, eis a questão*, Ana Kfourri relata seu encontro com a obra de Valère Novarina e com seus personagens-palavra, o que a estimulou a criar o espetáculo *Esfíncter*, em 2006.

Silvana Garcia apresenta, em *Dramaturgia nos processos coletivos de criação*, as principais características do trabalho teatral em grupo, desde suas primeiras manifestações, nos anos de 1960, até os dias de hoje.

As relações de fratura e desconexão entre texto e cena são tematizadas por Angela Materno em *Isto não é um espetáculo: considerações sobre dramaturgia contemporânea*, a partir de obras de Novarina, Peter Handke e Gerald Thomas.

A dinâmica tensa entre a tradição e a ruptura, característica do texto teatral contemporâneo, é abordada por José Da Costa em *Des-continuidades do presente: questões de dramaturgia*, por meio da análise de espetáculos de Gerald Thomas, Bosco Brasil e Valère Novarina.

Aimar Labaki traça, em *Eppur si muove*, um amplo panorama das principais tendências do trabalho dramaturgico na contemporaneidade, organizadas em grandes grupos segundo suas afinidades formais e temáticas.

Na seção *Em foco*, a arquivista Márcia Cláudia Figueiredo discorre sobre o acervo multidisciplinar do Cedoc/Funarte, essencial para todos os que fazem pesquisa em teatro no país.

O belíssimo livro *Fotografia de palco*, de Lenise Pinheiro, resenhado por Marcio Freitas, apresenta um vasto painel do teatro brasileiro nos últimos 25 anos, conjugando apuro técnico e rigor estético.

Os dramaturgos Christiane Jatahy, Daniela Pereira de Carvalho, Pedro Brício e Walter Daguerre e o pesquisador José Da Costa discutem, na mesa-redonda *Dramaturgia hoje*, as múltiplas relações do texto com a cena, o público e o fazer teatral.

Esta edição foi possível graças ao Prêmio Myriam Muniz de Teatro 2008 e ao Clube de Amigos do Folhetim.

Patrocínio



PETROBRAS

Apoio



Realização

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES  
funarte



Ministério  
da Cultura

