

EDITORIAL

Nada como uma edição depois da outra...

O Folhetim nº zero foi nosso balão de ensaio e agora, da plataforma de lançamento, parte o nº 1.

Novos companheiros juntaram-se a nós, tornando mais agradáveis nossas tarefas.

A boa acolhida que a revista recebeu da imprensa e dos leitores anima-nos a insistir na idéia de que há espaço para uma iniciativa como esta.

Portanto, até julho!

Os editores

ÍNDICE

CONFERÊNCIA PARA ZURIQUE

Adolphe Appia 2

LESSING, VOLTAIRE E SEUS FANTASMAS

Fátima Saadi 8

KANTOR E A RECUSA DA INTERPRETAÇÃO

Ângela Leite Lopes 16

O CANTO DO CISNE SOB O SIGNO DA MEMÓRIA

Walter Lima Torres 21

A CENA, A PLATÉIA... DOIS UNIVERSOS, MUITOS SENTIDOS

Antonio Guedes 26

GRUPOS À PROCURA DE SEUS PARES

Rosyane Trotta 32

DOMINGOS OLIVEIRA E O ELOGIO DO TEATRO

Entrevista a Antonio Guedes e Fátima Saadi 36

CONFERÊNCIA PARA ZURIQUE¹

Adolphe Appia

Tradução: Fátima Saadi

O *Misanthropo* estava sendo representado e, para marcar a pouca importância do ambiente histórico em relação a uma ação tão puramente humana e para, simultaneamente, valorizar ao máximo os personagens, o salão de Celimena era figurado por simples tapeçarias; somente os figurinos, já simplificados, e os móveis, igualmente muito sóbrios, denunciavam a época contemporânea de Molière.²

Minha vizinha, visivelmente chocada, murmurava: “Que idéia maluca a de Celimena, arrumar o apartamento deste jeito!” Esta é, parece-me, a perfeita atitude do espectador realista, aquele que quer ver os lugares da ação como cada um os veria se fosse transportado até lá. Personalidades muito refinadas partilham essa opinião; seria importante buscar sua origem, sua fonte profunda, antes de condená-la. Afinal, essa atitude pode ser justificada e o idealismo cênico provavelmente não é para qualquer um.

Em primeiro lugar, a encenação é uma obra, uma arte em si, cuja noção pode ser circunscrita antes de qualquer aplicação? Tem uma existência independente que se trataria simplesmente de adaptar a cada nova peça? Definitivamente, a encenação é a maneira empregada pelas pessoas de teatro para apresentar a nossos olhos uma ação dramática; ela não é nem mesmo uma técnica adotada de forma regular e é a ação dramática que a condiciona: sem esta ação, a encenação é uma noção vazia de sentido; ela não é nada, rigorosamente falando, nada mesmo.

Ora, nossa definição inclui uma incógnita: *nossos olhos*, cujas exigências variáveis não poderiam ser inteiramente nem implicitamente previstas pelo texto da peça (com ou sem música); o que equivale a dizer que a encenação se encarrega dos elementos que a peça não contém para oferecer-se a nossos olhos. Se, portanto, a ação dramática é a condição da encenação, em contrapartida, são nossos olhos que determinam a encenação e recriam-na; nesse sentido, podemos afirmar que nós é que somos a encenação e que, sem nós, a peça não passa de algo escrito; nós somos, portanto, responsáveis por ela e temos o direito de criticar sua exata conveniência, visto que não admitimos ser desfigurados por ela...

A questão assume assim um novo aspecto. Trata-se de saber primeiramente quem somos nós em vista do texto dramático. Não é a peça que devemos interrogar em primeiro lugar, mas a nós mesmos! Esse ponto de vista pode parecer novo, no entanto é velho como o mundo. O que é surpreendente é que seja necessário chamar nossa atenção para ele.

Quando nos servimos do microscópio, modificamos a posição das lentes segundo nossa vista e não segundo a natureza dos objetos que desejamos observar. No teatro acontece o mesmo: a peça nos é dada e cabe-nos adaptarmo-nos a ela. A encenação consiste justamente nessa adaptação.

O mundo exterior não atinge nossos olhos sempre da mesma maneira. Podemos considerá-lo como um espetáculo exterior a nós mesmos: é o que se chama “olhar”; ou então ele penetra em nós à nossa revelia e mescla-se à vida de nossa alma onde exerce, sem nosso conhecimento, uma influência mais ou menos tirânica que, por sua vez, é modificada por nossa disposição de momento. São dois extremos entre os quais oscila nossa visão das coisas e dos seres; um é a maneira realista de observar, o outro a maneira ideal de sentir através da visão. Se, portanto, segundo nossa última definição, somos e queremos ser os criadores da encenação para tal ou tal peça, devemos começar por interrogar-nos sobre o objeto que perseguimos no teatro e sobre aquilo que viemos

solicitar-lhe ao entrar na sala de espetáculos. Pedimos à arte dramática, ao autor da peça, que apresente-nos a vida como um espetáculo que será simplesmente observado - como a natureza para o cientista - ou queremos, no teatro, identificar-nos com os personagens e neles nos encontrar? A emoção dramática é feita de curiosidade e das satisfações que esta oferece ou da simpatia e dos movimentos da alma que ela ocasiona?

Talvez ainda não tenhamos percebido, mas todo o problema da encenação está aqui formulado e sua resolução depende da nossa... Vou mais longe e afirmo que nossa arte dramática como um todo depende do espectador, quer dizer, da qualidade de sua visão.

* * *

O espectador! Será que ele é o mesmo em toda parte? Ele é uma entidade? Nosso internacionalismo nivelaria até mesmo a arte dramática? Pode parecer assim àquele que só considera a peça representada, mas vimos que esta não é o primeiro termo do problema da encenação e que não é ela que determina a representação, mas nós. O gosto por uma ficção, seja ela qual for, é comum a toda a humanidade. Os medrosos e os que desprezam o teatro satisfazem esse gosto através da leitura, através das belas artes às quais a imaginação dá vida, ou através de mil outros procedimentos tidos por honestos e morais e cujo verdadeiro alcance escapa-lhes à consciência inquieta. Os que são sinceros confessam seu invencível desejo de sair de si mesmos para se enriquecerem com a visão de espetáculos que a vida cotidiana não lhes oferece: paixões e sofrimentos pelos quais não eram obrigados a sofrer, felicidades e triunfos que os elevam acima de sua mediania rotineira, em uma palavra, ficção animada e representada por seres que são nossos semelhantes. Mas o prazer dramático é função de reações; um russo e um japonês reagem de formas diferentes, assim como um italiano e um parisiense, ou um turco e um escandinavo etc; o espetáculo que seu desejo solicita e que eles têm que criar por si - como vimos - será, portanto, muito diferente para cada um deles. O interesse que um europeu demonstra por um espetáculo do extremo oriente não tem nada em comum com o que os nativos experimentam; um espanhol e um escocês vêem uma tourada com olhos diferentes; um norueguês e um florentino reagem de forma distinta diante de um drama de Ibsen. O internacionalismo ainda não alterou o gênio das raças nem a influência dos climas; não há, felizmente, nada a fazer com a produção artística; o internacionalismo, sem dúvida, facilita sua difusão mas, apesar das aparências, não toca na criação, visto que ele é, por sua essência, industrial.

Se, portanto, por um lado, somos espectadores, os criadores da encenação, por outro, o gênio próprio de cada raça determina a forma do espetáculo, o que chamaremos de forma representativa. E como esta forma inspira e determina, por sua vez, a forma que o autor dramático escolherá, a cadeia parece ininterrupta. Ora, não é nada disso que acontece atualmente. As pessoas de teatro conhecem os hábitos de rebanho de seu público e descansam sobre isso. Suportamos sem reclamar a contínua violência que eles perpetram contra nosso bom-senso, nosso gosto, nossa necessidade de harmonia e de justas conveniências estéticas, portanto, contra nossa dignidade e toleramos em cena o que jamais nossas exposições, concertos e conferências ousariam apresentar sem provocar uma explosão de revolta. E mais: suportamos que imponham-nos uma arte dramática e cênica em total desacordo com nossos atavismos e nosso gênio. Como poderíamos saber quem somos em relação ao teatro e o que dele esperamos? Como o dramaturgo, o encenador poderiam conhecer nossos verdadeiros desejos e satisfazê-los? Colocamo-nos fora da questão e perdemos o direito à crítica, visto que sequer sabemos o que desejamos.

O internacionalismo no teatro é a morte da arte dramática; ele não poderia atingir a obra de arte, dissemos, mas ele seca a fonte de onde ela brota e a responsabilidade por esta

perda recai totalmente sobre nós, os espectadores. Será que não teríamos direito à greve? Não nos faltaria coragem para exercê-lo caso tivéssemos a menor noção das reivindicações a serem feitas! Os autores dramáticos procuram em vão junto a nós as sugestões que lhes são indispensáveis e sem as quais eles se lançam no internacionalismo destrutor.

Em resumo: a encenação, por si só, não é *nada*. É o espectador quem a cria e, através dela, inspira e determina a produção dramática. Em conseqüência, tratar da encenação é observar a nós mesmos a esse respeito e tentar distinguir em nosso foro íntimo a origem de nosso gosto pela arte dramática e a forma que seria conveniente dar a essa arte se queremos concedê-la a nossos atavismos profundos e ao gênio de nossa raça.

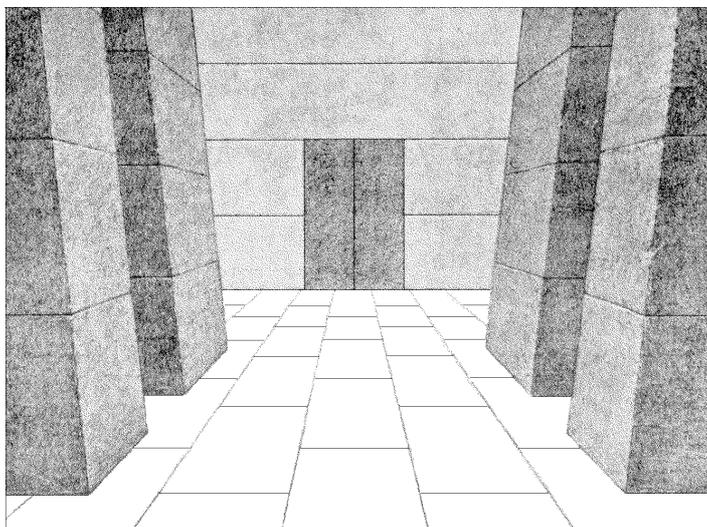
Nosso ponto de partida é assim claramente indicado e circunscrito. Partir de nós mesmos é, sem dúvida, garantir uma viagem mais bela e com horizontes mais amplos do que se tomássemos como únicos guias e cicerones a cortina, as coxias, as gambiarras e os refletores de nossos palcos!...

Falei de visão realista e de visão idealista. Se quisermos especificar estas duas noções apenas do ponto de vista da encenação, é preciso declarar antes de mais nada que a visão realista não procede diretamente do texto da peça (com ou sem música), enquanto que a visão idealista inspira-se exclusivamente nele. Explico-me: uma ação dramática é colocada pelo autor num meio histórico e geográfico; ou, se for pura fantasia, seu ambiente será indicado em notas à margem do texto. O realista apossa-se então das únicas noções que ele considera como independentes e existindo por si mesmas e é a partir delas que pede satisfação ao encenador. Quando ele as considera realizadas, localiza a ação dramática *a posteriori*, persuadido de que o justo acordo entre os dois elementos - a peça e a encenação - opera-se automaticamente como na vida real. O idealismo procede de maneira diametralmente oposta; ele só considera o texto da peça; qualquer índice colocado fora do texto está submetido a caução e é no texto que ele se inspirará para sua encenação. Só depois ele o confrontará com as explicações decorativas colocadas nas margens e decidirá a respeito de sua conveniência. Para o realista, esta conveniência está na exata reprodução histórica e geográfica do lugar de ação escolhido pelo autor; para o idealista, é uma questão de grau; o realista coloca um pouco brutalmente o texto dramático na realidade de uma ambientação que preexiste a ele; o idealista reúne em torno do texto os elementos decorativos dos quais este necessita para ser revelado e rejeita todos aqueles que são supérfluos e que, em conseqüência, correriam o risco de atenuar sua intensidade; repito: para ele, a realidade está no texto da peça; para o realista está no ambiente preestabelecido. A visão idealista distingue, no teatro, o ser humano de seu ambiente; a visão realista só considera o meio em sua estreita relação com o estado d'alma dos personagens. O drama de *Parsifal*, para o realista, passa-se na Espanha; para o idealista, está em nós mesmos.

Porém, talvez objetem-me, por que não respeitar um pouco mais os desejos expressos pelo autor? Ele não sabe melhor do que nós o que é preciso para que seu texto seja oferecido a nossos olhos e não estaremos agindo arbitrariamente ao assumir seu lugar? Esse ponto é capital pois concerne à nossa responsabilidade no teatro. Atualmente, a grande maioria dos espectadores é realista; conseqüentemente, o dramaturgo deve levar isso em conta; sua visão está presa à nossa - o mesmo ocorre com a maneira de o pedagogo exprimir-se diante de crianças - e isto de forma tão intensa que, mesmo que o dramaturgo conceba sua obra sem se preocupar com visão realista, a partir do momento em que ele quer levá-la ao palco, recua e violenta seu sonho para contentar-nos e só encontra em nossas cenas, infelizmente, cúmplices complacentes demais com sua covardia ou com sua ignorância técnica, pois elas não lhe deixam escolha: todas as suas

instalações visam a uma arte cênica realista, quer dizer, a uma arte sem correlação direta e profunda com o texto da peça.

Mas será que é mesmo uma arte? Ousaríamos, sem sorrir, falar de uma arte cênica?...



A. Appia, *Rei Lear* (ato I), 1926

Taine ensina-nos que “a obra de arte tem por finalidade manifestar um caráter essencial e proeminente, portanto, uma idéia importante, mais clara e mais completamente do que o fazem os objetos reais, e que a obra chega a isso empregando um conjunto de partes ligadas, cujas relações ela modifica sistematicamente.” Nossos cenários pintados são, de nossa parte, uma modificação voluntária e sistemática e nossos desejos não almejam, ao contrário, uma realização mais exata ainda? A técnica do pintor de cenário não visa justamente a atenuar o mais possível estas modificações irritantes e a dar-nos a ilusão da realidade? Ora, criar a ilusão da realidade é a negação da arte. A arte dramática é, em essência, uma modificação da vida real, uma concentração sistemática que nossa existência cotidiana não poderia oferecer; e ninguém se arvorará a duvidar de que seja uma arte. Só a encenação está ainda sujeita a caução, ocasionando debates eternos. Ter querido fazer dela uma coisa em si mesma é um erro estético grave; contudo, nós atacamos sempre a técnica do cenário, em lugar de deixar-nos dirigir pela própria peça, e nossos olhos nunca estão satisfeitos. Isso no que diz respeito ao espectador. E o autor dramático?

Este infeliz conhece a rigidez inflexível de nossas cenas; conhece também nossa inacreditável tolerância a esse respeito e as deformações que ela operou em nosso gosto. A luta lhe parece muito desigual: reformar a cena seria relativamente fácil, mas como contar com o assentimento de um público tão bem adestrado? Sobretudo, como fazê-lo aceitar essa reforma não como uma simples evolução técnica da parte do encenador, mas como uma evolução interior e muito profunda que solicitamos ao próprio espectador? Eu disse no início: nós é que somos a encenação: e, por conseguinte, o estado de inferioridade em que ela ainda se encontra vem do fato de estarmos deformados demais para sabermos formular nossos desejos e de, como crianças, aceitarmos o inevitável.

Ora, já há uns vinte anos, possuímos um critério incomparável para julgar a qualidade de nosso gosto em matéria de espetáculo e para orientarmo-nos a respeito da natureza da arte dramática: é o cinematógrafo. Nada, absolutamente nada, é-lhe recusado e todo mundo concorda que não há rivalidade possível com as maravilhas que ele pode apresentar a nossos olhos. O que é então que o distingue radicalmente do teatro, mesmo

no caso, aliás pouco desejável, em que a palavra lhe seja acrescentada com precisão? É, evidentemente, a presença efetiva em carne e osso dos atores e o que essa presença comporta de emoção imediata; para todo o resto ele possui meios que tornam as nossas mais exatas ou suntuosas encenações simples brincadeiras de criança. Então por que pedir ao teatro aquilo de que ele é incapaz e que nos é oferecido com tanta liberalidade em outro lugar?

A Arte vive de sacrifícios; o pintor renuncia ao relevo e à luz viva; o escultor à cor; o músico ao espaço; o arquiteto à expressão no tempo, cujo segredo só a música possui; o próprio poeta renuncia a oferecer-se diretamente a nossos olhos! - e nós gostaríamos que a arte dramática não renunciasse a nada! Sua existência, fugitiva que fosse, deveria contudo advertir-nos. Não! Sempre e sempre exigimos dela uma espécie de ilusão que lhe é estranha enquanto que ela é onipotente para oferecer-nos a grande e divina ilusão da vida - da vida de nosso corpo e de nossa alma, a única ilusão que vale e a única que a arte pode admitir. Aí, como em outros pontos, o Homem é a medida de todas as coisas, segundo Protágoras. Será portanto o Homem, com seu corpo e seu coração, que “medirá” o ambiente desejável à sua presença em cena; e tudo o que ele não mede ou não se preocupa em medir deve ser rejeitado; são as escórias que ainda atrapalham o teatro e que escondem, com demasiada freqüência, o tesouro incomparável de nossa humanidade.

[falta uma página ao manuscrito] (N. da Ed.)

[...] o ator dramático provêm de um erro técnico de nossa parte. Em todo o resto, aceitamos que a obra de arte seja inseparável do procedimento técnico especialmente escolhido e empregado pelo artista. O artista que escolhe especialmente e emprega o corpo e a alma vivos do ator para exprimir-se, coloca-se na dependência do procedimento técnico que esse corpo e essa alma vivos acarretam; e, em arte, as exigências técnicas são irredutíveis. A técnica do dramaturgo dirá respeito, portanto, ao mesmo tempo, à presença efetiva do corpo vivo e à expressão dos movimentos da alma, em correlação uma com a outra. Uma concerne diretamente à forma representativa, a outra diretamente à concepção do drama. Por um lado, o autor deve poder contar com uma justa apropriação do espaço onde serão colocados os personagens de sua peça; por outro, ele tem a obrigação estética de não escolher uma ação cujo ambiente teria uma importância superior à da presença viva do ator. Ora, essas duas obrigações dizem respeito, em primeiro lugar, ao espectador. Não basta que o encenador esteja submetido ao dramaturgo e que este esteja de acordo com os sacrifícios exigidos pela obra de arte dramática; é preciso ainda que nós estejamos de acordo; e, como a maioria dos espectadores não está disposta a isto, é preciso concluir que isso se deve a obstáculos que importa conhecer.

Todos trazemos certamente em nós o sentimento muito íntimo, muito profundo do que seja a arte dramática; nossa vida o alimenta, especifica-o, e pode-se dizer que nossas almas são um teatro sem igual. Todos nós temos, também, em nossas recordações de teatro, instantes em que a felicidade nos fez estremecer e mergulhou-nos em lágrimas. Schopenhauer, o filósofo artista, garante-nos que a fonte das lágrimas mais puras deve ser buscada na compaixão que nossos próprios sofrimentos inspiram-nos quando não mais sofremos por eles. E dá como exemplo Ulisses na corte de Alcino, onde, durante o banquete, e para honrar o hóspede desconhecido, um bardo canta as aventuras de Ulisses sem desconfiar de que as exalta diante do próprio herói. Ulisses esconde o rosto e soluça dissimulando-se sob o manto. Schopenhauer não podia escolher melhor seu exemplo, que é eloqüente demais para que não o endossemos. A emoção dramática, em sua mais pura essência, seria, portanto, o resultado de um encontro entre nosso teatro interior e aquele onde nos encontramos como espectadores. Ora, observemos bem, não se trata aqui de identidade nos motivos dramáticos; e sofrimentos ou alegrias que nunca

experimentamos podem proporcionar-nos a mesma qualidade de emoção que aqueles que a experiência nos fez conhecer. Vou mais longe: o simples fato de ver a vida de nossa alma apresentada sob uma forma que a livra das contingências mesquinhas que sempre a diminuem basta para comover-nos em relação a nosso destino, como quer Schopenhauer! O trágico da existência não está tanto nas circunstâncias: ele está muito freqüentemente também na impossibilidade em que nos encontramos de magnificar nossos sentimentos, de alçá-los ao nível de nossa exaltação. Nesse sentido, a arte dramática é liberadora. E nós gostaríamos de traí-la arrastando-a nas contingências e nas influências aviltantes do meio em que nos debatemos!?...

O espelho dos costumes, dizem! Que loucura! Na Paris inteira de Molière, onde encontraríamos um Alceste ou mesmo Preciosas como aquelas que ele nos apresenta em uma síntese tão bufa? Os costumes podem servir de pretexto ou simplesmente de moldura que o gênio destrói a um simples toque. Shakespeare sabia-o muito bem e não atravancava seus dramas com os ouropéis com os quais ainda os empetecamos; para ele, a fraqueza de um personagem diante da obrigação de agir não seria encontrada apenas na Dinamarca.

De tudo isto resulta que remamos em sentido contrário ao prazer dramático quando atravancamos nossas cenas com elementos arbitrários e fortuitos dos quais, ao ir ao teatro, queremos justamente fugir. (E, diga-se de passagem, a vida moderna é rica demais em sugestões puramente visuais para que ousemos invocar isto como desculpa). Um pouco de imaginação, portanto, um pouco de fé, de fé em nós mesmos, em nosso valor e em nossa nobreza bastaria para impressionar os exploradores de nossa preguiça e de nosso descaso. Quem tomar a iniciativa verá desabar rapidamente a armação já bamba de nossa encenação tradicional e, com ela, provavelmente, três quartos de nossa produção dramática. Como dimensionar o alcance de uma tal benfeitoria?

Quando em nosso foro íntimo adquirimos uma convicção, o passo seguinte deve ser simplesmente contrastá-la com as realidades que nos cercam; dito de outra forma, trata-se de experimentá-la. Até aqui evitei cuidadosamente dar exemplos tirados do estado atual do teatro; eles teriam desviado nossa atenção e prolongado o desenvolvimento do meu raciocínio; mas agora a confrontação impõe-se; estamos, sem dúvida alguma, suficientemente armados para aprender a conhecer o inimigo.

NOTAS

¹ Este texto data de 1925 e foi apresentado por Appia em abril, por ocasião de uma exposição de seus trabalhos no Kunstgewerbemuseum. A tradução baseia-se em APPIA, Adolphe. *Oeuvres complètes*. Éd. Marie L. Bablet-Hahn. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1991. v. IV. p. 471-478.

² Em 1922, Jacques Copeau havia montado, com cenários de Louis Jouvet e figurinos de Maxime Dethomas, um *Misanthropo* que se utilizava de tapeçarias e reduzia os acessórios ao mínimo. O espetáculo apresentou-se em Genebra e em Lausanne. (N. da Ed.)

LESSING, VOLTAIRE E SEUS FANTASMAS

Fátima Saadi

No décimo-primeiro capítulo de sua *Dramaturgia de Hamburgo*,¹ Lessing estabelece uma comparação entre dois fantasmas: o do pai de Hamlet e o de Nino, rei assírio assassinado por sua esposa Semíramis, secundada por seu favorito Assur.

Através da oposição entre Voltaire e Shakespeare, Lessing constrói uma geografia e uma genealogia nas quais os intelectuais da *Aufklärung* reivindicam um lugar para o pensamento alemão, em consonância com o espírito desse movimento, definido por Kant em seu artigo *Was ist Aufklärung?* (*O que é Esclarecimento?*) como o processo pelo qual o homem abandona a minoridade através do livre uso da razão.²

A reflexão sobre a possibilidade de um teatro nacional toma posição em relação à polarização estética estabelecida ao longo do século XVIII entre França e Inglaterra e também em relação à questão da legitimidade das interpretações renascentistas e classicistas para a *Poética* de Aristóteles, impostas pelos franceses ao mundo do bom-gosto como cânones indiscutíveis.

Tratava-se, para Lessing, de escolher parceiros na luta contra a presunção dos franceses de serem os herdeiros incontestes da tradição dos trágicos gregos que eles teriam, inclusive, aperfeiçoado. Nessa luta, Lessing distinguia dois tipos de adversários: de um lado, os alemães afrancesados, que não sabiam alemão e não prezavam obras em alemão e, de outro, os franceses que se compraziam em repetir que os alemães não têm *esprit*.

Na primeira trincheira, misturavam-se os nobres alemães, totalmente indiferentes à cultura de seu país, e intelectuais do porte de Gottsched que, apesar de inserido na luta por um teatro nacional, tinha da arte uma visão que o levava a privilegiar o modelo francês como a melhor via para o disciplinamento do teatro alemão de sua época, que ele considerava completamente decadente, e no qual predominavam as companhias ambulantes, submetidas ao *Prinzipalschaft* - sistema em que um ator-empresário coordenava as atividades da trupe, sem grandes preocupações estéticas, guiado sobretudo pelo gosto do público dos albergues e feiras onde o grupo apresentava um repertório constituído basicamente de farsas e de *Haupt- und Staatsaktionen*, peças de apelo popular, ainda bastante tributárias do gosto barroco e que mesclavam cenas trágicas e farsescas, atribuindo grande importância às interferências do *Hanswurst* (literalmente: João Salsicha), o Arlequim alemão.

Aperfeiçoar o teatro alemão, desejo que norteou os *Aufklärer* ao longo do século XVIII, significava estimular a criação de um repertório original e interessar a classe dirigente pelo projeto de implantação de teatros nacionais permanentes, subsidiados pelas autoridades, nos quais atores alemães, orgulhosos de sua profissão, seriam prestigiados por um público de gosto refinado. Vê-se que a tarefa não era nada simples.

Gottsched, como discípulo de Wolff, acreditava que a Razão é una e que, portanto, as regras estéticas dela derivadas são gerais o suficiente para serem admitidas universalmente por todos os homens de gosto. A França aparecia-lhe como o país em que estas leis foram formuladas e aplicadas da maneira mais clara e eficaz, especialmente no campo dramático. Alçar a Alemanha ao nível de perfeição alcançado por seus vizinhos tornava-se então, no entender de Gottsched, um dever irrecusável do bom patriota.

Na segunda trincheira contra a qual Lessing combate, tomam posição intelectuais franceses como o Père Bouhours, que se perguntava, em 1671, em *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, se “um alemão pode ser um bel esprit” e, entre outros, Eléazar Mauvillon que, em 1740, em suas *Lettres françaises et germaniques ou Réflexions militaires, littéraires et critiques sur les Français et les Allemands. Ouvrage également utile aux Officiers et aux*

Beaux-Esprits de l'une et de l'autre nation, reafirma que os alemães não têm *esprit* sendo, por isso, incapazes de criar uma arte minimamente aceitável, o que pode ser comprovado por seu revoltante mau gosto, que mistura o grave e o cômico, o baixo e o sublime.³

Contra tantos alvos, Lessing só conhece uma arma: o exercício da razão crítica empunhada sob a forma de polêmica virulenta. É assim que, na 17ª *Carta sobre a literatura*, faz pouco de todas as iniciativas de Gottsched em prol da implantação de um teatro nacional, na medida em que elas se haviam baseado na equivocada escolha da tradição francesa como modelo para o incipiente teatro alemão.⁴ Entre os franceses, o Senhor de Voltaire é eleito por Lessing seu inimigo dileto:

Agrada-me muito citar as observações do senhor de Voltaire! Mesmo das mais insignificantes há algo a aprender: se não exatamente do que ele diz, ao menos do que ele deveria ter dito. O primeiro grau da sabedoria é a percepção do que é falso (não me ocorre agora onde figura este proverbiozinho) e não conheço nenhum autor no mundo que, como o senhor de Voltaire, permita-nos comprovar tão bem se chegamos a este primeiro grau de sapiência: mas também não há nenhum que seja menos capaz de ajudar-nos a galgar o segundo: o segundo grau é o conhecimento do verdadeiro. Um crítico, parece-me, fará bem em adequar seu método a este provérbio. A primeira coisa a fazer é procurar alguém com quem possa discutir: assim ele se aproxima mais e mais do assunto e o resto virá por si só. Daí que neste meu texto - reconheço-o com toda a sinceridade - eu tenha escolhido os escritores franceses e Voltaire em particular. E agora, após uma pequena reverência, em guarda!⁵

O duelo deve servir, caso Lessing consiga esgrimir com maestria seus argumentos, para estabelecer o direito dos alemães de manifestarem sua voz no concerto das musas.

Voltaire, que durante a juventude se havia exilado na Inglaterra e que, em suas *Lettres anglaises*, atribuía um lugar de destaque ao teatro de Shakespeare, com o passar do tempo torna-se defensor do classicismo e detrator do bárbaro bardo inglês que ele, não obstante, orgulhava-se de ter introduzido na França. Passado o primeiro momento de entusiasmo, Voltaire considerava um absurdo que o bufão Gilles Shakespeare viesse romper “o fio de ouro que ligava a civilização da Grécia clássica à do século de Luís XIV e viesse ressuscitar o fantasma de um mundo impelido pelo caos, a noite, as paixões, o fanatismo.”⁶ Pode-se facilmente imaginar a influência de um tal interlocutor sobre a opinião desfavorável de seu pupilo Frederico II a respeito da produção artística alemã...

É o quanto basta a Lessing para identificar Voltaire com Gottsched e assestar contra ambos suas baterias. A atitude dos intelectuais e artistas diante de Shakespeare serve, aos olhos de Lessing, como uma espécie de linha de demarcação entre aqueles que pensam em profundidade sobre a estética dramática e aqueles que apenas aceitam a tradição sem questioná-la sequer minimamente.

Em 1741, Gottsched comentava nos seguintes termos a tradução de *Júlio César* - que, por muitos anos, foi a única das peças de Shakespeare disponível em alemão:

A mania de traduzir disseminou-se de tal forma entre nós que traduz-se sem distinção, tanto o que é bom quanto o que é ruim: como se tudo o que é estrangeiro fosse belo e perfeito e como se nós não tivéssemos coisas melhores a apresentar, saídas da cabeça de nossos concidadãos. A mais miserável *Haupt- und Staatsaktion* de nossos atores vulgares apresenta tantas faltas contra as regras do teatro e da sã razão quanto esta peça de Shakespeare.⁷

Outro fator que Lessing utiliza para a aferição da postura intelectual de seus contemporâneos é a capacidade que demonstram de compreender o mecanismo posto

em funcionamento pelos trágicos gregos e sua sistematização pela *Poética* de Aristóteles.

No prefácio a *Semíramis*, *Dissertations sur la tragédie ancienne et moderne* - que Lessing traduz livremente no capítulo X da *Dramaturgia de Hamburgo* - Voltaire afirma que o teatro trágico francês alcançou tal perfeição que mesmo os antigos gregos teriam muito o que aprender com ele. Poderiam, por exemplo, aprender a elaborar uma exposição mais hábil e também a grande arte do encadeamento de cenas, de forma que o palco nunca fique vazio; além disso, os franceses sabem como ninguém surpreender o público com uma série de pensamentos brilhantes, sendo que a vivacidade dos diálogos trocados entre rivais é capaz de deslumbrar mesmo os ouvidos mais desatentos.

Para Lessing, no entanto, essas alegadas qualidades não passam de detalhes tolos e, na base da presunção dos franceses de serem os herdeiros diretos dos trágicos gregos, ele identifica uma confusão sistemática e deliberada entre o essencial e o acessório. Tome-se, por exemplo, a questão das três unidades. Na *Poética*, Aristóteles sublinha a importância da unidade de ação mas apenas menciona a unidade de tempo e sequer se refere à unidade de lugar. O que ocorre nas tragédias antigas é que da unidade da ação trágica resulta, naturalmente, uma simplificação das circunstâncias de tempo e de lugar, enquanto que os tragediógrafos franceses invertem os valores, encarando as unidades de tempo e lugar como pressupostos à unidade de ação e não como decorrência dela.

À leitura francesa das regras, que se escamoteia como leitura enquanto prende-se à letra do que diz Aristóteles, Lessing contrapõe o espírito da tragédia antiga que, para ele, encontra sua síntese no efeito provocado sobre o espectador:

Por mim, a Mérope de Voltaire e a de Maffei podem durar oito dias e passar-se em sete lugares diferentes na Grécia! Desde que apresentem belezas suficientes para fazer-me esquecer tais pedantismos.⁸ [...] O único defeito imperdoável a um poeta trágico é deixar-nos frios; que consiga interessar-nos e faça o que quiser com as regrinhas mecânicas.⁹

Ao valorizar o *efeito trágico*, Lessing opera sobre a *Poética*, apesar de todo o seu respeito por Aristóteles, uma leitura funcional que vai permitir-lhe deslocar-se do âmbito da *Regelästhetik* (a estética das regras) para um outro domínio, no qual a experiência, a co-presença de espetáculo e espectadores são essenciais para a aferição do funcionamento do mecanismo trágico, que sai, assim, das mãos privilegiadas dos doutos e dissemina-se por toda a platéia.

A partir destes parâmetros, Shakespeare pode ser considerado mais trágico que Voltaire porque consegue comover a platéia, desencadeando com isso as emoções trágicas - temor e compaixão - capazes de levar o espectador à catarse e de encontrarem assim seu ponto de equilíbrio, propiciando ao indivíduo uma distância focal ótima a partir da qual ele pode olhar tanto para si próprio quanto para a realidade de que faz parte. O estabelecimento deste âmbito comum à arte e ao mundo é, para Lessing, o objetivo da catarse.¹⁰

E aqui encontramos novamente nossos fantasmas.

O fantasma de Hamlet aparece a horas mortas, em meio ao gélido silêncio da noite, cercado de um cortejo de fenômenos misteriosos que, desde a infância, aprendemos a associar ao além-túmulo.

O fantasma de Nino surge em pleno dia, anunciado por um trovão, em meio a uma assembléia de notáveis do reino, para impedir um incesto e vingar-se de seu assassino.

Segundo Lessing, a diferença de eficácia cênica entre os dois decorre da forma pela qual cada um dos autores encara os seres extraordinários em geral: Shakespeare considera a aparição de um fantasma um fato completamente natural. Seu espectro é um verdadeiro

personagem da ação e seu destino interessa-nos, provoca-nos horror e compaixão. Voltaire, em contrapartida, considera a aparição de um defunto um prodígio e por isto faz de seu Nino uma máquina poética, um fantasma *ex machina*, essencial à lição que pretende dar ao público, justificando tal recurso com argumentos que oferecem a Lessing a oportunidade de expôr de forma clara o que me parece ser a espinha dorsal de seu pensamento sobre teatro - a certeza da radical autonomia da obra, em relação à religião, à moral e à história.

Voltaire se defende da objeção dos detratores de *Semíramis*, de que ninguém acredita mais em fantasmas, invocando tanto a Antigüidade, quando tais prodígios faziam parte da vida corrente, quanto a fé cristã, que admite intervenções milagrosas da Providência.

Lessing afasta primeiro os argumentos religiosos que, em matéria de gosto e de crítica, são “mais próprios para reduzir ao silêncio os adversários que para convencê-los”,¹¹ em seguida relativiza os argumentos morais: não se pode dizer que cometa um erro o poeta que organiza a ação de sua peça de forma a confirmar uma verdade moral. No entanto, isso não é absolutamente necessário e é uma falha grosseira acreditar que o valor de algumas tragédias antigas está na sentença final que procura refletir sobre o que se acabou de ver. Não é a sentença moral o que confere sentido ao conjunto do mecanismo trágico mas a consistência da estruturação de seus elementos, entre os quais incluem-se, evidentemente, os espectadores, visto que o fim último da tragédia é provocar neles a catarse. Lessing evita o escolho da doutrinação desabrida, afirmando com veemência que o efeito moral do teatro não é imediato nem está prioritariamente ligado ao conteúdo ou ao tema apresentado: ele consiste na ampliação da consciência do homem em relação às articulações que o ligam ao mundo.

E, por fim, Lessing refuta os argumentos históricos aduzidos por Voltaire como justificativa para a ousadia de trazer à cena francesa seres do além. Pouco importa que os antigos tenham ou não acreditado em espectros e aparições. O dramaturgo não é um historiador, não relata o que aconteceu. Sua arte consiste em criar um outro mundo - o dramático - onde tudo acontece diante de nossos olhos e só ganha sentido pelas relações estabelecidas *ali* entre os personagens, seus atos e os valores que os norteiam.

Uma época *esclarecida* não acredita em fantasmas, afirma a razão à luz do dia. Mas, se nossa imaginação é orquestrada, transidos de medo, envolvemo-nos irremediavelmente com aquilo que, de outro modo, poderíamos escolher ignorar. É que “na vida prática, podemos crer no que quisermos mas, no teatro, temos que acreditar no que o poeta quer.”¹²

E o objetivo do poeta é “enganar-nos e comover-nos através da ilusão”,¹³ e “tudo o que não aumenta a ilusão, impede-a.”¹⁴

Para que essa ilusão se crie, é preciso que o espectador perceba que está diante de um sistema - a obra teatral - que é consistente em si mesmo e que se estrutura segundo regras que não são as regras do mundo cotidiano, mantendo, entretanto, com estas últimas uma relação de analogia que se articula em função de dois pólos: a presentificação da ação cênica e a distância necessária à sua fruição pelo espectador.

O denominador comum entre todos os elementos teatrais é, segundo Lessing, a homogeneidade que a operação estética lhes atribui, articulando-os segundo a necessidade e a verossimilhança, com vistas à produção da beleza própria da forma artística em questão e que, no caso do teatro, conjuga os valores das artes do tempo e das artes do espaço.

Ao longo da *Dramaturgia de Hamburgo*, Lessing procura aplicar essa idéia aos diferentes elementos cênicos.

No caso específico dos comentários X, XI e XII, que estamos aqui discutindo, a presença dos espectadores no palco do teatro francês é apontada por Lessing, que por uma vez concorda com Voltaire, como um atentado à homogeneidade da obra. *Semíramis*, um

texto de caráter quase operístico, foi criado por Voltaire como protesto contra o exíguo espaço destinado às evoluções dos atores no palco da Comédie-Française. Na estréia, a 29 de agosto de 1748, o fantasma de Nino foi obrigado a pedir licença aos espectadores para entrar em cena, aos gritos de: “*place à l’ombre!*” Como consequência, no dia seguinte, o palco estava livre. Aos poucos, a conquista de Voltaire acabou sendo consagrada, ao menos na Comédie, que aboliu essa prática em 1759. Na Alemanha, isso ocorreu em 1766 mas, ainda em 1784, segundo Feliu Formosa, registram-se queixas a esse respeito.¹⁵

No entanto, Lessing evita confundir o essencial com o acessório e rejeita a observação de Voltaire de que grandes coisas poderiam ter sido criadas no palco francês, não estivesse ele invadido por espectadores. Segundo Lessing, o que impede os franceses de possuírem um gênero trágico é a presunção de já o possuírem. É também a presunção o que os faz perceber a arte francesa do século XVIII como um “progresso” em relação à “incipiente arte grega”. Voltaire acredita que os gregos só superaram os franceses pela magnificência com que suas tragédias eram encenadas. Ora, contra-argumenta Lessing: não foi devido à estrutura de seus teatros que os gregos criaram grandes obras, mas, justamente, suas obras eram grandes porque funcionavam como uma estrutura em que todos os elementos estavam de tal forma interligados que não seria possível alterar qualquer um deles sem comunicar essa transformação a todos os demais.

No tocante ao texto, a noção de homogeneidade poderia ser compreendida como a possibilidade de o poema dramático participar da estrutura cênica em igualdade de condições com os demais elementos, sem pretender reger-se por regras que só a ele dizem respeito e sem ignorar a especificidade da experiência concreta do espetáculo.

O fantasma de Shakespeare é muito mais eficiente em cena do que o fantasma de Voltaire porque opera por concentração e leva em conta a cena. Basta atentar para a forma pela qual cada um dos espectros é percebido pelos demais personagens: o finado rei Hamlet se comunica apenas com seu filho e, quando Gertrudes também está presente, ela não vê a aparição. Em consequência, a atenção da platéia fixa-se no príncipe e a medida do horror que ele sente pauta a intensidade do sofrimento que experimentamos. Já Nino, “contrariando todos os bons costumes vigentes entre os fantasmas”¹⁶ aparece diante de uma multidão cuja interpretação, observa Lessing, necessariamente entregue a figurantes mal treinados seria, com certeza, incapaz de exteriorizar de forma diferenciada os sentimentos de medo e horror, assumindo a cena “a gélida simetria de um balé.”¹⁷ Resultado: a atenção do espectador se dispersa e o efeito se dilui ou torna-se francamente risível.

Talvez seja no âmbito da interpretação que a noção de homogeneidade assumia seu pleno significado. Um dos objetivos mais importantes do Teatro Nacional de Hamburgo era aprimorar o trabalho dos atores, desenvolvendo sua consciência crítica a respeito de seu desempenho. A própria *Dramaturgia*, na apresentação que Lessing redige pouco antes da abertura do Teatro, reitera que sua intenção é “efetuar um registro crítico de todas as peças aqui apresentadas e acompanhar cada passo da arte do poeta e do ator.”¹⁸ Sabemos que isso não foi possível devido à extrema susceptibilidade da trupe e que, a partir do comentário número XXV, Lessing desiste da apreciação do trabalho dos atores da companhia, o que não o impediu, entretanto, de continuar a expor seu pensamento a respeito da interpretação, tida por ele como um dos elementos essenciais da atividade teatral. A importância que Lessing atribui ao ator, a ponto de afirmar que o autor escreve **para** ele,¹⁹ invertendo uma hierarquia que até então, no mundo letrado, dá a precedência ao poeta, deve-se à riqueza de sua significação. O ator é um signo cênico que orchestra signos verbais e plásticos, unindo-os pelo movimento.²⁰ Lessing considera que a mais alta forma de poesia é a poesia dramática, pois transforma, pelo trabalho do ator, signos artificiais (verbais) em signos naturais (aqueles que podem ser encontrados na natureza, como as formas plásticas).²¹ No entanto, o trabalho do ator, para inserir-se na homogeneidade que a obra de arte requer, precisa transformar a *naturalidade* de sua

presença humana - seus sentimentos, gestos, atitudes, falas - na ilusão de realidade, no jogo entre o engano (*Täuschung*) e a percepção concreta do real.

O ator pode usar dois pontos de partida para a criação de seu personagem: a riqueza de seus sentimentos, que ele moldaria segundo o papel que deve representar, e a observação do mundo e de outros atores, que acabaria por propiciar-lhe um repertório de gestos e expressões que potencializariam os sentimentos que deveriam denotar.²² O método não é o mais importante; no entanto, o ator que precisa da observação e da ação física para despertar em si os sentimentos que deve mostrar parece a Lessing mais útil ao teatro, embora talvez seu trabalho não seja o mais arrebatador: é que, ao cabo deste processo, ele terá compreendido que o personagem é uma construção e não lhe será difícil perceber que o espetáculo é também uma construção na qual ele se insere como peça fundamental.

Isso o ajudaria a controlar sua vaidade, não permitindo que sua personalidade tomasse a dianteira em relação ao personagem. Quando isto acontece, a natureza bruta irrompe em cena, destruindo a homogeneidade entre os elementos da obra que é, para Lessing, a garantia de sua natureza estética.

E, à guisa de conclusão, uma última escaramuça entre Lessing e Voltaire, a respeito de uma bofetada desferida contra um personagem nobre. Voltaire refere-se ao *Cid*, Lessing ao *Conde de Essex*, de Thomas Corneille. Para reforçar sua argumentação, Lessing vasculha a crônica dramática e encontra uma série de peças sobre o tema. *Dar a vida por sua dama*, versão espanhola do tema, permite-lhe aproximar os procedimentos do teatro do século de ouro espanhol, praticamente desconhecido na Alemanha, das características das *Haupt- und Staatsaktionen* e, mais uma vez, constatar o imperialismo cultural francês: também na Espanha o teatro está sucumbindo às regras clássicas francesas. O *Essex* de Banks serve-lhe à perfeição para contrapor-se às preocupações de Voltaire tanto com a exatidão histórica no teatro quanto, sobretudo, com as *bienséances*, que ele considera violentamente contrariadas por tal tipo de bofetada.²³

Ora, retruca Lessing, se há bofetadas na vida corrente, por que não as haveria no teatro?²⁴ O interesse deste raciocínio está em que, ao invés de usá-lo para conceituar a arte como cópia da natureza, Lessing vai, a partir dele, mais uma vez, reiterar a complexidade de relações que a realidade do teatro estabelece com o mundo extra-teatral, partindo de seu elemento mais emblemático, que é o trabalho do ator.

“Hoje em dia” - diz Voltaire - “ninguém se atreveria a dar no rosto de um herói uma bofetada. Os próprios atores não sabem mais como dar esta bofetada. Eles fingem dá-la. [...]”²⁵

Pois eu acho que eles sabem muito bem, só que ninguém recebe de bom grado bofetadas, mesmo que seja sob o nome de outra pessoa.. [...] O personagem recebe o golpe, mas é o ator quem o sente e esta sensação abole a ficção; os atores ficam desconcertados; a vergonha e a confusão estampam-se em seu rosto contra a sua vontade; deveriam aparentar indignação mas ficam como que aparvalhados e o ator cujos sentimentos entram em colisão com seu papel faz-nos rir.²⁶

Tornar-se um anteparo entre o personagem e a realidade extra-cênica adequando, ao mesmo tempo, suas atitudes à exteriorização de sentimentos construídos, parece resumir para Lessing o trabalho do ator num momento em que a cena precisa firmar-se como um universo completo em si mesmo, regido por leis próprias e inserido num domínio que começa a desenhar para si limites decididamente estéticos, livres da coerção da história, da moral e da religião.

A *Dramaturgia de Hamburgo* também opera em dois níveis: o do mundo extra-cênico e o da realidade teatral. Como arma na resistência à invasão dos franceses, procura tomar posse da tradição dispensando atravessadores de qualquer tipo. Como instrumento de prospecção do fenômeno teatral, distingue-se por constituir como objeto de reflexão a

prática cênica como um todo, e não apenas o texto dramático, como era praxe até então. Por isso, Lessing cunhou para si a designação de *Dramaturg*, termo que se liga prioritariamente ao trabalho do espetáculo, demarcando-se do *Dramatiker*, o autor de peças teatrais. Sua *Dramaturgia* é o relato da aventura de um pensamento extremamente vivo e crítico em confronto com as principais questões da estética teatral trazidas à baila pela atividade de uma empresa teatral: o Teatro Nacional de Hamburgo.

NOTAS

¹ Coletânea das 104 críticas que Lessing escreveu como *Dramaturg* do Teatro Nacional de Hamburgo, fundado em abril de 1767 por um grupo de atores e empresários e oficialmente dissolvido em março de 1769 em Hanover. Inicialmente, as críticas deveriam aparecer duas vezes por semana, às terças e sextas e, como acontece com os programas das peças de teatro, seriam em parte distribuídas, em parte vendidas ao público. No entanto, após o trigésimo primeiro comentário, uma edição pirata entrou em circulação e Lessing suspendeu a publicação de seu folhetim. Ao retomá-lo, a regularidade nunca mais foi mantida e, embora as datas que encimam cada um dos textos correspondam à periodicidade inicialmente imaginada, quando as últimas críticas foram publicadas, o Teatro Nacional de Hamburgo já havia fechado as portas e Lessing preparava-se para deixar a cidade.

Utilizamos para as citações da *Dramaturgia de Hamburgo*: LESSING, Gotthold Ephraim. *Hamburgische Dramaturgie*. In: _____. *Werke. Dramaturgische Schriften*. München: Carl Hanser Verlag, 1973. v. 4. Mencionaremos apenas o número do comentário e a página em que se encontra o trecho referido.

² KANT, Immanuel. Réponse à la question: “Qu’est-ce que les Lumières?” In: MONDOT, Jean (Org.). *Lire le XVIII^e siècle*. Saint-Etienne: Université de Saint-Etienne, n. 2, p. 71-86, 1991.

³ Apud KREBS, Roland. *L’idée de “Théâtre National dans l’Allemagne des Lumières”. Théorie et réalisations*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1985. p. 19-26. É interessante notar que, na Renascença, era a Itália que considerava “bárbaras” a França e a Espanha. Cf. BURKE, Peter. *As fortunas d’O Cortesão*. Trad. Alvaro Hattner. São Paulo: UNESP, 1997. p. 47-48.

E, permitindo-nos avançar um pouco além do final do século XVIII, não seria absurdo, mantidas as devidas proporções, incluir neste grupo até mesmo Mme. de Staël que, apesar de sua boa disposição em relação ao país, reafirma em *De l’Allemagne* (publicado em 1810) que os alemães distinguem-se pela profundidade da reflexão mas não conhecem o traquejo do mundo, essencial às artes, especialmente ao teatro: “Les nobles n’ont guère d’idées, la société mondaine est vide et ennuyeuse. Les gens du peuple sont grossiers; ils n’aiment pas les étrangers. Ils sont lents et lourds.” (Tomo I, parte I, cap. 1. p. 26) E ainda: “comme on trouve en France un beaucoup plus grand nombre de gens d’esprit qu’en Allemagne [...]” (Tomo I, parte II, cap.1. p. 160). DE STAËL, Germaine. *De l’Allemagne*. Paris: Flammarion, 1968.

⁴ LESSING, Gotthold Ephraim. Décima Sétima Carta. Trad. Anatol Rosenfeld. In: _____. *De teatro e literatura*. São Paulo: Herder, 1964. p. 109-110.

⁵ LESSING, Gotthold Ephraim. *Hamburgische Dramaturgie*. Cap. LXX. p. 558-559.

⁶ Cf. LEPAPE, Pierre. *Voltaire. Nascimento dos intelectuais no século das Luzes*. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995. p. 277.

⁷ Apud KREBS, Roland. Op. cit. p. 62.

⁸ LESSING, Gotthold Ephraim. *Hamburgische Dramaturgie*. Cap. XLVI. p. 445.

⁹ Ibidem. Cap. XVI. p. 306.

¹⁰ É importante também observar a diferença que Lessing estabelece entre o temor (*Furcht*) e o terror (*Schrecken*). Até a crítica LXXV, os dois termos são usados indiferentemente. No entanto, a partir daí, Lessing refina o conceito de paixão trágica e proscree o termo *terror* devido ao caráter súbito e imprevisto a ele associado: o terror pode ser provocado por acontecimentos que, mesmo sem ter nenhuma relação com a ação apresentada, transcendam nossa compreensão ou

ultrapassem o limite do humanamente suportável. Já o temor é, por assim dizer, uma notação da compaixão que faz com que ela se volte para aquele que se compadece e coloque-o pessoalmente em questão, projetando-o na situação em que se vê atualmente o protagonista trágico.

¹¹ LESSING, Gotthold Ephraim. *Hamburgische Dramaturgie*. Cap. XI. p. 281.

¹² *Ibidem*. Cap. XI. p. 283.

¹³ *Ibidem*. Cap. XI. p. 282.

¹⁴ *Ibidem*. Cap. XI. p. 284.

¹⁵ LESSING, Gotthold Ephraim. *Dramaturgia de Hamburgo*. Cap. X. Trad. Felio Formosa. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1993. p. 123.

¹⁶ *Ibidem*. Cap. XI. p. 284.

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ *Ibidem*. Ankündigung zur Hamburgische Dramaturgie. p. 233.

¹⁹ *Ibidem*. Cap. LVI. p. 490.

²⁰ Adolphe Appia, no início do século XX, também se utilizará do mesmo recorte para posicionar o ator no ápice da hierarquia que estabelece entre os elementos cênicos, seguindo-se a ele o espaço, a luz e, por último, a cor e a pintura. Cf. Adolphe Appia et le retour à l'acteur. In: BABLET, Denis. *Le décor de théâtre de 1870 à 1914*. Paris: CNRS, 1975. p. 239-279.

²¹ A classificação dos signos em artificiais e naturais é bastante corrente na época. Veja-se, por exemplo, as *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, de 1719, onde o Abade Dubos afirma: “Je crois que le pouvoir de la peinture est plus grand sur les hommes, que celui de la poésie, et j'appuie mon sentiment sur deux raisons. La première est que la peinture agit sur nous par le moyen du sens de la vue. La seconde est que la peinture n'emploie pas des signes artificiels, ainsi que le fait la poésie mais bien des signes naturels.” (Primeira Parte, Seção XL). Cf. DU BOS, Abbé Jean-Baptiste. *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*. Genève-Paris: Slatkine Reprints, 1975. p. 110-111.

²² “[...] depois de um longo tempo restrito apenas a imitações, ele [o ator] passa a dispôr de uma infinidade de regrinhas através de cuja observação (seguindo a lei que diz que as modificações da alma, ao provocarem certas modificações do corpo, voltam a ser potencializadas por estas modificações corporais) ele alcança uma forma de sentimento que, embora não tenha a duração e a intensidade dos sentimentos que brotam da alma, tem energia suficiente para, no momento da representação, produzir algumas das transformações involuntárias do corpo, que consideramos praticamente as únicas manifestações a partir de cuja existência parece-nos poder deduzir com segurança uma comoção interior.” LESSING, Gotthold Ephraim. *Hamburgische Dramaturgie*. Cap. III. p. 245.

²³ Lessing trata do *Essex* nos capítulos XXII a XXV (p. 332-348) e depois novamente nos cap. LIV a LIX (p. 479-507). Nos capítulos LX a LIX (p. 507-555), publica um resumo de *Dar a vida por su dama*, versão espanhola para o mesmo tema, utilizando-a como pretexto para aproximar os procedimentos irregulares do teatro do século de ouro espanhol, praticamente desconhecido na Alemanha, das características das *Haupt- und Staatsaktionen*. Por fim, lamenta que também na Espanha o teatro esteja sucumbindo às regras francesas.

²⁴ *Ibidem*. Cap. LVI. p. 489.

²⁵ *Ibidem*. Cap. LV. p. 487.

²⁶ *Ibidem*. Cap. LVI. p. 489.

KANTOR E A RECUSA DA INTERPRETAÇÃO

Ângela Leite Lopes

A história do teatro situa no final do século XIX, ou melhor, na passagem do século XIX para o século XX, o surgimento do encenador. Tal surgimento significou uma revolução no teatro: este passou de ofício de convenções a expressão de idéias. O que a tradição que aí se originou deixou de explicar foi que essas idéias não são propriedade do encenador. O conceito de encenação implica na compreensão do fazer teatral como expressão de idéia - não importa que o dono da idéia seja o diretor, o *dramaturg*, o ator, o cenógrafo, o figurinista, o iluminador, o músico... Vejam só, ia me esquecendo de incluir nessa lista o autor... Ou todos em conjunto. O mundo da encenação permite, e é essa a grande novidade, que o evento cênico se organize em tensões diversas: supremacia da palavra ou do corpo do ator, criação coletiva ou exercício de plasticidade. A gama parece inesgotável. Mas noto, infelizmente, que as principais conseqüências que essa revolução trouxe para a nossa profissão foram o uso de uma nova terminologia e uma nova organização de poder político-administrativo e financeiro. Ou seja, parece que, na profissão, a evolução empacou: é difícil ir além de uma nova distribuição de forças na engrenagem artístico-produtiva. Ninguém quer compreender por que um dia personalidades como Antoine, Stanislavski, Brecht deram-se ao trabalho de conceituar uma nova dimensão para o teatro. Vislumbram apenas que Antoine, Stanislavski, Brecht¹ pareceram exercer certo poder quanto às questões de dinâmica e autoria do espetáculo, um poder que era antes exercido pelos chamados atores-monstros-sagrados. E observo um movimento de reação que se forma em surdina nesta passagem do século XX para o século XXI e que poderia ter como lema: chega de dar poder excessivo ao diretor! O palco, afinal, é do ator!

Acredito que o século XX tenha sido uma espécie de Renascimento. Foi um período em que, para o bem e para o mal, nos voltamos para toda a nossa tradição e dialogamos com ela. Sem incorrer nos erros do dito Renascimento, que tomou a tradição como regra. Dialogamos, ou seja, investigamos e criamos outra coisa. É sobre essa outra coisa que quero discorrer neste artigo. E essa outra coisa será, para mim, aqui, de maneira privilegiada, o ator.

QUE MORRAM OS ATORES!

O *Folhetim* publicou, em seu número anterior, o ensaio de Tadeusz Kantor intitulado *O teatro da morte*. Nele, o autor cita Kleist e, em especial, Craig invocando a opinião de Eleonora Duse: "Para salvar o teatro, é preciso destruí-lo; é preciso que todos os atores e todas as atrizes morram de peste... eles é que são um obstáculo à arte..."² Afirmação que é corroborada pela apologia de Kleist e de Craig da substituição do ator pela marionete.

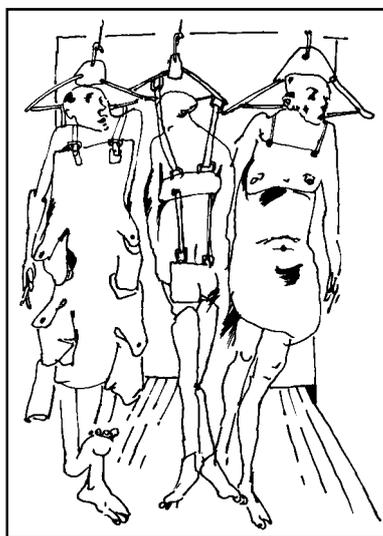
O que eles querem dizer com isso? É só ler o ma-nifesto de Kantor. Ele vai retomando e respondendo a essa pergunta. De forma sucinta, a reclamação é simples: o homem, submetido às paixões, trai os propósitos precisos da arte enquanto criação do espírito. Surpresa? Mas, no fim das contas, todo o trabalho de Stanislavski, defensor do teatro de emoção, é uma tentativa de fazer com que as paixões joguem a favor do ator, e não contra ele! Até o rótulo colocado em Stanislavski de ator-encenador-naturalista decorre dessa sua preocupação: fazer com que o ator, submetido às leis da natureza, faça delas elemento de criação.

Só que Stanislavski nos legou um modelo de *adequação* entre homem e natureza: aquilo que mais vulgarmente chamamos de cópia, de imitação. E que liga o teatro com os outros ramos da arte que participam da mesma discussão.

Por prescindir do elemento humano, as artes plásticas conseguiram avanços mais notáveis na recusa desse modelo. E é nessa fonte que Kantor vai buscar forças mais diferenciadas em relação à tradição teatral. Cita Eleonora Duse, Kleist e Craig, mas volta-se também e sobretudo para os dadaístas e sua forma original de capturar a vida em vez de tentar imitá-la. Nesse lastro, lança mão de uma relação que não deixa de ser tão polêmica quanto a opinião de Eleonora Duse: a do ator com o objeto.

A PREEXISTÊNCIA CÊNICA DO ATOR

Antes de tratar da relação do ator com o objeto, é bom seguir um pouco mais de perto o raciocínio exposto por Kantor em seu *O teatro da morte* e reconstituir a nuance ali estabelecida quanto à questão das marionetes. Diz Kantor: “Não acho que um MANEQUIM (ou uma FIGURA DE CERA) possa substituir, como queriam Kleist e Craig, o ATOR VIVO. Seria fácil e por demais ingênuo. (...) No meu teatro, um manequim deve se tornar um MODELO que encarna e transmite um profundo sentimento de morte e da condição dos mortos - *um modelo para o ATOR VIVO*”.³ (grifo meu)



O tema da morte é, de forma categórica, a recusa do tema da vida preconizado pelo realismo, a recusa da acepção da arte como cópia ou imitação. Kantor é peremptório ao dizer que o ator não copia, não imita, não interpreta. Daí a esfera da morte, como metáfora mas também e sobretudo como material cênico concreto e elaborado. Basta lembrar da imagem do velhinho sentado no primeiro banco de *A classe morta* (e acredito que boa parte dos leitores deste artigo tenha passado pela experiência de assistir a trechos em vídeo ou tenha admirado fotos desse espetáculo), sua máscara facial, sua postura física, seus gestos, seu jogo. A morte é, portanto, tema e material cênico para Kantor. Não é, entretanto, a única forma de romper com a tradição mimética (o realismo). Por isso a importância de se chamar a atenção para a operação que Kantor vem propor e conceituar. Para chegar à temática da morte, Kantor trabalhou antes, e de forma exaustiva, a dimensão do objeto, mais especificamente do *objeto achado*. O intuito é o mesmo que o do trabalho com a esfera da morte: romper com os cânones da imitação e da interpretação.

Eis o pressuposto: na arte convencional, o objeto é utilizado para representar. Ele não está ali por suas propriedades e sim porque representa algo para além de sua presença concreta. Com o intuito de romper com a arte convencional, Duchamp expôs um mictório, nomeou a obra *A fonte* e lançou um novo padrão para a obra de arte: o do *ready made* (objeto pronto). Gesto histórico, que substituiu o gênio do artista no sentido nobremente

artesanal pelo seu poder de decisão e de nomeação. Sem falar da introdução, no âmbito do Belo, do objeto acessório utilitário, e que utilidade!: urinar.

Kantor se diz descendente dos dadaístas, ao mesmo tempo em que faz questão de proclamar-se independente em relação a esse movimento: encontrou sozinho a noção de *objeto achado*. Para ele, o objeto que está prestes a ser jogado fora, que, portanto, já perdeu toda e qualquer utilidade cotidiana, é o que mais se presta à operação da arte. O objeto que se encontra entre a lata do lixo e a eternidade, eis um *leitmotiv* do nosso autor.

Não pretendo traçar aqui uma pequena história do objeto em Kantor. Quero chegar logo ao ponto que me interessa. Toda a operação teatral de Kantor encontra-se expressa nesse seu *leitmotiv*, no que concerne ao texto, à cena, à direção, ao ator.

O texto é um *objeto achado* na medida em que não entra no espetáculo para ser traduzido ou interpretado. Ele entra no espetáculo como um dos elementos de jogo. “Eu não monto um autor, eu monto *com* um autor”, diz Kantor. É isso mesmo. Em *A classe morta*, algumas cenas são variações do texto de Witkiewicz *Tumor cervical*, mas o espetáculo é uma complexa partitura composta por esse texto, pelos bancos de escola que formam um *objeto-máquina-da-memória* e pelo jogo dos atores.

Estes são tomados por Kantor em sua preexistência cênica. Assim como o objeto deixou de ter sua utilidade cotidiana, o ator deixou de ser *aquele que se empresta a um papel*. Ele é um ator, com tudo o que isso significa. “O ator não modela seu papel nem cria sua personagem, nem mesmo o imita; ele permanece antes de mais nada ele mesmo - um ator rico dessa esfera fascinante de suas próprias predisposições e predestinações”.⁴

REPASSANDO A HISTÓRIA DA INTERPRETAÇÃO

Relendo ultimamente o livro de Jean-Jacques Roubine intitulado *A arte do ator*⁵, constatei que é no capítulo dedicado ao *papel* que um exaustivo panorama histórico do intérprete é traçado. E não é à toa que, na busca de um sinônimo para ator, utilizei aqui o termo intérprete. O ator, na acepção tradicional da palavra, é aquele que interpreta um papel - mesmo que outras línguas permitam ampliar esse sentido com palavras que remetem ao mesmo tempo a jogo, substrato comum a toda e qualquer teoria do ator.

A leitura do livro de Roubine me fez constatar que, no fundo, a experiência de Kantor ainda não foi absorvida, na prática do teatro ou na do seu pensamento. Nem tanto por não ter sido citada nesse livro, mas porque não há ali outra função prevista para o ator além das que nos foram legadas pela tradição do modelo mimético. O que foi absorvido, na teoria e na prática, são as *tentativas* de ruptura que, curiosamente, aparecem sempre como utopias. Por isso não posso deixar de citar, com toda minha admiração, a análise do panorama teatral da segunda metade do século XX que Gerd Bornheim propõe em seu livro sobre Brecht, já citado acima. Nela, Gerd abre espaço para uma compreensão efetiva das experiências de Grotowski e de Kantor como realização das “utopias” de Appia e Craig e, conseqüentemente, como ruptura efetiva do modelo secular de imitação.

Evidentemente, é fácil mostrar como essas novas visões [de Appia e Craig] se fizeram influentes em não poucos lugares, o quanto elas incentivaram a busca de novos caminhos: são atos e fatos que pertencem à história do teatro contemporâneo - história, acrescente-se, que não pode ser dada por concluída. O curioso nesse contexto está na maneira como aquelas visões se fazem presentes na consciência teatral: *invariavelmente como utopia*. [...] É bem verdade que, mais recentemente, com nomes como Grotowski ou Kantor, a visão começa a ceder o seu lugar à prática efetiva.⁶ (grifo meu)

Claro que a questão não é por ele amplamente desenvolvida, afinal o propósito de seu livro é Bertolt Brecht. Mas abre a perspectiva para a compreensão das utopias como permanência da urgência de ruptura diante da irresistível tentação de continuidade.

Nunca é demais lembrar, ruptura não significa de forma alguma invenção de algo novo, nunca visto, inédito. A ruptura acontece na medida em que se volta a dar sentido para uma já velha e desgastada função. Toda ruptura, todo passo adiante é sempre um compromisso ferrenho com a tradição. A preexistência cênica do ator de que fala Kantor reflete portanto um engajamento profundo com a tradição. Mas com a tradição da ruptura do modelo mimético.

O ATOR DO TEATRO CRICOT 2⁷

Kantor propõe, como vimos acima, que o ator seja uma presença imediata e uma realidade concreta. Daí sua analogia com o objeto - nas artes plásticas e no inventário teatral de Kantor. Para ele, a própria palavra ator conserva resquícios do ilusionismo teatral e da interpretação. Ele não encontra, entretanto, outra palavra para nomeá-lo. Por isso esforça-se em definir sua nova função:

O ator que *imita* uma ação se coloca sempre *acima* dela. O ator que executa realmente coloca-se numa posição de igualdade em relação a ela. É assim que se modifica a hierarquia fundamental: objeto-ator, ação-ator. O jogo deve decorrer do que chamo de *preexistência do ator*. Eu desconfio sempre, até o último ensaio, de uma *programação* completa do ator pelo papel. Procuro mantê-lo o máximo no estado de suas *predisposições* elementares, criando a esfera dessa *preexistência* livre ainda da ilusão do texto.⁸

Mas como isso se dá na prática? Trata-se de uma pergunta delicada de ser respondida. Todas as tentativas de se aplicar ou de se ilustrar os ensinamentos, as reflexões e até as diretrizes de autores como Stanislavski, Brecht e, mais recentemente, Grotowski, desembocaram, com algumas exceções, em grandes e nocivos mal-entendidos. Para além dos próprios espetáculos de Kantor⁹, a resposta está na compreensão exata de sua proposta: colocar o jogo no centro do acontecimento teatral. Assim, o ator não está ali para interpretar, mas para colaborar, com um repertório de jogo que sua função milenar já carrega em si - gestos, posturas, entonações, situações... -, na instauração da experiência de tempo e espaço que é o teatro.

É claro que alguns aspectos da trajetória de Kantor e do Cricot 2 são significativos. Ao longo dos trinta anos de sua história, eles foram criando uma *obra*. Quem conhece, reconhece prontamente seus espetáculos: estilo, cor, tema etc. A continuidade permitiu que os atores fossem desenvolvendo um trabalho próprio, ele também prontamente reconhecível. Trabalho que dialoga assumidamente com a *commedia dell'arte* e com o teatro de feira, como Kantor declara em diversas ocasiões. E ele especifica: “no meu teatro, os atores acabaram criando tipos que se repetem a cada espetáculo. O exemplo mais gritante é o dos atores gêmeos, integrantes do Cricot 2 desde seus primórdios. Eles são sempre os gêmeos. Há outros tipos como a morte, a puta, o soldado, entre outros”.¹⁰

Depois de *A classe morta*, ou seja, no final dos anos 70, os espetáculos de Kantor foram se tornando uma radicalização da sua idéia de base: ele prescindiu totalmente de texto dramático, propõe temas e situações e vai compondo, junto com os atores, a estrutura do espetáculo, que se apresenta diante do espectador como a partitura de um jogo. Isso significa que, ao fim da apresentação, não se tem a sensação de ter assistido a uma história sobre a guerra, em *Wielopole, Wielopole*, ou sobre um artista alemão exilado na Polônia, em *Que morram os artistas!* etc., mas participado de uma sessão onde os

significados e os sentimentos relativos à guerra, ao martírio fo-ram por nós experienciados.

A presença de Kantor em cena durante a apresentação também contribui para esse tipo específico de experiência. Embora eu não pretenda desenvolver aqui as questões que essa presença suscita, não posso deixar de sugerir uma analogia com o que foi visto até agora sobre a função do ator.

Kantor define sua presença em cena como importante elemento de destruição da ilusão. Sem dúvida. Mas não é o único. Ele participa, assim como o ator, do processo de preexistência cênica. Em cena enquanto autor-diretor, ele se apresenta ao espectador como presença imediata e realidade concreta. Daí para que se faça, mais uma vez, a analogia com o objeto é só um passo. Da apologia da figura do diretor passa-se para a sua reificação. Ele também *faz parte do jogo*.

O APARECIMENTO DO ATOR VIVO: MOMENTO REVOLUCIONÁRIO

Devemos fazer renascer esse impacto original do instante em que um homem (ator) apareceu pela primeira vez diante de outros homens (espectadores), exatamente semelhante a cada um de nós e no entanto infinitamente estranho, para além dessa barreira que não pode ser ultrapassada.¹¹

Concluo com essa afirmação de Kantor por considerá-la uma declaração de princípios, algo que remete à ética mais do que à estética do teatro. O papel do criador, na nossa civilização, é manter viva a chama da criação. A cada vez, renová-la. Ser ator pode ser um ofício, e muito digno e dignamente exercido. Ser ator e compreender o que é ser ator é um compromisso para com uma arte que já se sonhou sagrada.

NOTAS

¹ O surgimento da encenação é tratado pela história do teatro como *um* momento inaugural. Coloco Brecht ao lado dos *inauguradores* Antoine e Stanislavski para chamar a atenção para o fato de que o surgimento da encenação extrapola uma situação espaço-temporal limitada. Gerd Bornheim considera, em seu livro *Brecht: a estética do teatro* (Rio de Janeiro: Graal, 1992, p. 32), que o expressionismo foi o movimento que de fato *instalou* no panorama teatral a figura do encenador, que deixou de ser uma figura marginal. Brecht, dentro dos propósitos do presente artigo, participa do gesto de conceituação da encenação.

² *Folhetim*, nº 0, p. 4

³ *Ibidem*, p. 14

⁴ Kantor citado por Denis Bablet em sua introdução ao livro *Le théâtre de la mort*, Lausanne: L'Age d'Homme, 1977, p. 21.

⁵ ROUBINE Jean-Jacques. *A arte do ator*. Trad. de Yan Michalski e Rosya-ne Trotta. Rio: Zahar, 1987.

⁶ BORNHEIM Gerd. Op. cit. p. 93.

⁷ Grupo formado por Kantor em 1955; os atores em sua maioria permaneceram no Cricot 2 até a morte de Kantor, ocorrida em 1990.

⁸ Kantor citado por Bablet. Op.cit. p. 21.

⁹ *Les voies de la création théâtrale* nº XI e 18 (Paris: CNRS, 1983 e 1993, respectivamente) trazem minuciosas descrições de espetáculos e processos de montagem de Kantor.

¹⁰ Tomo a liberdade de citar de cabeça trechos da entrevista de Kantor a Denis Bablet no filme *Le théâtre de Tadeusz Kantor*, que os cariocas podem assistir na Aliança Francesa de Botafogo.

¹¹ *Folhetim*, nº 0, p. 17.

O CANTO DO CISNE SOB O SIGNO DA MEMÓRIA.

Walter Lima Torres

“A fantasia desenha o que não existe...
A imaginação desenha o que não foi mas
poderia ser. A memória é irmã da imaginação.”
C. Stanislavski¹

A eficácia de um texto teatral pode ser alcançada por duas vias: a leitura ou a encenação. Na leitura, o leitor deve esforçar-se, continuamente, para colocar-se como espectador e, num esforço suplementar, imaginar a espacialidade proposta pelo autor, seja nas rubricas relativas a lugares e tempos da ação, seja na superposição de planos narrativos... Em contrapartida, na encenação, esse esforço de espacialização do texto é resultado do trabalho do encenador. O leitor ultrapassa a condição de leitor do texto teatral, sendo alçado ao estatuto de real espectador. Ele não lê mais o texto, vê a sua materialização pela representação diante dele e ouve através dos atores a palavra de um autor. Entretanto, em ambos os casos, estamos diante do triunfo da imaginação.

A encenação vive basicamente do processo imaginativo do encenador e de sua equipe na transformação das palavras contidas no texto em acontecimento cênico. Foi-se o tempo em que o diretor era somente o porta-voz do autor. Desde o surgimento da encenação como arte autônoma, no começo deste século, os encenadores não cessaram de problematizar a matéria ficcional oferecida pelo autor teatral. O encenador transforma-se num intermediário/interventor entre autor e público. Na verdade, modernamente, autor e encenador são parceiros numa criação e protagonistas de um diálogo que, por excelência, discute a realização material e estética do fato teatral, de forma completa, elevando-o à condição de obra de arte.

No caso da montagem d'*O canto do cisne* de Tchekhov não é diferente.² Tchekhov é um parceiro exponencial e o seu texto é um ponto de partida.

PEQUENA GÊNESE

Originalmente, *O canto do cisne* foi escrito para ser representado por um célebre ator russo: Lenski, do Teatro Maly de São Petersburgo, ou Davidov, ator do teatro Alexandrinski e, mais tarde, integrante do mesmo teatro Maly.³ Davidov era conhecido, segundo Stanislavski, sobretudo por suas interpretações de tipos do teatro russo clássico e papéis romanescos ligados à cultura cigana. Lenski é assim descrito em *Minha vida na arte*:

Eu estava fascinado por Lenski, por seus grandes olhos azuis lânguidos e pensativos, por sua maneira de portar-se, por sua plástica, por suas mãos, belas e expressivas, por sua voz de tenor que enfeitiçava, por sua pronúncia elegante, por sua sensibilidade extremamente fina sobre o sentido das frases; eu estava fascinado pela multiplicidade de seu talento: para o teatro, para a escultura, para a pintura, para a literatura.⁴

Seja como for, tendo Tchekhov escrito para Lenski ou para Davidov, os dois atores certamente deviam equivaler-se. Tratava-se, no fundo, de dois grandes intérpretes ligados à tradição do “monstro sagrado”, tão em voga na virada do século e que remonta a Tommaso Salvini e a Ermete Novelli,

no que diz respeito aos homens, e a Eleonora Duse e a Sarah Bernhardt, no tocante às mulheres.

O canto do cisne é a adaptação do conto *Kalkhas*, de Tchekhov, que não chegou até nossas mãos. Entretanto, podemos imaginar que Tchekhov teria escrito uma narrativa baseada em algum dos traços do personagem de Calcás, que nos remete a um dos papéis cômicos de *A bela Helena*, ópera bufa em três atos, cujo libreto é da dupla Meilhac-Halévy e cuja música foi composta pelo não menos célebre Jacques Offenbach. Calcás é o oráculo do templo de Júpiter que, nesta paródia do episódio do rapto de Helena por Páris, não passa do personagem-tipo do alcoviteiro de figura bonachona e fanfarrona, adjuvante de Páris.

A peça de Tchekhov conta a história de um velho ator decadente, Vassili Vassiliévitch Svetlovidov, de sessenta e oito anos, que se apresenta ao espectador trajando o figurino de Calcás. Descobrimo-lo trancado no teatro após o término do espetáculo, ele começa a refletir sobre sua condição de ator. Em seguida, o ponto, Nikita Ivanytch, entra em cena e a amargura deste balanço acentua-se. Nikita vive uma situação semelhante à de Vassiliévitch, só que sem a compensação dos aplausos e dos louros do reconhecimento do público.

Dessa forma, como preconiza o próprio título da peça, o velho ator cômico, pressentindo a iminência da morte, é levado a representar, não sem alguma colaboração do ponto, os grandes textos “sérios” do repertório clássico, sobretudo Shakespeare - *Rei Lear*, *Hamlet* e *Otelo* - e do repertório tradicional russo - *Boris Godunov* e *Poltava* de Pushkin; e *Os malefícios de possuir espírito* de Griboyedov.

ENTRE LEMBRANÇA E SOUVENIR

Reza a lenda que durante toda a vida o cisne emite um som de medíocre qualidade e de aterradora feiúra, pronunciando seu fatídico canto, de rara e extraordinária beleza, somente quando agoniza. A metáfora trabalhada pelo autor russo nos permite ver em cena um ator realizando, nos seus supostos últimos instantes de vida, tudo aquilo que sempre sonhou e nunca ousou fazer. No caso, Svetlovidov interpreta, diante do ponto e de uma platéia supostamente vazia, um repertório distante de sua especialidade como ator. Além deste espaço da metáfora criado por Tchekhov, salta aos olhos do leitor ou do espectador uma outra questão, a memória do teatro e a memória no teatro.

O canto do cisne, “estudo dramático em um ato”, poderia receber como segundo subtítulo: “memórias do e sobre o palco”. A memória não é um privilégio da velhice, mas um exercício perpétuo na transmissão de uma prática e de um saber, um conhecimento. E, sob esse aspecto, a atividade teatral, talvez mais do que qualquer outra atividade artística, depende basicamente dos processos mnemônicos. Do lado da platéia, como espectadores, a memória nos permite conservar a lembrança de sensações, de experiências e vivências e, em especial, de fragmentos de imagens que ficam na memória depois de uma representação: dois vagabundos e uma árvore, uma mulher enterrada até o pescoço... (*Godot, Oh que belos dias ...*); um professor, um punhal e sua aluna (*A lição*); uma mãe empurrando sua carroça no meio da guerra (*Mãe coragem*); um príncipe e o fantasma de seu pai (*Hamlet*); um rei que divide o reino entre suas filhas (*Rei Lear*)...

Especificamente, do lado do palco, verifica-se a memorização de diálogos, de monólogos pelos atores. Criação e disposição espacial que nos remetem a um fundo memorial que, originando-se no trabalho específico do ator, vem estimular, do outro lado do proscênio, a memória do espectador. Para os intérpretes, o processo é muito complexo, pois ao esforço mnemônico requerido pela massa textual, imagística e gestual propiciada pelo trabalho do autor somam-se as informações e indicações cênicas do encenador. E a memória vem solicitar o auxílio da repetição. Repetir, ensaiar, provar, novamente... para manter fresca a memória! O teatro tem sua base na memória e esta só consegue se

corporificar, tornar-se presença, fixar-se, ainda que de forma efêmera, através do exercício da repetição. No teatro como na vida a memória é o esforço contra o esquecimento.

Coube-nos, portanto, durante o processo de criação d'*O canto do cisne*, descobrir que elementos seriam colocados em evidência dentro da perspectiva destas memórias do e sobre o palco. Ficou claro que não seria o caso de somente contar a história escrita por Tchekhov há mais de cem anos. Se o texto sobrevive como uma catedral em ruínas (imagem tomada de empréstimo a Antoine Vitez), é da ruína que devemos partir e não necessariamente de um esforço com vistas à sua reconstrução.

Desde sua redação em 1886, *O canto do cisne* já estava sob o signo da memória do teatro, em seu estado geral, tendo sido a peça oferecida por um autor a um ator. O fato, apesar de recorrente, deve ser lembrado. Quando um autor oferece uma peça sua, ou escreve um personagem sob medida para um ator determinado, deixa implícito que a sobrevivência deste texto ou personagem está consignada à figura deste ou daquele ator. O autor trabalha, portanto, a partir de suas bases memoriais: a lembrança deste ator ou daquela atriz (fisionomia, voz, gesto, andar, sentimento). Nesse aspecto, lembre-se o caso de Victorien Sardou que, na França, no mesmo período, não cansou de escrever suas peças na intenção de eternizar o gênio dramático de uma atriz como Sarah Bernhardt.

Na presente montagem para *O canto do cisne* houve um interesse evidente em prolongar a discussão de Tchekhov sobre teatro, até mesmo por uma questão prática, pois quinze ou vinte minutos de representação não seriam o bastante para perfazer um espetáculo. Desta feita, produziu-se uma incisão na tradução do texto russo, com a inserção de trechos que retomam as opiniões de autores teatrais, como Pirandello ou atores-encenadores como o próprio Stanislavski. Com a mesma finalidade, foi pinçado um texto da opereta *O ébrio*, imortalizada pela voz de Vicente Celestino. Especificamente, neste caso, faz-se uma alusão à condição do ator brasileiro mambembe, que conta as suas desventuras de artista juvenil talentoso, esposo dedicado e pai de família traído, sua glória e sua queda devido à bebida. Estes fragmentos procuram desdobrar uma reflexão sobre a posição do ator, os limites de sua criação em face do texto do autor e a exigência de um sentido na sua execução.

Para dar voz a esses textos, dois personagens fo-ram convocados a “falar”, uma vez que já eram citados no texto original de Tchekhov: Egorka e Petrouchka, a versão russa do Polichinelo originado da *commedia dell'arte*.

Sua presença, no âmbito da montagem, é simbólica: os dois personagens são alegorias de figuras distintas, oriundas do universo do teatro, espíritos da arte, fantasmas de teatro. Egorka sintetiza uma espécie de entidade autor-diretor que comanda e organiza a encenação, Petrouchka faz alusão à condição primeira do teatro, ao lúdico, ao infantil, à improvisação, em suma, ao ator. Para isto usa um “figurino-disfarce” que pode ser tudo, desde a fantasia de um centurião romano, passando pela de um cavaleiro medieval, pela imagem de São Jorge, até chegar à figura de um Cyrano de Bergerac. Petrouchka é, sobretudo, o herói visto pelos olhos de uma criança, um tempo remoto, sem necessidade de datação, visto que a memória é atemporal. Os figurinos e as posturas desenvolvidas pelos atores que interpretam Petrouchka e Egorka contrapõem-se ao perfil realista dos personagens criados por Tchekhov: o ator e o ponto. É, portanto, o espaço da alegoria-fantasmagórica que, no fundo, dá lugar à presença de textos, escritos por gente de teatro que, num determinado momento, pensou o fazer teatral de alguma outra forma que não somente através de suas peças e/ou seus registros de encenações. A tradução cênica de um pensamento de Pirandello ou de uma reflexão de Stanislavski sobre o ator ganha vida através da voz de Petrouchka e de Egorka, fantasmas do teatro.

Em termos espaciais, não há uma indicação clara de Tchekhov sobre a disposição palco/platéia. Tudo leva a crer que se trata de uma caixa de teatro vazia. “A ação se passa à noite, após o espetáculo, no palco de um teatro do interior de segunda categoria” (rubrica inicial). E uma visão do ponto de vista da platéia parece se impor. “À direita, uma

fileira de portas toscas e grosseiras em madeira branca dá acesso aos camarins” (idem). A revelação de elementos do teatro se evidencia mais ao final dessa primeira didascália. “À esquerda e no fundo do palco, um amontoado de acessórios” (idem). Esses acessórios soam como simplesmente figurativos, uma paisagem de fundo que procura transmitir a atmosfera de um teatro após a representação da noite, visto que o espaço reservado ao ator é designado no final do texto: “No meio do palco, um banquinho virado de cabeça para baixo. Penumbra” (idem). A idéia de um ambiente pouco, ou nada iluminado fica evidente ao final desta rubrica que insinua que a ação transcorre a altas horas da madrugada.

Na montagem, optou-se por colocar lado a lado espectadores e atores. Ou seja, a imposição de um lugar não convencional ao público de hoje, incita a um trabalho de imaginação diferente daquele sugerido por uma relação de frontalidade, prevista inicialmente no texto de Tchekhov. Trazer o espectador para a caixa do teatro é, por um lado, dar-lhe a possibilidade de ver sob um outro ângulo a prática do texto e, por outro lado, remete a representação para o século XVIII - memória do espaço - quando o palco era entulhado de espectadores, nobres e aristocratas, que desfrutavam do privilégio de acompanhar a representação sentados sobre bancos, acotovelando-se com os atores.

TRAGÉDIA MEMORIAL

Como dissemos, a memória não é somente um pri-vilégio da velhice, mas um jogo do teatro com o próprio teatro engendrado por Tchekhov para falar do homem diante da morte, de seus desejos e anseios mais recônditos.

Neste sentido, deixando de lado a memória do teatro propriamente dita, ou o personagem do ator em *O canto do cisne*, gostaríamos de lembrar que outros heróis tchekhovianos também são elaborados segundo um estado memorial específico. Apontaremos, rapidamente, duas destas ocorrências na obra do autor. Em primeiro lugar, o exemplo de dois personagens paradigmáticos desta condição memorial: Liubova e Gaév em *O jardim das cerejeiras*. A questão da memória invade a cena, visto que ela corre ao encontro do espaço: a história a ser contada é a de um espaço específico, um jardim de cerejeiras ou um cerejal, como preferem certos tradutores. Neste texto, o Jardim deixa de ser simplesmente lugar da ação para ganhar estatuto de personagem. Toda a lembrança, portanto a memória, que advém do discurso de Gaév e Liubova tem por fonte esse imenso espaço memorial, o Jardim, que não deixa de ser a metáfora de um país. Um segundo exemplo aparece com as personagens Macha, Olga e Irina em *As três irmãs*, colocadas em situação de reféns de uma lembrança ancestral que acaba por paralisá-las impedindo sua partida para a tão desejada Moscou.

Voltando a *O canto do cisne*, construída em um único ato, observaremos, para concluir, que o texto se configura como um concentrado memorial, transformando-se numa peça representativa de grande parte da dramaturgia tchekhoviana, onde a memória ocupa o lugar de motor dos discursos das personagens e de agenciador das ações a serem pensadas pelos atores.

NOTAS

¹ STANISLAVSKI, Constantin. *Notes artistiques*. Strasbourg: TNS, Circé, 1997.

² *O canto do cisne*, de Anton Tchekhov foi encenado pelo autor do artigo no Espaço II do Teatro Villa-Lobos no primeiro semestre de 1998. Com espaço cênico de Doris Rollemberg, figurinos e adereços de Augusto Pessoa. No elenco: Carolina Virgüez (A Atriz), José Araújo (Petrouchka), Paulo Trajano (O Ponto) e José Caetano (Egorka).

- ³ Segundo a edição francesa - TCHEKHOV, Anton. *Théâtre complet II*. Paris: Gallimard, 1985, p. 627 - o texto foi mesmo escrito para o ator Alexandre Pavlovitch Lenski (1847-1908). Entretanto, segundo a edição brasileira de parte da correspondência de Tchekhov - ANGELIDES, Sophia. A. P. *Tchekhov. Cartas para uma poética*. São Paulo: Edusp, 1995 - percebe-se que quem deveria interpretar o texto seria o ator Vladímir N. Davidov (1849-1925): "Escrevi uma peça de quatro folhas tipográficas. Ela será representada em quinze ou vinte minutos. É o menor drama do mundo. Vai ser interpretada pelo famoso Davidov, que está agora trabalhando no Teatro de Korch. A *Saison* a está publicando e, por isso, ela será espalhada por toda parte. Em geral, é muito melhor escrever coisas pequenas do que grandes: há pouca pretensão e fazem sucesso... é necessário mais do que isto? Escrevi o meu drama em uma hora e cinco minutos." Carta de 14-01-1887, p. 61.
- ⁴ STANISLAVSKI, Constantin. *Ma vie dans l'art*. Trad. Denise Yoccoz. Lausanne: L'Age d'Homme, 1980, p. 61. Trad. livre do autor.

A CENA, A PLATÉIA...

DOIS UNIVERSOS, MUITOS SENTIDOS

Antonio Guedes

O que mais ameaça a leitura: a realidade do leitor, sua personalidade, sua imodéstia, a obstinação em querer manter-se em face do que lê, em querer ser um homem que sabe ler em geral.¹

Essa fala de Blanchot é precisa no tocante à relação entre um público *leitor* e um romance, um espetáculo, um quadro. E essa relação encontra-se ancorada no pensamento do *escritor* (seja do romance, do espetáculo ou do quadro) que busca encontrar em seu leitor um eco que afirme *sua personalidade, sua imodéstia*, seu ofício de homem *que sabe escrever em geral*. E Blanchot fala dessa relação como uma ameaça. Contra o quê? Quem é esse leitor que quer *manter-se em face do que lê*? E, sobre este *ler em geral*, existe uma leitura em particular?

Claro que sim. No Folhetim nº zero estive divagando sobre as especificidades da linguagem da cena e continuo, aqui, a mesma busca. Desta vez, procuro explicitar as especificidades da relação entre o público e o artista que sabem *ler* ou *escrever* uma cena de forma geral e criar uma possibilidade para uma escrita cênica em particular.

Costumamos separar estes dois universos do acontecimento teatral - a encenação e a platéia - atribuindo a cada um deles um papel: um descreve sua história e o outro apreende a história descrita. Já não pensamos no sentido da palavra comunicação quando nos referimos a essa relação pois, a princípio, não temos dúvida de que o espetáculo deve comunicar algo à platéia. O fato de que, em geral, compreende-se a comunicação como algo que deve estabelecer um vetor claro, reto, que vá em direção àquele que ouve, como uma seta que deve atingir o alvo, cria dois espaços: um envolve aquele que fala, outro envolve aquele que ouve. Há uma barreira, uma separação convencional entre esses dois espaços, como uma forma de manter aquele que ouve em seu espaço real, não permitindo que o espaço da irrealidade invada-o. Essa separação, essa barreira é a ameaça de que Blanchot falava.

Pense na relação que estamos estabelecendo neste momento. A palavra é minha, você ouve. Depois de acabar de ler, você, leitor, poderá pensar se volta ao início ou ignora estas páginas. Este não é um espaço para experimentar uma relação, mas para comunicar um pensamento. Aqui está em jogo apenas a expressão de uma opinião mas, no âmbito da arte e, mais especificamente, no teatro, a relação entre aquele que ouve e aquele que fala, põe em jogo precisamente a tensão entre o real e o irreal. No teatro, mais do que uma história para contar, há uma relação concreta sobre a qual não podemos deixar de pensar. É uma questão de princípio; justamente um princípio normalmente considerado como um pressuposto indiscutível: a comunicação. E é esta questão indiscutível que quero aqui problematizar: no teatro, é tarefa do encenador comunicar?

O TEATRO E A COMUNICAÇÃO

Comunicar é dizer algo a alguém. Informar, transmitir mensagens, contar. No jogo da comunicação, há um “dentro” e um “fora”, há uma separação entre aquele que conta - a cena - e aquele que ouve - a platéia. Há alguém que sabe, demonstra e explica para alguém que precisa ouvir e compreender o que é dito. Daí a regra fundamental da narrativa teatral convencional: um texto teatral precisa de uma longa apresentação da situação e dos personagens envolvidos, um meio no qual o drama se desenvolve como

problema, e um desenlace apontando para a solução que a história definiu para si. E essa solução transforma-se numa conclusão, numa mensagem a ser transmitida. Portanto, há um super-objetivo, uma ponta na seta construída pelo dramaturgo, que tem como alvo a compreensão, por parte do público, de seu pensamento em relação a determinadas questões.

Algumas correntes da vanguarda neste século colocaram em questão essa estrutura. Não só sua narrativa, mas a relação que essa forma de contar envolvia: a separação entre aquele que conta e aquele que ouve como a base de uma construção cênica. Ao longo deste século, recheado de visões de mundo contraditórias, experimentamos muitas relações e, entre elas (talvez a mais constante), a associação entre o teatro e a vida. Vai-se ao teatro não para sair do mundo, mas para revê-lo sob a forma de uma construção em tudo semelhante à constituição de nosso mundo cotidiano.

Se pensarmos que o teatro é não uma atividade fora da vida, um lugar onde o cotidiano fica em suspenso, mas uma atividade que contém a vida, talvez possamos encontrar outras palavras mais apropriadas do que comunicação para falar da relação espetáculo/platéia.

Mais do que o que é dito, está em jogo a forma como se vê o escrever e a postura do leitor em relação à narrativa. Imaginando que tanto a vida quanto a arte são feitas justamente destes dois universos, o real/verdadeiro e o irreal/falso, veremos que até mesmo a separação entre aquele que escreve e aquele que lê se tornará ambígua e difícil de determinar. É nessa ambigüidade que repousa a relação entre o espetáculo e o público. Isso porque, neste jogo entre o público e a cena, está a recriação também da relação entre o homem e o mundo.

Mas, seria possível dizer que, na vida, o homem não é passivo. A relação entre ele e o mundo envolve pensamento e ação; já de um público diante de uma obra espera-se passividade, fruição, contemplação, observação.

Seria mesmo? Para mim, isso depende da obra e do público. Depende do objetivo de ambos. Depende do motivo que levou o artista a construir tal obra e do público que se deslocou em direção àquela obra. Depende da postura. Da maneira de olhar. Do ponto de vista de ambos.

Tudo é sempre uma questão de perspectiva. Só é possível acreditar naquilo que, para nossos olhos, se mostra verdadeiro. Depois de, neste século, termos colocado em questão todo o projeto renascentista que envolvia a constituição de um sujeito que está no centro do mundo, como o criador do mundo, chegamos à mesma enunciação em relação ao sujeito - o criador do mundo - mas com uma diferença: sabe-se que o mundo é uma construção conceitual e, portanto, o mundo são muitos. Por isso, uma cena não poderia contar uma visão de mundo, mas apenas apresentá-la para que outras perspectivas possam brotar daquele mundo construído. A cena e o público formam uma unidade de movimento de construção. Da mesma forma que o homem deve construir sua relação com o mundo, o espectador deve ter a possibilidade de “criar” uma leitura própria, específica, daquele mundo apresentado. Só é possível o estabelecimento de uma relação quando há cumplicidade. Portanto, comunicação é uma palavra ruim para ser aplicada na relação entre o público e o espetáculo. A cena não comunica nada. Ela coloca-se, apresenta-se, mostra-se. O público elabora uma dimensão a partir do que vê e ouve, construindo para si aquilo que ele realmente vê ou ouve.

Toda realidade é conceitual. Toda realidade é uma elaboração a partir do que vemos ou ouvimos. E hoje, mais do que nunca, está claro que o mundo pulverizou-se em mundos. A “era da globalização”, da visão do mundo como um conceito geral, um mundo cuja apreensão se dá através de uma leitura média, global, fomenta, contraditoriamente, a individualização dos conceitos de mundo. O homem hoje convive com a dificuldade de elaborar simultaneamente dois discursos: um para o mundo, outro para si próprio. Os meios de comunicação de massa trabalham com o primeiro discurso. A arte com o

segundo. A ilusão que a visão globalizante do pensamento provoca, a ilusão de que todos estão *on line* entre si, esconde, dissimula o fato de que cada homem está só com seus pensamentos, com suas construções, com sua visão de mundo, com sua obra. E, sendo toda obra do pensamento, realidade, não existe sentido em nos referirmos a uma realidade. São infinitas as possibilidades de olhar para o mundo e, conseqüentemente, para a cena. Mas o importante é não perder de vista o atual objetivo da arte: criar e possibilitar a criação de realidades, pois este é o lugar para onde tende todo pensamento: a realização. A realização é a concretização deste pensamento em formas, atitudes, relações.

AS VANGUARDAS

As vanguardas deste século vieram pôr em questão a noção de sujeito - aquele que construiu para si uma relação que o separa do mundo, aquele que, a partir de um conceito genérico, de um discurso sobre o mundo, afirma a existência de um sujeito e de um mundo. Essa enunciação pretende, assim, preservar o sujeito - seu pensamento - do imponderável de tudo o que está fora dele mesmo. E, ao colocar em questão o sujeito e sua separação do mundo, as vanguardas põem em questão, precisamente, a relação palco/platéia, as formas narrativas, a concepção do papel do artista em relação a palavras como interpretação, representação, atuação.

Hoje, considera-se em geral (como o leitor que sabe *ler em geral*) que já se foi o tempo das vanguardas. Realmente, este século parece ter experimentado todas as alternativas de diálogo com a forma tradicional de encenação, mas não podemos fechar os olhos para os questionamentos das vanguardas, pois isso transformaria todo o trabalho de um período recente da nossa história num aborto do pensamento, levando-nos a abandoná-lo e, retornaríamos, assim, “renascentisticamente”, aos grandes textos e a seus nobres ensinamentos, fechando os olhos para questionamentos fundamentais como, por exemplo, a função do teatro. Se as vanguardas dialogaram com a tradição, está na hora de dialogarmos com a tradição e com as vanguardas. O retorno ao texto, tão anunciado em tantos artigos e matérias de jornais, só pode ser compreendido a partir de uma perspectiva que envolva também as experiências deste século que, afinal, são parte de nossa constituição histórica.

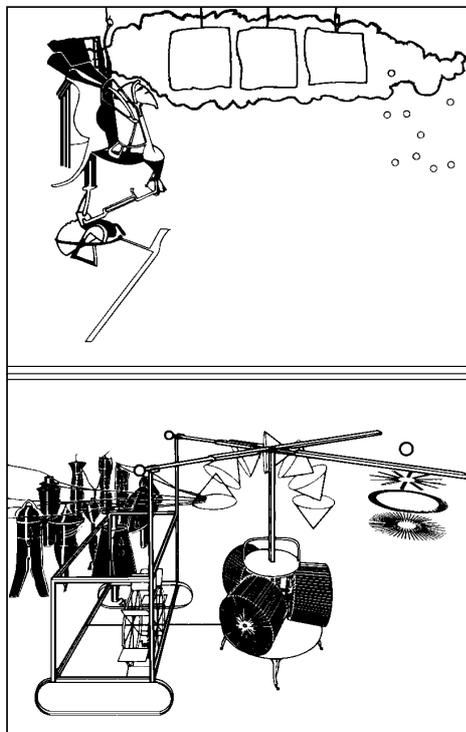
E uma das heranças desse período me parece fundamental: a concretude; o abandono da idéia enunciada apenas por palavras e o encontro da palavra com a concretude dos elementos da cena, com a realidade - e não com o significado - desses elementos. A cena forma um jogo com a platéia no qual estes dois naipes se misturam concretamente. A cena não é uma fatia de irrealidade, não é uma referência à vida a partir da negação de uma *vida real*. Ela é uma experiência que envolve tanto a ficção da história quanto a realidade da platéia. A cena atual tem como função transformar aquele que assiste ao espetáculo em mais um elemento do acontecimento teatral.

A separação entre estes dois universos - a cena e a platéia - afirma a existência de dois mundos que não se confundem: de um lado, a mais completa irrealidade; do outro, a mais pura realidade. A separação é o que garante o *manter-se*, seja em face do que se lê, seja em face do que se escreve. E essa separação já foi estilhaçada ao longo deste século. Não há mais o que *manter*.

Assim, não falemos mais de comunicação, mas de experiências de realidades. Realidade é o que transparece numa leitura, é aquilo que se pode ver, não na superfície, não na opacidade de uma proposta, mas através de uma proposta de leitura, possibilitando um ponto de fuga que se situa em algum lugar além do objeto, além da superfície, através da obra. Realidade é o que se mostra a partir da transparência de uma narrativa (seja ela um romance, um quadro ou um espetáculo).

DUCHAMP E O ESPAÇO TRANSPARENTE

Pensando em ilustrar um pouco essas idéias a respeito da realidade da obra e da reversão de uma habitual separação entre a obra e o público envolvendo-os num único movimento, vamos sobrevoar uma obra de Marcel Duchamp: *A noiva despida por seus celibatários, mesmo* (*La mariée mise à nu par ses célibataires, même*), ou *O Grande Vidro*.



Esquema de *O Grande Vidro*, 1915-1923.

Óleo, verniz, folha de chumbo, fio de chumbo e pó sobre dois painéis de vidro montados em molduras de alumínio, madeira e aço. 272,5 X 175,8 cm

É um trabalho feito com materiais diversos sobre uma superfície de vidro. Construído ao longo de quase dez anos, foi finalizado pelo acaso: um acidente provocou uma rachadura no vidro. *O Grande Vidro*, em sua forma e em sua significação, aponta para o esfacelamento do objeto em função de uma construção e de um ordenamento do olhar em que o foco não se localiza mais na representação da figura. A obra de Duchamp volta-se, antes, para uma relação espacial, na medida em que cria uma superposição de perspectivas em relação ao seu quadro. Essa obra esvazia-se de pintura para chamar a atenção para o movimento de olhar, ler, compreender, relacionar-se, enfim, com uma obra de arte.

Apesar da necessidade de se compreender que, para Duchamp, mais importante do que a pintura era a atitude do artista, considero essa obra, vista através de um belíssimo ensaio de Octavio Paz, um maravilhoso lugar onde as concepções de pintura e leitura se encontram no limite de suas possibilidades.

O quadro de Duchamp é um vidro transparente: verdadeiro monumento, é inseparável do lugar que ocupa e do espaço que o rodeia: é um quadro inacabado em perpétuo acabamento. Imagem que reflete a imagem daquele que a contempla, jamais poderemos vê-la sem que nos vejamos a nós mesmos. Em suma, o poema e a pintura afirmam

simultaneamente a ausência de significado e a necessidade de significar e nisto reside a significação de ambas as obras.²

O *Grande Vidro* coloca-nos frente a um desdobramento múltiplo no gesto de olhar a obra: vemos os elementos que formam a composição do quadro, vemos, através dele, devido à sua transparência, outros objetos, outros quadros na sala onde ele está colocado (é uma determinação de Duchamp que *A noiva despida...* nunca seja colocada numa parede, mas no centro da sala) e, em outro nível visual, vemos a nós mesmos refletidos sobre o vidro. O *Grande vidro* é, na verdade, mais do que uma representação do mundo ou do indivíduo: é uma secção, uma rachadura, uma fenda no mundo através da qual vemos um espaço vazio à espera de significação. Temos à nossa frente não um dizer sobre alguma coisa, mas uma subtração à fala, um espaço aberto, do qual participamos na medida em que dele não podemos nos excluir, pois estamos refletidos na obra. Quadro que espera ser habitado. Fechado numa sala, não tem valor. A obra só está presente e só se completa a partir do olhar do espectador. Não oferece nenhum sentido a princípio. Todos os elementos estão colocados para serem articulados e qualquer leitura é já movimento de povoar esse espaço.

Essa obra é, na verdade, um espaço aberto à construção. Só existe numa relação com aquele que olha, obrigando-o a uma atitude de leitura em relação ao que vê (mesmo que seja a sua negação).

Aqui, não podemos dizer que a obra está diante de nós. Obra é a presença de uma relação. Se pudéssemos localizá-la no espaço, diríamos que a obra está entre o *Grande Vidro* e aquele que olha; está na operação que se faz, no pensamento que aquela composição nos sugere. A construção de Duchamp nos obriga a um gesto que complementa o que, supomos, ela nos sugere.

Nenhuma história aparente. Nada é dito. Tudo está para ser construído. O sentido do *Grande Vidro* está na busca do sentido. Mas isso não significa que falta sentido à obra. Ela é uma espera pelo olhar que a habitará e que se completa com a imagem do espectador. Mesmo que o sentido seja, simplesmente, olharmo-nos a olhar através de uma imagem incompreensível. Para mim, isto é uma imagem que se basta.

Quando recorro a Duchamp, não pretendo com isso recuperar, em cena, essa experiência tal e qual. A retomada do seu pensamento é, para nós, uma referência que se encontra em outra época e é justamente com épocas que nos relacionamos ao pensar nosso presente. Ao escrever este artigo, posso apostar que há nesta leitura do *Grande Vidro* muitas leituras e, pelo menos, três tempos: o de Duchamp, o de Octavio Paz e uma relação que estabeleço entre eles e o que interessa à perspectiva do meu trabalho. Duchamp é um horizonte e não um objetivo. E, no horizonte de todo trabalho, há muitos nomes e imagens que, misturando-se, formam uma certa perspectiva.

Assim como o *Grande Vidro*, estamos num movimento constante, numa perplexidade infinita frente às possibilidades que a história nos apresenta. Nada mais moderno do que esta velocidade na mudança de maneiras de ver e de pensar nossa relação com o mundo. A velocidade com que as informações sobre o mundo nos chegam hoje, coloca-nos frente à possibilidade de construção, sempre em mudança, nunca definitiva, em relação ao pensamento sobre o mundo. As imagens nos chegam em tal profusão que precisamos selecioná-las e, o que escolho, fatalmente, será diferente do que você, leitor, escolherá.

E se os meios de comunicação de massa nos oferecem instrumentos que nos conduzem à formação de uma realidade que pertence a todo mundo, a função da cena é criar realidades, apresentar uma realidade em sua concretude a partir de conceitos que, não sendo uma reprodução de um mundo descrito pelos meios de comunicação, devem mostrar-se como formas inusitadas, como a possibilidade de o mundo ser elaborado a cada obra, a cada novo olhar para uma obra ou a cada olhar para uma nova obra. A cena cria relações, não fala sobre elas. É nesta criação de relações que se concentra a função

do teatro: mostrar-se como uma possibilidade de o mundo se criar. De novo. A perspectiva utilitária do teatro como um meio de comunicação é ineficiente. Sua perspectiva é a da experiência; está na criação de relações entre a cena e a platéia; sua perspectiva dirige-se para a ampliação das maneiras de ver o mundo; dirige-se para o afastamento daquela ameaça contra a leitura de que falava Blanchot. É preciso compreender tanto a realidade do leitor quanto a do artista, tanto a da cena quanto a da platéia, como algo a ser conquistado através da leitura. Nenhuma realidade está dada de antemão; a cena deve fazer um caminho específico em cada obra, em cada espetáculo, em cada leitura. A realização da obra está numa relação. E esta relação envolve dois universos que não existem *a priori*.

Atentemos para uma novidade que só o “acaso” do encontro entre esses universos pode proporcionar: a realidade da cena encontra-se na relação com seu público e com seu tempo.

NOTAS

¹ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 198.

² PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 51. Coleção ELOS.

GRUPOS À PROCURA DE SEUS PARES

Rosyane Trotta

Há poucos grupos de teatro no Brasil. Se não considerarmos aqueles que se resumem a um diretor que idealiza o projeto e escolhe seu elenco, aqueles que só existem em um átimo na vida do ator que se multiplica em um sem-número de atividades e também aqueles que surgiram ano passado para colocar novos rostos na vitrine, veremos que são pouquíssimos. Pois bem, alguns desses exemplares de uma escassa modalidade de organização e criação teatral vêm, desde 1990, procurando alimentar uns aos outros por meio do que chamaram de Movimento Brasileiro de Teatro de Grupo.

Em fevereiro de 1998, foi realizado o III Encontro Brasileiro de Teatro de Grupo, durante a I Mostra de Teatro de Grupo, organizada pela Cooperativa Paulista de Teatro e pelo grupo Parlapatões Patifes & Paspalhões, com a colaboração de vários grupos paulistas. Dos 29 grupos da Mostra, apenas 10 haviam participado de encontros anteriores e, dentre estes, apenas 4 mantinham continuidade de trabalho e de integrantes. Dos 19 outros, 5 participaram de todas as atividades e 3 mostraram intenção de colaborar efetivamente para a sustentação da iniciativa. Diante da falta de regularidade dos encontros e da intermitência dos próprios grupos, o III Encontro se via diante do mesmo impasse de cinco anos atrás: qual é o objetivo deste “movimento”?

O Movimento Brasileiro de Teatro de Grupo, deflagrado em 1990 por iniciativa do grupo Fora do Sério, vem promovendo, ao longo desta década, festivais, oficinas e publicações. Do I Encontro Brasileiro de Teatro de Grupo, realizado em junho, em Ribeirão Preto, saiu um documento que resumia seus principais objetivos: os 15 grupos participantes se reúnem “no intuito de sistematizar formas objetivas de atuação conjunta e aprofundar a discussão de aspectos ligados à produção, à ideologia e à estética de um Teatro de Grupo”. A necessidade de encontrar afinidades percorria outros grupos. No I Festival Internacional de Teatro de Rua de Belo Horizonte, realizado pelo Grupo Galpão em 1990, o debate “Teatro de grupo – caminhos e alternativas” foi aberto por Eduardo Moreira, que apresentou seu objetivo: “romper o isolamento” provocado pela falta de conjuntos, profissionais e textos voltados especificamente para este tipo de organização teatral e acirrado pela “época de individualismo” que dificulta o contato humano e a criação de laços. Para um trabalho contínuo, o grupo necessita de reciclagem, alimento e oxigenação, e também de referências que fortaleçam sua opção profissional.

O primeiro e mais básico fruto do Movimento foi possibilitar o contato e reduzir a carência de informação: abrindo os canais do diálogo, oferecia espaço e tempo ao conhecimento mútuo. Em contato, grupos descobrem que há soluções diversas para problemas comuns. As semelhanças apaziguam o isolamento, substituem a auto-referência pela consciência de tempo/espaço histórico-social, revelando que, na invenção de um caminho, o encontro da maldita pedra não é privilégio de ninguém. As diferenças alimentam e, ao mesmo tempo, funcionam como um espelho que devolve a própria imagem: à medida que o grupo descobre em que aspectos difere do outro, identifica a si próprio, transforma a intuição em consciência. E tudo isso faz uma grande diferença.

Nos encontros, a especificidade da proposta se verifica já no âmbito da organização: os grupos são convidados a permanecer durante todo o festival e a programação sugere que todos assistam às apresentações juntos (não há simultaneidade de espetáculos), que participem de, pelo menos, uma oficina, que partilhem, nas horas livres, dos mesmos locais de encontro, que acompanhem todas as palestras e debates. Vários grupos chegam ali por conta própria, alguns se apresentam gratuitamente, outros vendem espetáculos a alguma instituição local para viabilizar sua ida e permanência. Na abertura do encontro, os grupos fazem um cortejo festivo pela cidade, com seus figurinos e instrumentos. Na platéia dos espetáculos, nas salas das oficinas, nos deslocamentos e

nos bares, esse evento se distingue de outros festivais pelo interesse que move os participantes: trata-se efetivamente de um encontro. Os realizadores procuram criar um ambiente de convívio e oferecer condições de participação em atividades que sabem, por experiência própria, poderão servir de ferramentas para o crescimento artístico e organizativo dos grupos, possibilitando a troca de informações capaz de provocar-lhes a reflexão e transformar seu trabalho. O Encontro Brasileiro de Teatro de Grupo cria um lugar de independência, um ambiente de divergência em relação ao mercado convencional, constrói um celeiro para a liberdade de criação.

Depois do II Encontro, a comissão (formada por cinco membros de diferentes grupos) enviou aos grupos um boletim com a notícia de novas propostas ao Movimento: “Movimento busca logomarca” e “Movimento será oficializado”. A idéia provocou algumas reações contrárias e o grupo Quem Tem Boca é Pra Gritar (PB) redigiu uma carta em que argumentava: “será que não podemos, assim como procuramos elaborar, a partir da vivência de cada um, nosso produto cultural, também construir nossa própria forma de organização?” Afirmando sua dúvida quanto a “fórmulas já tão experimentadas”, o grupo aludia ao caminho da institucionalização, que conduziu a organização dos amadores a uma função meramente utilitária e, por isso mesmo, estéril.

Portanto, ao mesmo tempo em que, em muitos aspectos, o Movimento Brasileiro de Teatro de Grupo inaugura um pensamento novo e propõe uma ação específica, há lapsos que são preenchidos pelo lugar-comum. Entre utópicos e pragmáticos, entre aqueles que imaginam que todos os grupos possam se unir numa aspiração comum e aqueles que desejam apenas promover eventos, há um hiato semelhante à incomunicabilidade entre os “anos rebeldes” e a era neo-liberal – e, assim como alguns ainda acreditam que é possível a várias pessoas sonhar o mesmo sonho, há os que acreditam que os sonhos se tornaram obsoletos e que agora trata-se de ganhar alguma coisa com isso. A utopia esbarra em dificuldades concretas e nem sempre econômicas: a idéia de um boletim, que desse notícias sobre cada grupo, não foi levada à frente, o que significa que o investimento espontâneo e desinteressado não é muito fácil de ser obtido. Mas, pelo menos no III Encontro Brasileiro de Teatro de Grupo, ele foi reafirmado:

O Movimento caminha pelo “estar a fim de”, por quem está, naquele período, com possibilidade profissional, com vontade política, com estímulo ideológico de estar em movimento com os outros.

(Angela Mourão, Teatro Andante)

Se não há a disponibilidade de abrir um espaço interno, não tem como a gente se articular.

(Miriam Fontana, Grupo Fora do Sério)

Seria mais verdadeiro dizer que o Movimento Brasileiro de Teatro de Grupo vem tentando ser criado a partir de encontros entre “grupos amigos” que, além de procurarem outros com o mesmo interesse, buscam definir para si próprios os seus caminhos, seus objetivos e suas normas.

Os grupos podem colaborar também para a realização do encontro, conseguindo as próprias passagens, ajudando de alguma forma. Tem que haver um esforço por parte das pessoas que desejam participar.

(Sandra Vargas, Grupo Sobrevento)

As reuniões do III Encontro evidenciaram um amadurecimento da discussão e, na dificuldade da reflexão coletiva em busca de um pensamento e de uma forma própria de organização para seus eventos, apontaram para algumas idéias:

- a possibilidade de uma concepção coletiva dos encontros, resultado da experiência da reflexão conjunta e de um ideal a ser perseguido;
- a tentativa de, com base na concepção e na organização dos Encontros, caracterizá-los não como eventos mas, apostando na continuidade, aproximá-los, por sua própria estruturação, do espírito do teatro de grupo, que contrasta com os espetáculos-evento;
- a possibilidade de este não-evento ser de responsabilidade de todos, mesmo que a cada vez caiba a um ou dois grupos a tarefa da organização;
- a tentativa de instaurar uma especificidade de proposta que, superando a mera exibição de produtos, caracterize-se pela profundidade das discussões e das trocas entre os participantes.

No entanto, é comum no Brasil que as passagens (e às vezes mais do que isso) fiquem a cargo das próprias equipes, o que acontece tanto nos festivais sem recursos como naqueles que, por se constituírem em vitrines do mercado, criam duas alas distintas – os que pagam para ir e os que são pagos para tal. Para os idealizadores do “movimento”, ao contrário, a medida não visa aumentar o cardápio do festival mas encontrar e manter como pares, como co-promotores, grupos sincera e concretamente interessados. Se a mesma medida se aplica a festivais e objetivos tão diferentes, ela não fala por si – e dificilmente o ideal do “movimento” será alcançado sem uma organização a cada vez muito específica e, antes de tudo, sem o desejo e a atitude dos grupos.

Se alguns grupos vão embora antes do término do encontro, se outros não participam das atividades coletivas, parece claro o que aglutina certos grupos em torno de uma iniciativa cujo nome parece mais pomposo e politiqueiro do que sua verdadeira intenção: aproximar aqueles que desejam estar próximos, reunir aqueles que desejam partilhar da companhia e do trabalho dos outros. E esta seria sua principal semelhança, sob as diversidades estéticas, metodológicas ou organizativas.

Contudo, ao lado da opinião de que, pela experiência adquirida, a articulação entre os grupos deve servir apenas a propósitos extra-comerciais, subsiste o pensamento de oficializar o Movimento Brasileiro de Teatro de Grupo o que, sem dúvida alguma, reconduzirá a iniciativa a um saco de gatos em nada diferente de uma organização de produtores teatrais. Por ora, chegou-se à conclusão de que toda estratégia deve ter como objetivo aquilo que contribui para a experiência dos grupos: os encontros nacionais, com os grupos presentes durante todo o tempo, com espetáculos, oficinas e conversas. Mas até que ponto esse pensamento será profundamente sincero, até que ponto será majoritário ou prevalecerá?

Eu fiz uma pergunta provocadora por fax: vocês topam vir sem grana? A maior parte respondeu: isso é um absurdo.

(Hugo Possolo, grupo Parlapatões Patifes & Paspalhões)

Os encontros entre grupos – e, muito antes deles, a irrigação que cada um deles promove em seu território – iniciaram um processo que, embora ainda não definido, corresponde à necessidade de integração para minimizar o isolamento daqueles que não querem ou não podem se adequar às regras do mercado do espetáculo. Essa iniciativa, que requer investimento pessoal, estará sempre a um passo da extinção, na medida em que, para haver um movimento de teatro de grupo, são necessários grupos interessados em levar

adiante o seu senso de teatro, o que, nos tempos atuais, representa uma guerrilha sem heroísmo.

Se, no contexto social contemporâneo, os fatores éticos, culturais, estéticos, religiosos, se fundiram ao pensamento econômico, o teatro, embora artesanal, distante da reprodutibilidade e da difusão globalizada, vem participando destas transformações principalmente através de seu modo de produção e de criação. Evidentemente todos sabemos disso, mas nem sempre avaliamos a extensão desse fenômeno no nosso dia-a-dia, dentro de nossa casa, atrás de nossos olhos. Se, entre a maioria dos grupos, a manutenção de uma área de pesquisa técnica e de criação independente do espetáculo vem rareando e, em seu lugar, o que aparece é o trabalho estritamente voltado para uma determinada montagem, isso pode significar que o pensamento pragmático se sobrepõe ao exercício livre.

A gente está num dado momento da história em que as pessoas são convidadas a se acomodar. Há artistas que têm o seu trabalho e estão instigados a provocar e a realizar. Mas mesmo nós, aqui, [...] de certa forma estamos... acomodados.

(Hugo Possolo)

Pode ser que um impasse se estabeleça entre os que perguntam “o que é que eu ganho” e os que se perguntam “como podemos contribuir”. Mas foi visível, no III Encontro Brasileiro de Teatro de Grupo, a luz que se acendeu para os novos participantes, que nunca haviam vivenciado uma experiência tão enriquecedora de sua prática e que, de certa forma, não pretendiam ser um grupo, no sentido maior do termo. Talvez a maioria não saiba exatamente para que serve um encontro, não tenha uma orientação ideológica definida e sinta apenas que é bom encontrar toda aquela gente para um convívio breve e intenso. Encontrar como motivação a afinidade artística, o prazer de discutir de igual para igual, de espelhar-se nas diferenças e respeitar o outro pelo reconhecimento de um percurso em busca da autenticidade, não é pouco. Por incrível que possa parecer, é muito mais do que um Movimento qualquer.

Trecho adaptado do livro *Bêbados-equilibristas, o teatro de grupo nos anos 90*, a ser publicado pela FUNARTE no segundo semestre de 1998.

DOMINGOS OLIVEIRA E O ELOGIO DO TEATRO

ENTREVISTA

a Fátima Saadi e Antonio Guedes

Ainda era verão quando subimos a serra para entrevistar Domingos Oliveira em Teresópolis. Sua ampla experiência em cinema, tv e teatro, aliada à sua paixão pela filosofia, fez com que a conversa girasse em torno das possibilidades da criação e de sua concretização num mundo cada vez mais regido pela instância econômica.

Diante desse panorama, Domingos, que no momento é diretor artístico do Teatro do Planetário, da Rede Municipal de Teatros, procura, com sua equipe de trabalho, explorar ao máximo as possibilidades do espaço que coordena.

Sua convicção de que o teatro pode funcionar como um poderoso antídoto contra a miséria existencial faz com que ele não se intimide diante da propalada crise de público: o teatro é para aqueles, poucos ou muitos, que amam o mistério da vida.

Há dez anos, em seu livro *Do tamanho da vida*, você afirmava que o teatro ainda era a forma artística em que se podia ganhar dinheiro sem desvirtuar o trabalho criativo. Diante do panorama que hoje se apresenta, você repetiria a mesma afirmação?

Está mais difícil fazer isso agora mas eu repetiria, sem nenhuma dúvida. O teatro é uma das únicas atividades modernas em que a qualidade não se vincula diretamente ao dinheiro. Você pode fazer a melhor peça do mundo com dois atores, sem figurino nem cenários. Teoricamente você pode, só que é difícil. Mas você pode. A liberdade do teatro é infinitamente maior do que a do cinema e a da televisão. No teatro, você faz o esporro na medida que você quiser. Você vai pra porta do teatro, vai vender entrada, distribuir filipetas. Um certo número de pessoas acaba vendo o seu pensamento. Acho que o teatro é o último reduto da liberdade de criação. É claro que agora é muito mais difícil na medida em que você tem que inventar uma estética teatral barata ou arranjar patrocínio, porque o ingresso não tem a menor chance de pagar o espetáculo. Agora, o teatro oferece muitas saídas. Eu tenho muita pena, por exemplo, da cenografia, porque a cenografia é uma coisa cara. Então, ela tende a desaparecer. Mas acho o teatro generoso por causa do seguinte: o *Confissões de adolescente* custou trezentos reais, trezentos dólares, na época. Depois começou a dar dinheiro, a gente começou a botar anúncio, teve que mudar de teatro, fez um cenarozinho. Isso é uma coisa que só no teatro é possível. É claro que é uma raríssima exceção. Atualmente ando pensando muito que nós, de teatro, não podemos perder a fé no sucesso. O sucesso existe. Só que é raríssimo e para ser feito é preciso uma dose imensa de sinceridade, de coração aberto. Não é fácil fazer sucesso hoje em dia, mas não podemos perder isso de vista. Porque é a única coisa que redime o teatro como atividade. Você poder fazer dez fracassos e acertar na décima primeira tentativa e é ela que vai pagar todas as outras e fazer você viver pobremente, mas sem passar fome. O esquema clássico, o esquema do mercado é você arrumar um patrocínio, arranjar teatro, botar uns atores famosos da tv etc. Como o teatro que o Moacyr Góes e outros estão fazendo. Mas esse não é o único caminho. Tem ator *assim* dando sopa, e bom ator, e se você quiser montar uma peça vai ter sempre gente que vai querer te ajudar, e se aparecerem dez pessoas e você cobrar dez reais, são cem reais. Se forem três atores, dá trinta pra cada um, dá pra pegar da bilheteria e ir jantar. Não tem intermediários e, a não ser que você seja um tarado apaixonado pelo fisco, você não

precisa declarar no imposto de renda... A coisa mais venenosa no patrocínio, e isso acontece particularmente no cinema, é que o resultado do produto se desvincula da platéia, se desvincula da qualidade. Não interessa mais se a platéia gosta ou não gosta. Interessa saber o que se conseguiu tirar de patrocínio e quanto é que se conseguiu mamar. No cinema isso é um escândalo e no teatro isso começa a acontecer.

Há pouco tempo você instaurou uma polêmica através dos jornais afirmando que o teatro estava chato, que era preciso trazer a vida para o teatro. Vida é, para você, a festa unida à reflexão? Era isso que você pretendia pôr em cena com *Cabaré filosófico*?

Isso teve repercussão porque era verdade. Eu, pessoalmente, nem acho que o teatro seja chato. Sou capaz de agüentar peças chatíssimas com um sorriso, me enriquecendo pessoalmente. O que eu quis dizer é que todo mundo acha o teatro chato. Como tenho consciência disso, tento não fazê-lo chato mas não sei até que ponto consigo. Mas as peças do Teatro do Planetário - numa revista como a de vocês tem que ser dito - são sucessos apenas aparentes. São sucessos de Câmara de Arte, sucessos de promoção; às vezes, os amigos vão e gostam, aquilo repercute, você sente que descobriu uma fórmula interessante. Mas não é o teatro do esquema de mercado. *Escola de mulheres*, com Jorge Dória... quinhentas inteiras num sábado e quatrocentas na sexta... Isso não é mais normal. Ninguém mais vai ao teatro. No dia em que se fizer uma estatística séria do número de espectadores que está indo ao teatro, vai se verificar que ele é extremamente menor do que era há dez anos atrás. Então, mesmo nos nossos maiores sucessos no Planetário, a gente vendia trinta, quarenta inteiras. Não mais do que isso. O resto eram ingressos muito, muito baratos, o que vira um paradoxo, porque se, por um lado, você fizer uma produção barata e, portanto, livre, a lógica manda que você faça isso num pequeno teatro, não no Carlos Gomes. Por outro lado, no pequeno teatro você tem pouquíssimos lugares e fica difícil fazer o ingresso barato. A prefeitura agora está tentando lançar uma ordem para todos os teatros da Rede Municipal cobrarem dez reais. O que eu, pessoalmente, acho ótimo, mas praticamente inviabiliza o meu teatro. Eu tenho cem lugares. A dez reais, isso significa, numa sessão cheia, mil reais. E como é que eu pago os meus atores? Não pago, né?

Não existe uma verba da prefeitura para manutenção?

O sistema Helena Severo não é só revolucionário, é realista também. Primeiro, todas as despesas do teatro são pagas. Mas esse ano estão querendo terceirizar isso, estão querendo dar a quem toma conta do teatro esse dinheiro também. O que eu não acho bom. É um convite a fazer menos. Porque no momento em que sou eu que estou pagando a luz, vou querer economizá-la. É um convite a fazer menos. Os teatros ganham, além disso, uma verba anual pra fazer peças. Com total liberdade: nunca me chatearam, nunca me obrigaram a nada. Essa verba caiu bastante esse ano. Eles dizem que estão sem dinheiro, e é o ano das eleições. A verba caiu bastante e, de uma forma geral, essas pessoas de teatro que estão administrando esses espaços estão incumbidas de fazer uma peça só, com o dinheiro da prefeitura, sublocando o teatro no restante do tempo. De alguma forma, também é bom, porque democratiza. Acho que ter um teatro na mão é um privilégio e quero fazer esse ano, no Planetário, no mínimo, três peças. Vou fazer uma grande e duas pequenas, alternativas.

E com isso você vai ocupar o espaço todo o tempo?

Estou tendendo a fazer o seguinte: a entregar a um outro diretor os meses de janeiro, fevereiro e março, que são uma boa época para o teatro. Fiz isso esse ano com Hamilton Vaz Pereira. Me deu vontade de fazer porque eu gostaria que fizessem o mesmo comigo.

Porque, na realidade, o ano teatral não tem doze meses. Dezembro é Natal, é muito difícil você fazer alguma coisa. A não ser, talvez, num esquema mais industrial, num esquema de Vera Fischer ou Moacyr Góes. Tenho a impressão de que uma justa medida será distribuir o teatro uns cinco meses e usá-lo durante uns seis. Foi o que eu fiz ano passado e é o que estou fazendo esse ano.

Quando você repassa o teatro, você cobra uma porcentagem de quem ocupa?

15% que, de vez em quando, a gente consegue baixar pra 10%, alegando que isso ou aquilo... Mas quem vem não paga luz, não paga água... A Rede Municipal de Teatros, criada pela Helena Severo nasceu das brigas do Aderbal Freire-Filho no Glaucio Gill. A argumentação contra esse projeto é que menos pessoas vão aproveitar os teatros. Mas, na prática, você vai ver que, no mínimo, o mesmo número de produções passou por eles, se não foi maior. No Planetário, ano passado, teve gente à beça e eu usei o dinheiro da prefeitura pra botar lá outro diretor que não tem nada a ver comigo: Eduardo Wotzik dirigiu *Escola de mulheres*.

Você tem trabalhado com uma equipe básica fixa?

Essa é a maravilha maior: esse esquema de produção conduz você a reunir a sua turma. Atualmente eu tenho um grupo. Não tem nome o meu grupo, mas eu tenho um grupo. E faço questão de trabalhar sempre com as mesmas pessoas, mas chamando pessoas novas a cada montagem pra renovar o sangue.

É uma companhia, então. Essas pessoas estão previstas pra pagamento na sua folha?

Se você entrar de atriz na minha peça, você vai ganhar do dinheiro da produção daquela peça, porque eu não gosto muito do esquema de companhia. A companhia faz com que você adquira direitos que, às vezes, não correspondem à eficiência do seu trabalho. E se os direitos estão adquiridos, criam-se as mesmas neuroses que o esquema familiar criou durante os últimos séculos. Família sim, porque nos amamos mais do que qualquer família, mas sem as neuroses familiares.

Esse dinheiro da produção vem basicamente da verba da prefeitura. Você faz captação de recursos fora disso?

Eu tenho direito de fazer captação de recursos, mas nunca consegui. É inaptidão minha, vagabundagem minha. Não sei fazer isso. Já tentei muito e não sei fazer. Nunca levei nenhum dinheiro da Shell, nem do Banco do Brasil. E tento sempre. Não é fácil pelo seguinte: o industrial, o banco que te patrocina querem coisas convencionais, querem nomes famosos, querem peças *lugar-comum* e, às vezes, eu nem sei explicar qual é a peça que eu vou fazer, como é que eu posso entrar numa concorrência desse tipo?

A gente está perguntando isso porque a gente se vê na mesma contingência, sem ter a trajetória que você tem, o prestígio...

E sem ter o apoio da prefeitura... que é enorme. Esse ano, pra produção, são R\$ 160.000,00: é grana. É claro que daí você tem que pagar todo mundo que entra na jogada. Você sabe que uma peça hoje em dia custa R\$ 100.000,00, se for uma peça cara. Então não é tanto dinheiro assim. Levando em conta que a gente também costuma promover outras atividades além dos espetáculos. No ano passado, foi muito bem-sucedido o seminário de dramaturgia. Paguei os professores e os alunos escolhidos pra escrever ganharam um salário mínimo por mês. Durante dois meses, tivemos lá, duas

vezes por semana, uma platéia de 180 a 200 pessoas por aula, entre aspirantes a dramaturgos e dramaturgos já feitos. Uma turma unidíssima, da qual saíram muito bons resultados. Esse ano, um dos projetos é montar uma das peças saídas do Seminário. Como fiquei muito amigo de todo mundo, resolvi pular fora dessa escolha. Uma pequena comissão, formada por Aderbal e Denise Bandeira, vai ler essas peças. Se houver empate, eu desempato. Apareceram autores interessantes. Pelo menos uma peça muito interessante. Bom, não quero revelar as minhas preferências. Mas, enfim, surgiu pelo menos um autor que eu acho que vai ser importante nos próximos tempos, que é um homem surpreendente chamado Francisco Maciel. Chiquinho Maciel é um homem extraordinariamente culto, filosoficamente culto, teatralmente culto, que sabe muitas coisas e que é pobre de fazer dó e mora num albergue. Ele escreve bem pra caramba. Espero poder trabalhar pra que ele... Num seminário, de duzentas pessoas saem uns dois ou três.

Você afirma que, para um homem de teatro, importa mais a formação espiritual que o adestramento, a prontidão técnica. Como você compreende a formação profissional?

No Brasil isso é um problema porque, como os professores ganham pouco, as escolas de teatro, em geral, trava-lham com uma equipe que não está ligada diretamente à prática do teatro. Eu sempre aconselho os alunos a fazerem UNI-Rio, Martins Pena etc... mas pra não deixarem de procurar avidamente quando é que o Aderbal vai dar um curso, quando é que o Amir Haddad ou o Antunes vão dar um curso, pra aprenderem diretamente com quem está fazendo. O teatro tem tudo a ver com a prática, ele é uma arte do real. Acho que tem gente que é de teatro e tem gente que não é. Tem gente que tem vocação, que tem isso que foi chamado de formação espiritual e tem gente que não tem. É um tipo de alma que compreende a magnitude da experiência teatral.

Você começou no cinema e passou pela tv. Como soube que era um homem de teatro?

É uma coisa que você cisma. De vez em quando, eu duvido das razões disso. O Robert Mitchum, ator americano da velha guarda, é que diz que a vida do artista é uma vida muito dura, que tira a privacidade, você fica dependendo do acaso, fica muito visado, não tem apoios governamentais conseqüentes mas que, enfim, é melhor do que trabalhar. Acho que o grande mal do mundo moderno é o que Marx chamou de trabalho alienado, que deforma, diminui, e até deprava. Fazer teatro é melhor do que trabalhar no banco e é muito bom pra arranjar namoradas, pra arranjar amigos, pra você conviver humanamente. No mundo moderno há toda uma organização social para que não haja um contato profundo. E os contatos mais profundos que eu tive na vida vieram do teatro.

Você tem repetido, diante das afirmações às vezes apocalípticas a respeito do fim do teatro, que não vê nenhum mal se, num momento qualquer, o teatro passar a ser feito por e para gente de teatro. Ao mesmo tempo, você compreende a filosofia não como a busca da verdade, mas como um modo de entreter o filósofo. O teatro é um modo de entreter o artista de teatro?

Brecht foi muito feliz quando disse que teatro é ensinamento e diversão. Ontem fui conversar com um amigo meu de teatro que dizia: estou trabalhando tanto, criando tanto que há seis meses não leio um livro, há um ano não vejo um filme. E eu disse: É pena pra você, por mais que você tenha trabalhado, porque, na verdade, existem espalhadas pelo mundo, centenas, milhares de pessoas a fim de te contar a vivência delas pra te ajudar a viver melhor. Você tem uma multidão de amigos. Dostoiévski é meu amigo, Proust é meu amigo, Nietzsche é meu amigo, Amir é meu amigo, como vocês são. É preciso viver acompanhado dessa gente, de todos eles, que estudam como você vai ser feliz, como você vai viver dignamente, numa condição existencial tão precária e tão dura. O teatro é

uma sofisticadíssima forma de expressão, de comunicação entre os homens. Se um marciano passar pela porta de um teatro e perguntar o que é, ninguém vai saber responder. Alguém teria que dizer pra ele: entra e espia você também, pra ver se você entende. Porque é uma coisa que os homens inventaram. O pessoal de teatro sabe o que é que acontece quando as pessoas se reúnem. Pode acontecer um desentendimento total como pode acontecer uma harmonia absoluta. Isso é de um mistério, de uma grandeza... Nós de teatro sabemos disso não intelectualmente, sabemos disso no corpo, que é a forma maior de consciência.

Dez anos separam suas duas montagens de *O Inimigo do povo*, de Ibsen. Gostaríamos que você falasse das diferenças de concepção entre ambas.

Formalmente, é a mesma montagem. Eu queria fazer o mesmo espetáculo. Na primeira versão, eu fiz o Dr. Stockman: foi o primeiro papel grande da minha vida. Eu brincava na época, e a imprensa também, que o papel era muito mais para Olivier do que para Oliveira. Era uma audácia fazer. Eu tenho uma idéia maluca mas que, para mim, é absolutamente objetiva: sinto que a peça ideal já existe pronta em algum lugar - sou um pouco platônico nesse sentido - e o nosso trabalho é abrir toda a sensibilidade pra chegar lá. Tanto é que, quando você acerta, você dá um pulo dizendo: é isso, é isso! Eu penso que, uma vez escolhido o texto, uma vez escolhidas as pessoas que vão transformá-lo numa peça, inicia-se um jogo muito complexo de almas. Um ensaio tem os seus caminhos. E você não pode interferir. O mau diretor é aquele que tem preconcebido o espetáculo que vai fazer. E o bom diretor é aquele que tem sua idéia inicial sobre o espetáculo que quer fazer mas chega no ensaio, sente o fluxo e caminha comandado por esse fluxo. Na primeira montagem de *O inimigo do povo*, trabalhei com a minha turma, com o Bernardo Jablonski, a Priscilla Rozenbaum, o pessoal todo... Na segunda montagem, é a mesma concepção, só que feita pelo pessoal da Casa da Gávea. Se eu fizer com uma terceira turma, vai dar um espetáculo diferente. Se eu impedisse a diferença, estaria fazendo um mau teatro.

Como você se iniciou no teatro?

Uma característica do meu trabalho é que eu fiz, pelo menos em matéria de volume (em matéria de qualidade os outros é que sabem), eu fiz muita televisão, muito teatro e muito cinema. A minha formação é teatral. Quando eu tinha dezoito anos apareceu aqui um americano chamado Jack Brown, que era casado com uma atriz brasileira chamada Ana Edler. Ele tinha 25 anos e tinha saído fresquinho do Actor's Studio. Então fiz um curso de três anos com ele. A minha formação é inteiramente stanislavskiana. Depois compreendi que Stanislavski não é tudo. Stanislavski é muito mais para o cinema, Stanislavski é tudo para o cinema, tudo. Se você for um stanislavskiano puro, você se dá muito bem no cinema. No teatro, você precisa fazer tudo o que Stanislavski manda e, ao mesmo tempo, mostrar pra platéia que você está fazendo teatro. Aí entra o Brecht.

E como vão agora suas atividades cinematográficas?

Eu acabei de fazer um filme. Um filme interessantíssimo... É o *Amores*. Sempre me interessou muitíssimo a questão do filme barato. Porque quanto mais caras as coisas, mais comprometidas elas são; elas ficam escravas do dinheiro. O cinema é caríssimo. A gente jamais pode concorrer com o cinema americano. Glauber uma vez me disse: cada filme tem que ser um filme jamais feito. Cada filme inventa uma estética. E eu parti para isso: arranjei com uma amiga minha cem mil reais. E botei o filme na lata. Tem duas coisas que encarecem e encaretam um filme: uma é a imagem, outra é o som. Eu proibi o *boom* no meu filme, como regra geral, porque ele aprisiona. Na véspera do início das filmagens, escrevi uma carta para o meu técnico de som, o Sílvio Da-Rin: "Você me

desculpe, mas pra fazer o filme comigo, vai ter que usar primordialmente microfone sem fio porque eu não sou capaz de representar com aquela piroca voando na minha frente nem com aquele homem se arrastando aos meus pés.” Graças a Deus, ele é um rapaz inteligente e culto e ficou interessado na experiência que, aliás, deu certíssimo. Quanto à imagem, parti do seguinte princípio: existem duas formas de cinema. Por exemplo: pra filmar aqui o nosso diálogo, a câmera é colocada num lugar tão especial que desaparece. Na tela, é como se não existisse câmera. Isso é caríssimo. A segunda estética, que é a do jornalismo, pra pegar esse nosso diálogo, põe um cara que fica maluco girando em torno de nós, buscando um ou outro rosto. Na tela, percebe-se que existe um intruso. Misturei essas duas linguagens, tendo como base a linguagem do jornalismo e, nas cenas mais intensas, a câmera desaparece, como se faz na linguagem cinematográfica convencional. Tenho um princípio de produção - que acaba por se transformar também numa estética - que é o seguinte: não estouro o prazo e, portanto, o orçamento. Se eu tiver combinado que vou fazer essa cena em vinte planos e, se faltar meia hora, faço num plano só. Deixo que o fluxo do trabalho determine o que vai ser feito e isso eu aprendi nas montagens teatrais. Desse modo, terminei o filme em três semanas. O filme não custa cem mil. Custa, na verdade, quinhentos mil, porque tem toda a parte de ampliação; os atores tiveram que esperar para receber, mas agora está tudo absolutamente pago com o dinheiro que a produtora arranjou com o Bradesco. E é um filme baratíssimo, porque quinhentos mil significa que é quatrocentas vezes mais barato do que o *Titanic*. E os filmes considerados baratos atualmente custam cinco milhões, sete milhões. O meu mestre, Aderbal, diz que o problema é a solução. As soluções estão embutidas nos problemas.

Que relação você vê entre o trabalho no cinema e no teatro?

O cinema nem se aproxima do grau de profundidade da aventura humana do teatro. Mas é uma arte fantástica, é a arte do milênio. Tenho inclusive a impressão que, se você tem uma indústria definida, você consegue trabalhar com a sua gente, com os seus atores, com gente que afina com você e aí, sim, você acaba tendo a mesma profundidade que se tem no teatro. O teatro é difícilíssimo. No teatro, você só vê o que um homem faz e o que um homem diz. No cinema, não, você vê o que ele pensa, porque o close revela tudo. E o cinema tem um trunfo que o teatro não tem, um trunfo metafísico, fantástico: o cinema denuncia a existência da criação. Ele denuncia a natureza, denuncia a beleza do mundo. E isso é uma coisa muito séria e muito comovente. O teatro, não, o teatro é só do homem. Você não pode mostrar o rio, a cachoeira, você pode falar dela. O cinema mostra como é belo o mundo. Como experiência humana, acho o teatro muito superior por causa do processo pelo qual os artistas passam ao fazê-lo. A discussão básica da arte é o jogo entre a razão e a emoção. No cinema, você estuda o personagem, vai lá e se emociona uma vez. Se a filmagem do plano der certo, se o ator tiver se emocionado legal, se o diretor tiver dirigido aquilo legal, o plano está gravado para sempre, para toda a eternidade. É como se fosse um bom ensaio. Mas, no teatro, depois de ter feito esse bom ensaio, você tem que racionalizar o que fez, pra poder repetir aquilo todas as noites, de modo que a razão vai para a emoção e a emoção toma um caminho que se poderia chamar de razão emocionada. Ou seja, o apolíneo vai ao dionisíaco e volta ao apolíneo. Isso é de uma sofisticação, é um exercício tão pesado, uma malhação espiritual tão aguda, que quem não passa por isso não sabe o que é bom.

E agora? Quais são seus planos para este ano?

Estou escrevendo um roteiro junto com a Priscilla, que acho que vai nos tomar uns seis meses, porque é uma questão muito complexa, temos muito material e estamos muito interessados no filme. Quero botar o roteiro pronto, perfeito, maravilhoso. Aí vou fazer uma adaptação teatral dele e só vou filmar depois. Não vejo como conseguir a profundidade que o teatro alcança nas condições de filmagem que a gente tem hoje em

dia. Vou fazer no Planetário *A alma boa de Setsuan* em horário nobre e pretendo fazer dois alternativos. Quero cada vez mais liberdade. O próprio horário nobre é uma prisão e, já que não dá dinheiro mesmo, vou fazer alternativamente uma das peças da Fábrica de Dramaturgia e uma comédia minha que estou acabando de escrever. É uma comédia sobre o sexo, chamada *Monstro de duas cabeças*, e que mistura muitos temas sexuais. Acho que sexo é uma complicação. É uma complicação que foi mitificada como uma coisa simples, o sexo é uma complicação pra Deus e pra todo mundo. E essa minha peça mistura todos os territórios, todos os problemas: impotência com ejaculação precoce, com frieza, com não sei o quê... sai de um, bate no outro, sai de um, bate no outro, é uma confusão. E acho que vai ser muito engraçado. Vou chamar o Pedro Cardoso pra fazer, porque não trabalho com o Pedro há muito tempo. Se ele não quiser, faço eu.

Se quiser dizer alguma coisa que ache que faltou ou que você considere importante...

Nunca é pouco fazer o elogio ao teatro. Essa coisa que eu falei um dia - que o teatro vai ser visto apenas pelos que o amam, pelos que entendem dele, pelos que querem passar por aquela experiência - não tem nada de loucura. Você faz uma temporada e tem poucos espectadores; você abre um curso e tem muitos alunos. As pessoas estão ávidas por passar por essa experiência espiritual altamente enriquecedora que é o teatro. E acho que a tendência vai acabar sendo essa. A velha discussão entre o teatro do espetáculo e o teatro da narrativa existe, e realmente são dois teatros. A minha profissão de diretor não tem nada a ver com o que faz Moacyr Góes, Villela, por mais talento que eles tenham. O que o Flávio Marinho chamou de o *quinteto irreverente*: Gerald Thomas, Gabriel Villela, Ulisses Cruz, José Possi... não sei, são uns cinco ou seis. São pessoas que trabalham continuamente, são diretores importantes, gente talentosa. Mas o que eles fazem não tem nada a ver com o que eu faço. É um outro tipo de atividade. Eu deixo que o conteúdo determine a forma, mas eles subjugam o conteúdo à forma. Eu parto do conteúdo. Isso cria duas atividades totalmente diferentes. Acho que o teatro que deixa a forma vir do conteúdo é mais envolvente, mais essencial, influencia mais a vida das pessoas. E não estou dizendo novidade nenhuma porque isso é o que faz o cinema, que é a arte mais viva do século. O cinema faz isso o tempo inteiro. Acho muito importante também fazer as peças novas. Isso eu posso falar de cara limpa porque este ano eu vou fazer Brecht. Nada contra os clássicos. Mas eu sei exatamente por que vou fazer Brecht. Porque um dia li *A alma boa* e aquilo me comoveu tanto que quero contar para os outros a emoção que senti. É um propósito nobre, digno, mas não deixa de ser um sentimento de aprendiz. Modéstia à parte, fiz uma adaptação. Adaptação é aquela coisa que eu faço, de cortar o que não me interessa, de refletir sobre o que mais me interessa. Dizer como eu senti a peça, vista por Domingos Oliveira. É a do Brecht, claro que é a do Brecht.

Teresópolis, 8 de março de 1998.

O LEITOR ESCREVE

Simplesmente adorei o *Folhetim*. Ele traduz perfeitamente bem o grau de inteligência que vem acompanhando, com a crítica necessária, o desenvolvimento de nossas artes cênicas. Estou com vocês. Os artigos de vocês, nessa gostosa mistura de erudição e atualidade, deram-me real satisfação. Faço apenas uma exigência: é que esse projeto de vocês tenha continuidade.

Gerd Bornheim – Rio

O *Folhetim* é um quixotesco gesto. Quixotesco é fazer qualquer coisa nesta área na qual escolhemos investir nossas vidas, principalmente neste país. Mas proporciona momentos de tão intenso deleite, que acho que vale a pena.

Silvana Meirelles - Recife

Parabéns pelo lançamento de *Folhetim*. Trata-se de um projeto que merece continuidade.

Silvana Garcia - São Paulo

Quero parabenizá-los pela excelente publicação. O mais admirável nesta revista é o fato de a reflexão teórica sobre uma arte - o teatro - ter sido apropriada por aqueles que a praticam, tornando inoperante a famosa cisão que sempre pôs um abismo entre a teoria e a prática.

Virgínia Figueiredo - Belo Horizonte

Folhetim

ISSN 1415-370X

**UMA EDIÇÃO TRIMESTRAL DO
TEATRO DO PEQUENO GESTO**

CONSELHO EDITORIAL

Fátima Saadi Antonio Guedes

Ângela Leite Lopes Walter Lima Torres

COLABOROU NESTA EDIÇÃO

Rosyane Trotta

REVISÃO

Fátima Saadi

CAPA: FOTO E

ARTE GRÁFICA

Murah Azevedo

REVISÃO DA TRADUÇÃO

Ângela Leite Lopes

DIAGRAMAÇÃO

Antonio Guedes

ASSISTÊNCIA DE REVISÃO E TRANSCRIÇÃO

Dorys Calvert

AGRADECIMENTOS

Domingos Oliveira

Nazih Saadé

**... e a todos aqueles que, de alguma forma,
ajudaram a divulgar esta revista.**