

Teatro do Pequeno Gesto

mai - ago de 2001

# Folhetim

Teatro do Pequeno Gesto

número 10

Folhetim . 10

maio-agosto/2001

Ensaaios sobre teatro e  
entrevista com o ator e diretor

## Moacir Chaves



# Editorial

Chegamos ao número 10! E comemoramos com esta edição os 10 anos do Teatro do Pequeno Gesto. Além da já tradicional entrevista de capa, abrimos uma nova seção, Em foco, para ouvir profissionais que trabalham nos bastidores da atividade teatral. Desta vez, a conversa foi de iluminador para iluminador: Binho Schaefer preparou 4 perguntas para Aurélio de Simoni. Inauguramos também *Arte in cena*, um espaço para trabalhos gráficos a partir de esboços e/ou fotos de espetáculos. Neste número, Bruno Cruz trabalhou a partir de estudos de Doris Rollemberg para as montagens de *Coleção de bonecas* e *Marat-Marat* de Márcio Vianna.

Shakespeare e Brecht dominam esta edição.

O diretor, dramaturgo, ensaísta e professor francês Denis Guénoun, em *O ouvido só*, toma *Hamlet* como fio condutor para pensar sobre as relações entre verdade

e ficção. Brigid Panet, atriz, diretora, bailarina e professora inglesa expõe suas impressões a respeito de seu trabalho com atores brasileiros.

Publicamos, ainda, as conferências apresentadas por Gerd Bornheim e Fátima Saadi no seminário *Cultura e prática teatral em Bertolt Brecht*, realizado no Centro Cultural Banco do Brasil, em março de 2001.

Inês Cardoso Martins Moreira analisa os personagens de Joan Brossa, dramaturgo e poeta catalão que se dedicou tanto ao que ele chamava de poesia literária quanto à poesia visual. Ana Dias, em *O ator musical*, diseca a importância da noção de ritmo para a atuação e Samuel Abrantes descreve seu processo de criação dos figurinos para *A escola de bufões*, dirigida por Moacyr Góes.

Nosso entrevistado, Moacir Chaves, discorre sobre sua forma de encarar a criação teatral.

Até o número 11!

## Expediente

### FOLHETIM

ISSN 1415-370X

Uma edição QUADRIMESTRAL  
do Teatro do Pequeno Gesto

Editora geral Fátima Saadi

### Conselho editorial

Antonio Guedes, Ângela Leite Lopes e  
Walter Lima Torres

### Colaboraram nesta edição

Denis Guénoun, Gerd Bornheim, Inês  
Cardoso Martins Moreira, Samuel  
Abrantes, Binho Schaefer, Aurélio di  
Simoni, Ana Dias, Brigid Panet e Aline  
Casagrande

Projeto gráfico Bruno Cruz

Foto da Capa Guga Melgar

Revisão Fátima Saadi

### Transcrição das entrevistas

Larissa Bracher, Isa Viana  
e Alex Cabral

### Agradecimentos

Antonio Grassi  
Dudu Sandroni, Graça Salgado,  
Helena Severo e Welles Costa

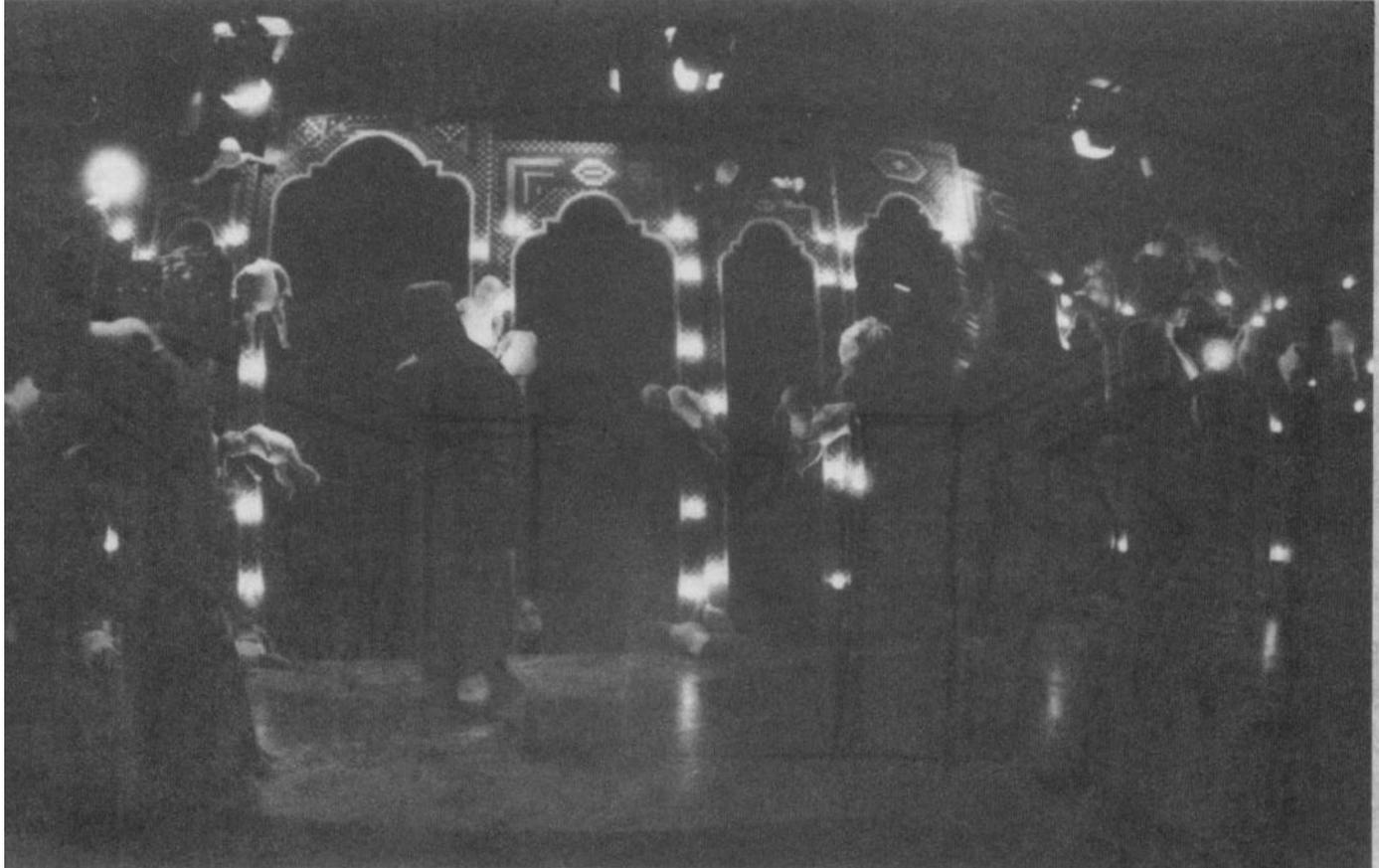
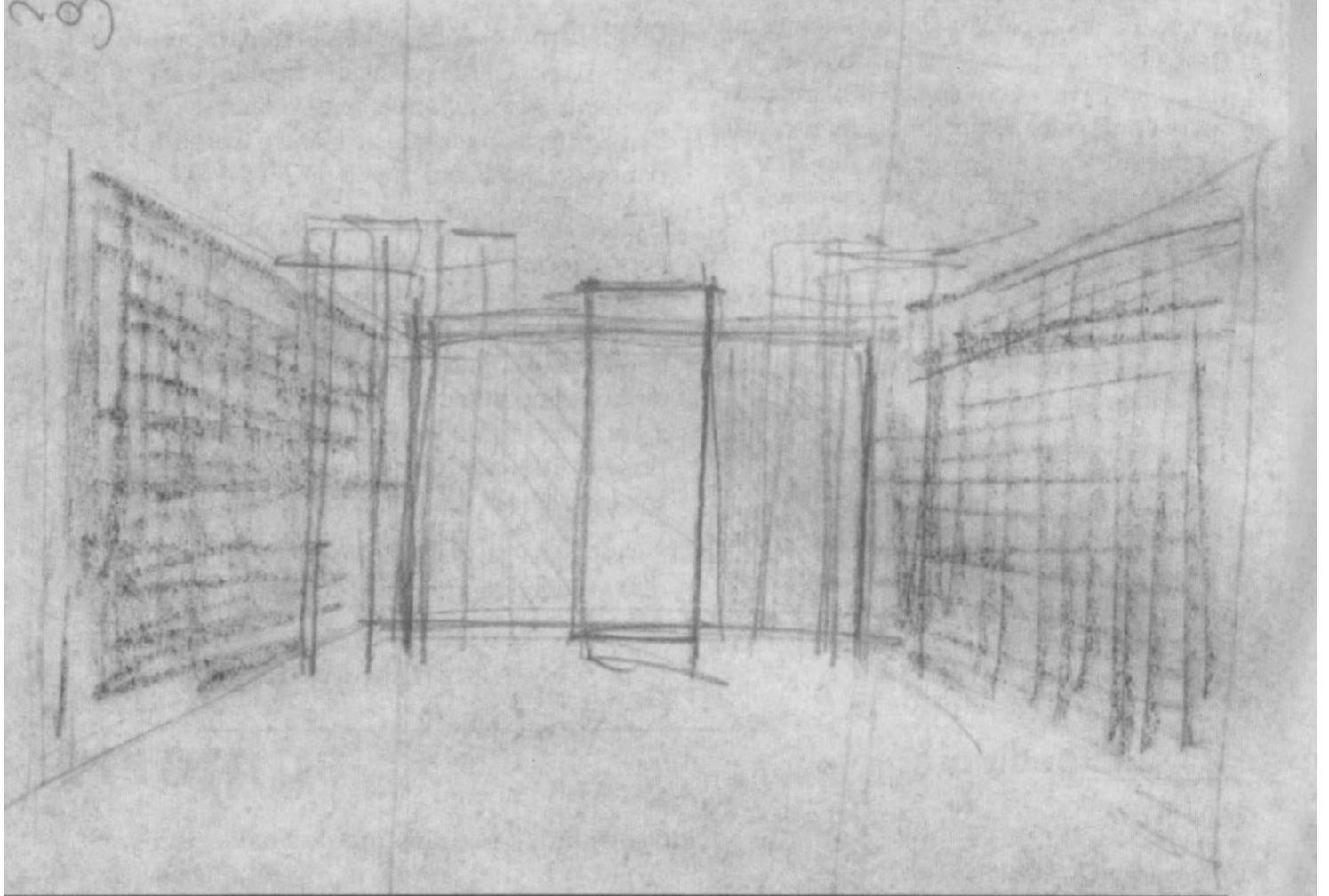
Teatro do Pequeno Gesto  
Tel/Fax: 21-558-0353;

## sumário

O ouvido só: sobre o pensamento de Shakespeare	4
Denis Guénoun	
A estética brechtiana entre cena e texto	22
Gerd Bornheim	
Precursores de Brecht	32
Fátima Saadi	
O personagem-entre de Joan Brossa	52
Inês Cardoso Martins Moreira	
O figurino teatral	64
Samuel Abrantes	
Em foco:	72
4 perguntas de Binho Schaefer a Aurélio de Simoni	
O ator musical:	78
investigando as dimensões do ritmo	
Ana Dias	
Uma diretora inglesa	86
trabalhando com atores no Rio	
Brigid Panet	
A concretude da cena	94
Entrevista com Moacir Chaves	

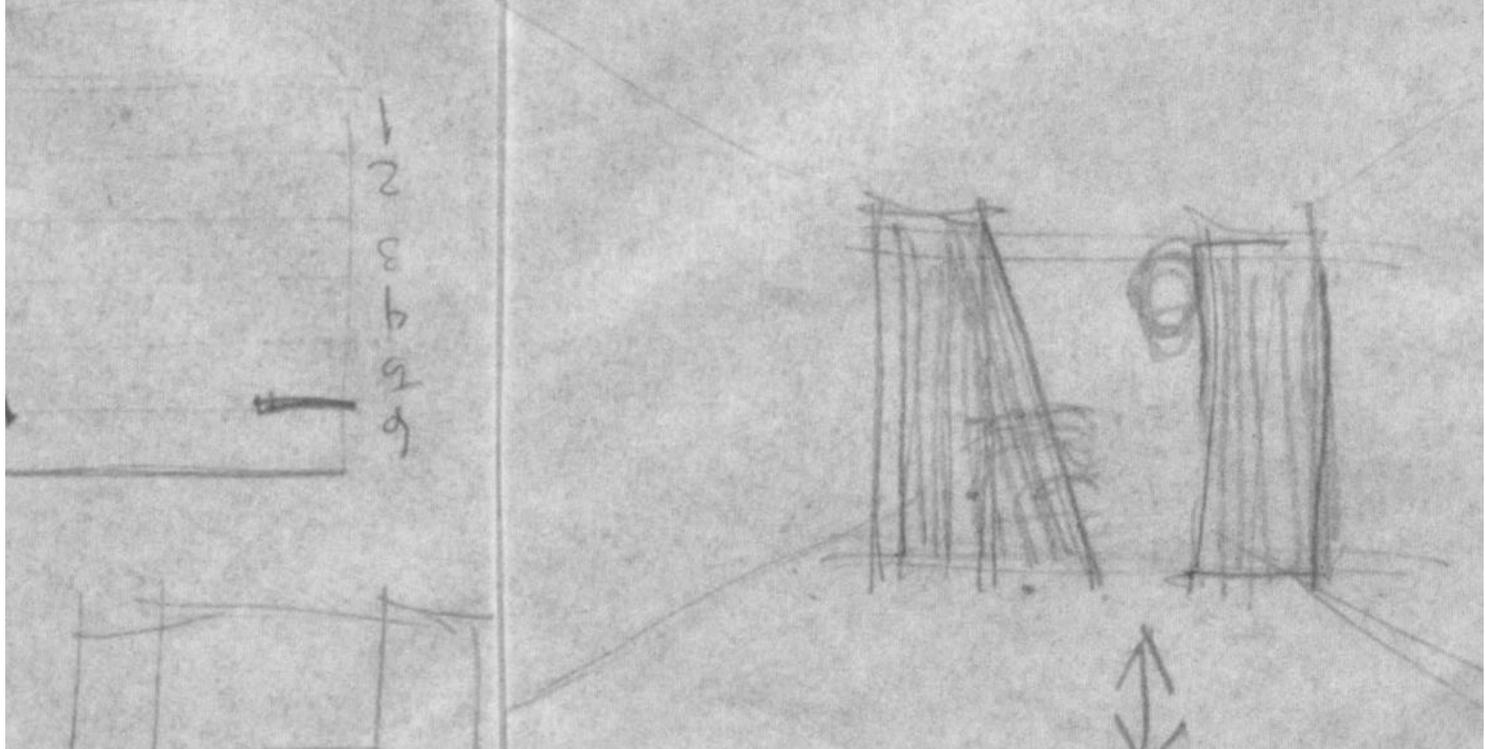
121  
209

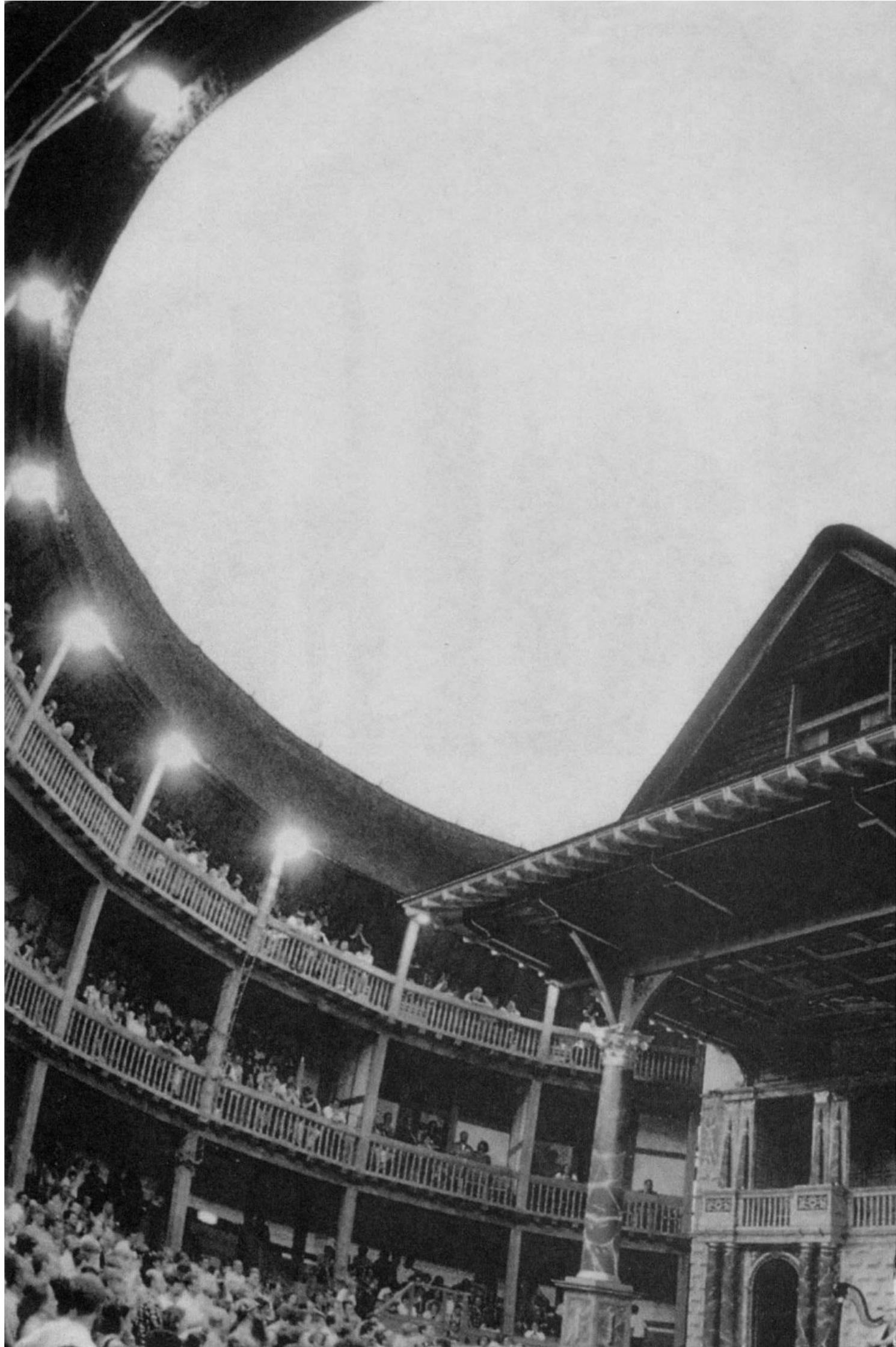
# Arte in cena





Trabalho gráfico sobre esboços e fotos de cenários de Doris Rollemberg.





# O OUVIDO SÓ

## SOBRE O PENSAMENTO DE SHAKESPEARE\*

*Denis Guénoun*\*\*

Tradução de  
Fátima Saadi

O rei da Dinamarca morreu em seu jardim. Disseram que tinha sido picado por uma cobra. Mas um fantasma vem revelar ao filho dele que ele foi

---

\* Este texto está publicado em *L'exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*. Belfort: Circé, 1998, p. 44-58. Ele foi escrito e lido em nome do grupo teatral *Atroupement*, por ocasião de um dia de reflexão organizado pelo grupo em 5/6/76, no Teatro Nacional de Estrasburgo. Foi publicado na revista *Travail Théâtral*, n. 26, Lausanne: La Cité, jan-mar 1977. A versão aqui apresentada está modificada no que diz respeito ao estilo e à apresentação. Tentei não alterar a problemática, embora ela já esteja um pouco distante de minhas reflexões atuais.

\*\*Denis Guénoun é professor na Universidade de Paris-Sorbonne, dramaturgo e diretor teatral. Publicou, entre outros títulos, *L'exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie* e *Le théâtre est-il nécessaire?*, ambos pelas edições Circé.

**Foto:** The Globe, o teatro londrino onde Shakespeare apresentou suas peças.



assassinado e lhe conta as circunstâncias do assassinato. De onde este fantasma tira seu saber? Se o assassinato realmente aconteceu como ele descreve, o assassino é o único a ter conhecimento do fato e do modo pelo qual tudo aconteceu. Mas não apenas porque a coisa não teve nenhuma testemunha e porque a vítima, morta, está muda. Mesmo que o morto pudesse falar, não teria nada a dizer: ele não soube que estava sendo assassinado nem quem era o assassino. Este se aproximou do rei enquanto ele dormia; ninguém ouviu. E derramou no ouvido do rei um “destilado leproso”<sup>1</sup> cujo efeito é “imediato”,<sup>2</sup> “repentino”,<sup>3</sup> “muito instantâneo”<sup>4</sup>: a morte foi súbita. E o fantasma sublinha que o rei foi assim despossuído, de um só golpe, da vida, da coroa e da rainha, “durante o sono”<sup>5</sup>: ele não acordou. O rei não pode dizer a seu filho como nem por quem foi cometido o crime. Não porque esteja morto, mas porque não sabe.

E contudo: o morto, ou alguma coisa que se parece com ele, teve acesso a este saber, visto que, voltando, revela-o. É que ele ficou sabendo de tudo ao atravessar a morte e mudar de ponto de vista, participando, por assim dizer, do ponto de vista de Deus, que acompanhou todo o caso. Ele só passou a saber o que sabe ao abandonar a identidade do rei: ele sabe o que sabem todos os mortos se Deus os convida para o espetáculo. Enquanto ele está restrito à pessoa e à experiência do rei, ignora tudo; ele só tem condições de fazer seu relato rompendo os limites desta experiência, participando do ponto de vista ampliado daquele que sabia tudo, que via tudo sem estar lá. Quer dizer, participando, de alguma forma, do ponto de vista do autor. Poderíamos dizer, de brincadeira:<sup>6</sup> o fantasma não

1. *Leperous distilment*, I, 5, v. 61. As citações de *Hamlet* vêm seguidas da indicação do ato, em algarismos romanos, da cena, em algarismos arábicos e, por último, do número do verso ou da linha, segundo a edição de M. Castelain, coleção bilingüe Aubier-Montaigne, 1973. A tradução é minha. [Procuramos ser fiéis à tradução feita pelo autor para as citações de Shakespeare. N. da T.]

2. *Swift*, I, 5, 66.

3. *Sudden*, I, 5, 68.

4. *Most instant*, I, 5, 71.

5. I, 5, 74-75.

6. No original, *par jeu*. O termo *jeu* reaparecerá em diversas outras passagens do texto. Ver adiante nota 13. (N. da T.)

é o rei; não é o personagem, visto que ele pode sair de seu papel, visto que ele sabe o que o personagem ignora. É o ator: se ele sabe o que acontece enquanto está de olhos fechados, é porque conhece a peça.

O fantasma não é o rei. Primeiro, ele não é referido como uma pessoa, mas como uma coisa (*thing*).<sup>7</sup> O pronome que serve para designá-lo é o *it* neutro e não o *he* que vale para o rei. Sobre ele é dito que usurpa (*usurp*) a bela forma guerreira do rei enterrado.<sup>8</sup> E, sobretudo, com uma única exceção – cuja função poderíamos determinar – o texto nunca diz que ele é o rei mas que ele é *como o rei* (*like*).<sup>9</sup> Se ele é *como* o rei, ele não é o rei em pessoa. Aliás, Horácio declara a seu respeito: “eu conheci seu pai: estas mãos não são mais *semelhantes*” (*like*, não são mais *como*)<sup>10</sup>. Vê-se bem que as duas mãos que Horácio mostra, e cuja reputação de serem perfeitamente uma *como* a outra ele utiliza, são distintas; elas só se parecem segundo a simetria que proíbe confundi-las. Se restasse alguma dúvida, seria possível encontrar, em outro lugar na obra de Shakespeare (mas será mesmo outro lugar?<sup>11</sup>) uma espécie de teorema que deslinda a questão, quando Brutus declara, pouco antes de assassinar César (de quem talvez seja filho): “*Every like is not the same*” – Todo *como* não é o mesmo.<sup>12</sup>

7. “E aí? A coisa apareceu de novo esta noite?” I, 1, 21. “Fugiu como uma coisa culpada” I, 1, 148.

8. I, 1, 46-48.

9. Por exemplo: I, 1, 41, 43, 59, 110; I, 2, 199.

10. I, 2, 211-212.

11. Esta passagem enigmática fazia referência ao fato de que, depois de termos ensaiado *Hamlet* por algumas semanas e termos abandonado este projeto para fazer nosso *Júlio César* (nosso quer dizer: da equipe do *Attroupement*), estávamos convencidos de um profundo parentesco estrutural entre as duas peças, que pareciam curiosa e vigorosamente se esclarecer reciprocamente. A redação destas páginas data do meio dos ensaios de *Júlio César*.

12. I, 2, 128. No original, “*tout comme n'est pas le même*” que brinca com a idéia de “perfeitamente parecido mas ainda assim diferente”, em que *tout* aparece com valor de advérbio e também com o seu emprego como pronome indefinido. O intuito do autor é forçar a linguagem corrente, brincando com o literalismo da língua e simplificando-a ao extremo. (N. da T.)

O fantasma não é o rei. Ele sabe o que o rei ignora. E, no entanto, quando fala do rei, diz *eu*. É nisto que ele é ator: o ator é aquele que diz *eu* quando fala de um outro. É preciso dizer que esta alteridade – pela qual o ator é diferente de seu papel – não é simples. Enquanto o ator representa,<sup>13</sup> nunca há uma única pessoa em cena; o papel não é algo que passa ao largo dele, não se pode contrapor ator e papel como essas duas mãos uma frente à outra. Aqui a alteridade trabalha no coração do idêntico.<sup>14</sup> Se o ator não é senão uma única pessoa, é porque o papel é fictício e porque a diferença que faz com que o ator faça o que faz é a atividade da ficção no real que chamamos jogo.

Por que, então, quando fala, o fantasma entrega, de passagem, sua verdadeira identidade? Apresentando-se a Hamlet, ele não diz: eu sou o rei, mas “Eu sou o espírito de teu pai”.<sup>15</sup> É isto: um homem fala (talvez não seja um homem qualquer, mas um rei ou um pai). Na realidade, sem que nos demos conta, é um ator que representa. Pois bem: *spirit* é o nome deste ator que faz o papel. Ele está, como se diz, na pele do personagem. Por que então, numa espécie de confissão (“Sou o espírito de teu pai”), o ator lança seu nome, próprio ou tomado de empréstimo? É que ele saiu do seu papel, parou de representar. No que diz respeito ao assassinato, ele conta, não representa: a prova é que ele conta o que o personagem ignora. Ele faz o que fazem os atores que continuam a dizer *eu* ao falar do papel depois que o espetáculo acaba, para relatá-lo ou comentá-lo. O que Polônio faz, por exemplo, quando Hamlet lhe pergunta: “Milorde, vós representastes outrora, na universidade, como dissestes?

13. No original, o verbo utilizado é *jouer*, que traz ressonâncias interessantes para a discussão. No entanto, em português, o verbo jogar aponta para o campo semântico do lúdico, desviando-nos da discussão sobre o trabalho do ator e sobre o campo do ficcional. O verbo *jouer* e o substantivo *jeu* serão traduzidos, ao longo deste ensaio, por diferentes palavras, seguindo o contexto de cada uma das ocorrências. (N. da T.)

14. Com a qual Shakespeare não pára de jogar. Ao companheiro que pergunta: “Ele não é como o rei?” (*like*), Horácio responde: “Tanto quanto você é como você mesmo.” I, 1, 59-60.

15. *Spirit*. I, 5, 9.

– Realmente, Milorde, e era considerado um bom ator. – O que representáveis? – Eu representava Júlio César; *eu* fui morto no Capitólio; Brutus *me* matou.”<sup>16</sup> O fantasma deixou de representar porque saiu de seu papel, porque saiu da própria pele, porque morreu. O ator fora do papel é o espírito fora do corpo. A vida do corpo é o jogo do ator.

Quais são os acontecimentos cujo relato o fantasma vem fazer a Hamlet? Alguém está dormindo. É o rei. Sabe-se que os personagens de Shakespeare, por pouco que o poder ou a paternidade os atormentem, penam muito para conciliar o sono. Henrique IV é insone, assim como Capuleto, Brutus, Toby e muitos outros. Eles só adormecem já de manhãzinha, na hora em que o dia vem chegando e os espectros fogem. A obscuridade lhes causa medo. Não por causa do silêncio, mas por causa do barulho. O que, no escuro, inquieta e atormenta é o que se ouve sem se conseguir ver. Como, no segundo ato de *Macbeth*, a longa noite do medo na qual “a lua está deitada” e “o céu economiza apagando todas as suas velas”, a noite da escuta cega.<sup>17</sup> O rei da Dinamarca dorme bem – mas de tarde, numa “hora segura”.<sup>18</sup> Como Polônio, que dorme no teatro, a menos que se dance a giga ou que uma “história obscena” esteja sendo apresentada.<sup>19</sup>

Voltemos. O rei está dormindo. Alguma coisa é derramada em

16. III, 2, 103-109. Grifo meu.

17. “**Lady Macbeth** – Escutemos! Silêncio! Foi o mocho / Que piou[...]

**Macbeth** – Quem é? [...]

**L. M.** – Escutemos [...]

**M.** – Não ouviste / Um ruído?

**L. M.** – Ouvi o grito da coruja / E o cricrido dos grilos. Tu falaste?

**M.** – Quando?

**L. M.** – Ainda agora mesmo.[...]

**M.** – Escuta! Quem ficou / Dormindo no outro quarto? [...] Pareceu-me / Ouvir bradarem [...] A voz clamava a toda / A casa: Despertai! Glamis matou / O sono, e Cawdor não dormirá mais / Nunca! Macbeth não dormirá mais nunca!” [...] Quem será que bate? / O que há comigo, que qualquer ruído / Me sobressalta assim? [...]

**L. M.** – Estás ouvindo? Insistem!” (II, 2, trad. de Manuel Bandeira. São Paulo: Brasiliense, 2ª ed. 1989, p. 36-40.)

18. *Secure hour*. I, 5, 60.

19. *A tale of bawdry*, II, 2, 522.

seu ouvido e ele morre em conseqüência. Estranho método para matar, a respeito do qual as pessoas ainda se interrogam. O rei, Hamlet pai, morreu por ter estado com os olhos fechados e o ouvido aberto, porque é fato que nunca se pode dormir sobre as duas orelhas e que é preciso sempre que um ouvido fique exposto ao perigo. O ouvido é ameaçado quando os olhos não o protegem. Outra pessoa vai experimentar isto de forma fatal: Polônio, exatamente. Quando ele decide espionar a conversa entre a rainha e seu filho, que lhe vai ser fatal, escolhe a escuta, sem se preocupar com o olhar.<sup>20</sup> É inesperado: conhecemos, na obra de Shakespeare, um grande número de situações, algumas bastante famosas, nas quais personagens se escondem para espreitar um diálogo. Na maior parte do tempo, eles ouvem e vêem. Às vezes, como Otelo, eles vêem sem ouvir. Em todos os casos, se paira um perigo, é mais sobre aquele que é observado, sem proteção, a descoberto. Polônio ouve sem ver. Ele correu o risco. Este lugar é mortal. Como o rei, ele nada vê e morre por este motivo.

Entre Polônio e a cena que ele observa, flutua uma cortina. Devemos supor então uma espécie de analogia paradoxal entre sua posição e a do público de teatro? Um e outro espreitam, mas como “espões legais”, como diz o segundo rei, o assassino presumido.<sup>21</sup> E o público, como Polônio, está em perigo. De forma benigna, ele corre o risco permanente de ter os “tímpanos perfurados” por um ou outro ator exagerado.<sup>22</sup> Mas há coisas mais graves. “Ouvi dizer – diz Hamlet – que criaturas culpadas, assistindo a uma peça, foram, pela habilidade da cena, de tal modo tocadas no fundo da alma que imediatamente proclamaram seus crimes”.<sup>23</sup> Durante a representação,

20. “Depois da peça, que a rainha sua mãe, sozinha, o inste a mostrar sua dor: que ela seja firme com ele; e eu me colocarei, se for do seu agrado, à *escuta* da conversa deles.” (Grifo meu) III, 1, 189-193.

21. *Lawful espials*. III, 1, 32. Este segundo rei é aquele que uma margem do texto chama Cláudio, embora seu nome, contrariando o uso shakespeariano, nunca seja pronunciado na peça: em sentido estritamente teatral, ele permanece inomeado.

22. *To split the ears of the goundlings*. III, 2, 11.

23. II, 2, 617-621.

o segundo rei se levanta e foge “aterrorizado”.<sup>24</sup> O golpe de espada com o qual Hamlet mata Polônio através da cortina seria o análogo da verdade que atinge a platéia, o análogo deste golpe desferido contra o coração do espectador pela habilidade, ou pela habilitação, da cena (*the very cunning of the scene*)?

Contudo, a analogia não parece convincente. Se o que coloca Polônio em perigo é ouvir sem ver, o público de teatro está numa posição totalmente diferente, porque vê e ouve e é difícil compreender o sobressalto do rei na platéia, ele, que não está ameaçado por nada, na medida em que viu tudo. Observemos mais de perto. Hamlet organiza uma representação teatral para a qual são convidados o rei e a rainha. “Farei estes atores representarem alguma coisa como o assassinato de meu pai” (*like*).<sup>25</sup> O roteiro, remanejado por ele, “se aproxima”<sup>26</sup> das circunstâncias da morte de seu pai, tais como foram relatadas pelo espectro. Por que esta encenação? Hamlet diz que é para confirmar, observando as reações de seu tio, que ele é realmente o culpado. Só que: nem uma vez, *antes* deste projeto, ele havia colocado em dúvida as afirmações do fantasma. Isso só acontece *depois* que ele levanta a hipótese de que “este espírito talvez seja o diabo.”<sup>27</sup> A idéia da representação não é absolutamente o fruto de uma deliberação quanto à culpa de seu tio – ela conclui um monólogo, aparece ao fim de um debate no qual o que está em questão é *outra coisa*: nele, Hamlet compara a atividade do ator, que produz efeitos, e sua inatividade (dele, Hamlet), que nada produz. Além do mais, a atividade do ator se dá sem motivo, em função de uma “ficção”, de um “sonho de paixão”, quer dizer, “para nada”,<sup>28</sup> enquanto ele, que tem motivos excepcionais para agir, está mergulhado numa impotência da qual se acusa asperamente durante mais de vinte versos.<sup>29</sup> É *neste contexto* que ele sonha se apropriar da força do autor e deslanchar as conseqüências imensuráveis que poderiam produzir, em conjunto, caso se soubesse conjugá-las, a atividade e a motivação: “O que faria ele se tivesse o motivo (*motive*) e a indicação de paixão

24. *Frighted*, III, 2, 277.

25. II, 2, 623-624.

26. *Comes near*, III, 2, 81.

27. II, 2, 627-628.

28. *But in a fiction, in a dream of passion [...], and all for nothing*. II, 2, 578-583.

29. II, 2, 593-616.

(*cue for passion*)<sup>30</sup> que eu tenho? Ele inundaria a cena de lágrimas e perfuraria os tímpanos de todos (*cleave the general ear*) com falas horrendas, enlouqueceria o culpado, aterrorizaria o homem livre, confundiria o ignorante e entorpeceria as faculdades dos olhos e dos ouvidos.”<sup>31</sup> Vê-se que esta atividade nada tem de *reveladora*: ela afoga, perfura, enlouquece, aterroriza, confunde e entorpece – não desvela nada. A prova é que ela não poupa nem o homem livre nem o ignorante, que não têm nada a ver com isto, coitados. Não é um desejo pela verdade o que leva Hamlet a organizar a representação, é um desejo de poder. Não há mais nada que ele precise saber, ele já sabe o que quer saber e só inventa uma dúvida *a posteriori* como que para se justificar. Ele quer desferir um golpe na platéia, o mesmo golpe que desferirá através da cortina ao acreditar que é o rei, e não Polônio, que está escondido ali atrás.<sup>32</sup>

Hamlet quer desferir um golpe. Quer provocar uma reação, mesmo que fraca.<sup>33</sup> Em geral, considera-se que ele consegue, mas parece-nos, na verdade, que ele fracassa sem saber. Vejamos, pois, o que se passa durante o espetáculo. A representação começa por uma pantomima, quer dizer, um espetáculo onde tudo é dado a ver e nada a ouvir. Os ingleses chamam isto *dumb-show*: espetáculo mudo, como em francês se diz a respeito dos filmes. O roteiro é então representado de começo a fim: uma rainha faz grandes declarações de amor a seu primeiro marido, depois o deixa só. Ele adormece num jardim. Um cara (*fellow*) se esgueira até ele, pega a coroa, derrama veneno no ouvido dele e vai embora. A rainha volta e se lamenta. Por sua vez, o envenenador reaparece e rapidamente conquista o amor da viúva.<sup>34</sup> E o tio de Hamlet, na platéia, não diz nada, não fala nada, não se move. Esta pantomima e a falta de reação do rei são um quebra-cabeça para os críticos. Por que o rei, que vai dar um

30. *Cue* é também um termo de teatro (ao menos hoje em dia): é a marca que o encenador cria.

31. II, 2, 586-592.

32. “A Rainha – O que fizeste?

Hamlet – Oh, não sei. É o rei? [...Para o cadáver] Pensei que fosse o teu chefe.” III, 4, 25-32.

33. II, 2, 626.

34. III, 2, 142.

salto logo depois, quando aparecer a história do veneno, fica impassível diante desta primeira narrativa, tão clara quanto a seguinte? Já se imaginou de tudo: que este trecho não era de Shakespeare, o que é cômodo, ou que o rei estava, por acaso, de costas, coçando a perna, ou que tinha saído discretamente para fazer xixi. Em resumo, que ele não tinha visto nada: o que equivale a dizer que a funcionalidade narrativa deste episódio é nula, que ele está ali para nada. Ao contrário, a questão nos parece do mais vivo interesse, visto que ela reafirma a idéia de que o espetáculo da verdade, em sua visualidade desobstruída, silenciosa, nada produz e que a representação da verdade muda não oferece perigo algum.

Pouco depois, tem início a peça. A primeira seqüência, consagrada aos protestos de amor de uma rainha a seu marido, é escutada com calma, sem nenhum comentário além de duas breves intervenções de Hamlet (de meia linha cada uma), sem nenhuma reação dos esposos coroados. O que é normal, pode-se pensar, quando se trata de um amor conjugal inocente. Só que: dos 73 versos desta seqüência, 51 são dedicados a uma vigorosa interrogação a respeito da legitimidade das segundas núpcias e aos protestos da rainha que jura que jamais consentiria em se casar de novo, em termos tão bruscos como: “Eu mato uma segunda vez meu marido morto quando um segundo marido beija-me no leito.”<sup>35</sup> Esta representação é feita na Corte, dois meses depois das segundas núpcias da rainha, que foram celebradas com uma pressa que a peça toda comenta, um mês, “um mesinho”<sup>36</sup> depois das exéquias de seu primeiro marido. Foi Hamlet quem concebeu o espetáculo e sua mãe, por exemplo, sabe que “a origem de sua perturbação [...] nada mais é que a morte de seu pai e nosso precipitado casamento.”<sup>37</sup> Só quem se recusar a ler pode teimar em supor que o casal real não percebe nada. Seu silêncio diz outra coisa: que a verdade em cena é ainda inofensiva.

Logo depois chega o envenenador. É Luciano, diz Hamlet, o sobrinho do rei. É uma explicação estranha: primeira alteração notável no roteiro da verdade. Por que seu sobrinho e não seu irmão? Para ilustrar as relações de seu pai e de seu tio, Hamlet reconheceria a necessidade de passar por uma pequena (pequenina) ficção? Mas não podemos esquecer que esta fala de Hamlet: “é um tal de Luciano,

35. III, 2, 194-195.

36. I, 2, 147.

37. II, 2, 57.

sobrinho do rei”<sup>38</sup> é dirigida ao rei por seu sobrinho e que, anunciando um assassinato (na cena), ela remete a um outro assassinato, sem realidade comprovada, naquele momento ainda totalmente fictício e, por isto, muito mais ameaçador que o primeiro. Esta explicação não é fornecida pelos atores. Ela emana da platéia, onde se pode muito bem pensar que Hamlet se impacienta com o magro resultado de suas maquinações.

Depois, o assassino do teatro anuncia seu crime, e o comete: ele derrama veneno no ouvido da vítima. Costuma-se dizer que é isto que faz o rei levantar e sair. Mas por que esta visão seria agora insuportável, se ela não provocou efeito algum um momento antes, na pantomima? Examinado com todo rigor, o encadeamento é mais complexo. *Depois* do assassinato na cena, Hamlet fala:

**Hamlet** – Ele o envenena no jardim para se apoderar do Estado. Seu nome é Gonzaga. A história existe e está escrita num italiano refinado; logo vereis como o assassino conquista o amor da mulher de Gonzaga.

**Ofélia** – O rei se levantou.<sup>39</sup>

Há, portanto, um tempo entre o envenenamento na cena e a reação do rei. Por quê? Será que o rei se levanta durante a fala de Hamlet, que parece curta? Isto seria, a nosso ver, ao mesmo tempo, desdenhar de um problema de temporalidade cênica e ignorar uma das propriedades da escrita shakespeariana. Porque a fala de Hamlet é *longa até demais* – teatralmente falando, lógico – para acompanhar este fato. É provável que o rei se levante bruscamente enquanto Hamlet enuncia sucessivamente quatro idéias, o que é muito. Além disto, o rei chama a atenção de todos e provoca na platéia uma grande agitação.<sup>40</sup> Todos notam: e, claro, Hamlet, antes dos outros, fixa-o e espreita suas reações e é pouco provável que continue a discorrer sobre as variedades da língua italiana a partir do momento em que o rei se levantou.

38. III, 2, 255.

39. III, 2, 272-276.

40. “Ofélia – O rei se levantou.

**Hamlet** – O quê? Assustado por um rebate falso?

**A Rainha** – Estais sentido alguma coisa, senhor?

**Polônio** – Parem a peça!” III, 2, 276-279.

Ainda mais importante: um pouco de prática atenta do texto de Shakespeare nos mostrou, acho, que ele *ignora a simultaneidade*.<sup>41</sup> As ações, em suas peças, são sempre sucessivas e o desafio lançado pelo texto à cena é ter de *montar* esta sucessão, inclusive para produzir efeitos de paralelismo. Isto quer dizer que, de certa forma, no texto de Shakespeare, todas as seqüências são funcionais ou, ainda, que o texto desenvolve uma espécie de narratividade integral. O simultâneo aparece, mas sob a forma da sucessão, como se o contemporâneo fosse desdobrado na *crônica*: é assim na cena do baile de *Romeu e Julieta*, cuja assombrosa narrativa-de-teatro só configura tantas ações cruzadas porque sabe mostrar apenas uma de cada vez. É por isto, sem dúvida, que o dispositivo desta narratividade é tão próximo do do cinema e, a este respeito, perfeitamente avesso à forma da cena à italiana. Esta, na verdade, pretende uma imagem unificada, enquanto que os lugares cênicos sem perspectiva convocam o espectador a selecionar seu ponto de vista, a *montar* sua narrativa e a se comportar como uma espécie de câmara.<sup>42</sup>

No caso de que tratamos, isto equivale a dizer que a fala de Hamlet não está suspensa no vazio, fora da temporalidade ativa da narrativa, que ela é uma peça numa montagem de narração e, nesta medida, funcional, eficaz, e que até o lugar que ela ocupa ali tende a designá-la como especialmente importante. É preciso voltar ao que escrevia Roland Barthes há muitos anos e cujo alcance, pelo menos no teatro, ainda não foi completamente aquilatado. Cito de memória: o principal móvel da narrativa, escreveu ele, é a confusão entre a consecução e a conseqüência.<sup>43</sup> Em

41. Referência ao trabalho do Attroupeement, cujas três primeiras produções foram *Romeu e Julieta* (Estrasburgo, 1975), *Noite de Reis* (Estrasburgo, Lyon, 1976), *Júlio César* (Avignon, 1976) e às poucas semanas de ensaio no âmbito do projeto, abandonado, de montar *Hamlet*, na primavera de 1976.

42. Os espetáculos do Attroupeement são construídos em torno desta vontade de levar o espectador a virar a cabeça, a só ver o que vê por seleção, a colocar a afirmação do ponto de vista contra a unificação e a totalidade.

43. Mais precisamente: "Já foi dito que, por sua própria estrutura, a narrativa instituíra uma confusão entre a consecução e a conseqüência, o tempo e a lógica. É esta ambigüidade que constitui o problema central da sintaxe narrativa." Introduction à l'analyse structurale des récits. In: *Communications*, 8, 1966, reed. Points-Seuil, 1981, p. 18.

outras palavras, se, durante a réplica de Hamlet, o rei não se move, é porque a representação do assassinato é impotente para o fazer levantar. E se ele se levanta imediatamente após as palavras do príncipe, *é porque estas palavras*, e não o espetáculo, *conseguem tocá-lo*. Ora, esta fala vem da platéia, da lateral, ou seja, do lugar para onde o rei não olha enquanto observa a cena.

O que causa medo é o que se ouve sem ver: o que, parece pensar Shakespeare, de lado, entra só no ouvido. Porque, quando apenas se ouve, *pode-se acreditar naquilo*, enquanto que o visual apresenta as duvidosas variações do imaginário (da imagem) e do figurado. Orson Welles pôs os Estados Unidos em polvorosa fazendo todo mundo acreditar, por meio de uma narração radiofônica, na deflagração de uma guerra dos mundos. Nunca se soube que a televisão tenha produzido pânico semelhante. O visual desperta terrores de um outro tipo, no Grand-Guignol ou nos cenários aterrorizantes... de papelão: medos inacreditáveis, aos quais a pessoa se entrega como a um jogo; medos suaves, terrores de criança, delicadamente desmontados por Mannoni.<sup>44</sup> Estes terrores não se preocupam com identificar os culpados, o que é tarefa da polícia. O visual não é tão eficiente. Lady Macbeth, especialista em terrores, diz com todas as letras: os que dormem e os mortos não passam de imagens. As crianças é que se apavoram com um diabo pintado”.<sup>45</sup>

(O visual é o elemento, o meio próprio do imaginário. Horácio, cara a cara com o fantasma, o interpela dizendo-lhe: “Pára, ilusão (*illusion*)!” E prossegue: “Se tens um som ou o uso da voz, fala [...] fala comigo, oh, fala! Fala, fica e fala!”<sup>46</sup> Logo depois, quando Hamlet chega às vias de fato com seus amigos para que eles o deixem seguir este mesmo espectro, sempre silencioso mas bem visível, Horácio diz a respeito do príncipe: “A imaginação o está levando ao desespero.”<sup>47</sup> E conhecemos o célebre diálogo entre Hamlet e Polônio, que afirma

44. O. Mannoni: Je sais bien, mais quand même. In: *Clefs pour l'imaginaire, ou L'autre scène*, Seuil, 1969.

45. *Macbeth*, II, 2, 53-54. Na tradução de Manuel Bandeira: “Aqueles / Que estão mortos ou dormem são pinturas / Apenas. As crianças é que temem / Ver o diabo pintado.” Op. cit., p. 39.

46. I, 1, 127-139.

47. I, 5, 87.

o visual como elemento da transfiguração, e seria quase suficiente para caracterizar a atividade do jogo:

**Polônio** – Senhor, a rainha gostaria de falar-vos, e imediatamente.

**Hamlet** – Estais vendo aquela nuvem, lá longe, que tem quase a forma de um camelo?

**Polônio** – Pela missa, é, de fato, como um camelo (*like*).

**Hamlet** – Acho que é mais como uma lontra (*like*).

**Polônio** – As costas são como de lontra (*like*).

**Hamlet** – Ou como de baleia (*like*).

**Polônio** – Totalmente como de baleia (*very like*).

**Hamlet** – Então irei ver minha mãe, logo, logo.<sup>48</sup>

Vê-se bem que este jogo da visão, este *schau-spiel*, não deixa de ter relação com o teatro, que ele é, como o teatro, produtor de transfigurações e, portanto, de enganos – e está exatamente aí o que põe Hamlet fora de si.)

Se a representação teatral montada pelo príncipe não provoca efeitos, é porque ela é uma representação da verdade, e a verdade é inativa. O roteiro da peça (de *Hamlet*, da grande peça, desta vez) mostra isto claramente. A obra é construída em duas partes de igual importância, separadas por um acontecimento decisivo, mesmo se ele, de início, parece lateral: a morte de Polônio. A primeira parte está colocada sob o signo da revelação – e ali nada acontece. O fantasma revelou a verdade e esta verdade fica estagnada, inoperante, sem efeitos. Hamlet, que tem tanto o que fazer, nada faz, e os outros também não. A corte espera. Tudo aquilo que a verdade traz à luz é uma representação teatral, o que é pouco para ela. E este mesmo teatro (teatro da verdade, como ela foi revelada) não produz nada, uma vez que, terminado o espetáculo, ninguém toma uma decisão efetiva e Hamlet, que agora tem certeza, não se decide nunca a matar o tio, nem quando o tem diante dos olhos, sozinho, desarmado, de joelhos, rezando sem ver o rapaz, que está às suas costas. Depois vem a morte de Polônio, exatamente no meio da peça.<sup>49</sup> E, desde então, os acontecimentos se encadeiam num ritmo rápido; esta morte

48. III, 2, 391-400.

49. No mesmo lugar que a morte de Júlio César na tragédia que tem seu nome como título.

é ativa, ela tem como consequência a mudança de opinião de Laertes, o exílio de Hamlet e a decisão de matá-lo, a morte de Guildenstern e de Rosencrantz, a volta de Hamlet, o grande duelo e a hecatombe final. Ora, a morte de Polônio é o resultado direto de um engano – ela designa o erro como produtor de efeitos e de história na mesma medida em que a verdade se havia mostrado estéril. Em termos secos: sem erro, não há história.

O que Hamlet quer é a abolição do engano, das ilusões do que se vê. O adultério que ele reprova à sua mãe é esta confusão de imagens:

Olha, aqui, nesta pintura, e nesta, a representação dos dois irmãos [...], este aqui era teu marido [...], este aqui é teu marido [...] tens olhos? [...] Ah, tens olhos [...] Nem a loucura se enganaria assim; os sentidos jamais estiveram a tal ponto submetidos ao delírio que não lhes restasse uma pequena margem de escolha, capaz de perceber uma diferença como esta. Que diabo te pegou assim neste jogo de cabra-cega? Os olhos sem o tato, o tato sem a vista, os ouvidos sem as mãos ou sem a visão, o olfato sem nenhum dos outros sentidos, ou apenas uma parcela enferma de um único sentido verdadeiro, nunca poderiam assim se enganar.<sup>50</sup>

Hamlet se lamenta pela substituição das figuras, dos rostos, do visível. Ora, a atividade do erro é a atividade do jogo. O que se mostra é o que se representa, e Hamlet quer assim a abolição do jogo, do visível, do jogo da visão. Contrariamente ao que se disse, a iniciativa de Hamlet é uma maquinação contra o teatro – e por isto ele só pode fracassar (o príncipe, não a obra) em cena.

Parece, senhora! não: é; não conheço “parece”. Não é nem a minha capa, negra como tinta, boa mãe, nem os trajés apropriados, de um preto solene, nem o gemido espantoso de um sopro forçado, não, nem o rio fértil dos olhos, nem o rosto descomposto, somados a todas as formas, modos, demonstrações de dor que podem me designar de verdade: tudo isto *parece*, realmente, porque são ações que um homem pode representar. Mas eu tenho aquele íntimo que transmite o espetáculo (*show*): isto nada mais é do que o figurino e os adereços do sofrimento.<sup>51</sup>

Esta análise detalha a identidade entre aquilo que se mostra e aquilo que se representa, deixando filtrar, com rigor, algo como um pensamento de Shakespeare. Hamlet visa a uma interioridade absoluta, autêntica porque i-mostrável, impossível de representar porque impossível de ver. O que indica, mais uma vez, que a atividade

50. III, 4, 53-81.

51. I, 2, 76-86.

do jogo do ator, na medida em que mostra (*show*), na medida em que está entrecida de demonstrações, ostentações, gestos, poses, tem como elemento uma certa exterioridade do visível, quer dizer, aquilo que se pode designar precisamente como *corporalidade*: Hamlet, na medida em que clama pela extinção do jogo, deseja a reabsorção do corpo. “Oh, se esta carne por demais sólida se dissolvesse, desvanecesse e se transformasse em vapor!”<sup>52</sup>

Esta maquinação é dirigida contra o teatro, entendido como *jogo do ator*. Quando, numa passagem já citada, Hamlet se deslumbra com a atividade do ator, com sua força, ele se espanta com o fato de esta força, esta produção de efeitos se desdobrar “somente em função de uma ficção” (*but in a fiction*), quer dizer, “para nada” (*for nothing*). “Por Hécuba! O que Hécuba é para ele? E ele para Hécuba para chorar por ela?”<sup>53</sup> Designando esta ficção, este nada, este nada que é a ficção, Hamlet aponta exatamente o que é ativo no jogo da representação, o que faz representar, o que diferencia este jogo do não jogo, o que opõe o ser que representa ao ser em repouso ou no trabalho, quer dizer, ao ser que não atua. O que é ativo no jogo da representação não é o real, é a ficção, não é uma coisa qualquer, é um nada. Ora, o que Hamlet quer é fazer desaparecer este nada e colocar alguma coisa em seu lugar, abolir esta ficção e substituí-la por um real. “O que faria ele se tivesse o motivo e a indicação da paixão que eu tenho?”<sup>54</sup> E ele acredita que a força do ator ficaria, assim, ampliada, multiplicada. O raciocínio é o seguinte: visto que com tão pouco (uma ficção, um nada) ele produz tais efeitos, como seriam extremos os efeitos se ele aí colocasse muitas coisas (um motivo, uma paixão). Só que: uma ficção, um nada, não é pouca coisa: é nada. Nada não é menos que alguma coisa, é outra coisa, é nada. Entre a ficção e o real não há uma relação análoga à da penúria com a abundância, mas heterogeneidade radical, alteridade. É esta alteridade que Hamlet quer reduzir, dando ao ator um motivo real ou uma verdadeira paixão. Ele quer que o ator jogue com o que ele é, quer dizer, deixe de representar, porque o que faz com que o ator represente, é que ele representa o que ele não é. Não se trata aqui de uma extrapolação: o pensamento de Shakespeare é muito claro a respeito deste ponto. Em *Noite de Reis*, perguntam a Cesário, que é

52. I, 2, 129-130.

53. II, 2, 578-586.

54. II, 2, 586-588.

uma mulher travestida: “És ator?” (*comedian*) E ele, ou ela, responde: “Não, meu coração profundo; mas, pelas garras da malícia, juro que não sou aquilo que represento (*I am not that I play*) – condição do ator.<sup>55</sup> Hamlet quer que se represente aquilo que se é. Por isto ele fracassa. A verdade não cola no teatro. Ela faz fiasco. Quando ele declara; “Ouvi dizer que criaturas culpadas, assistindo a uma peça, foram, pela habilidade da cena, de tal modo tocadas que imediatamente proclamaram seus crimes”,<sup>56</sup> o príncipe esquece ou quer ignorar que, verossimilmente, o espetáculo ao qual estas “criaturas” assistiram não contava a história delas e que, se o tivesse feito, elas não teriam, evidentemente, proclamado seus crimes, visto que eles já teriam sido proclamados pela cena. A verdade não é representável. A ficção é que é ativa.

Hamlet quer que se represente o que se é. Não é o único. A autenticidade, este espectro (fantasma) da abolição do teatro com que o próprio teatro às vezes sonha, é um rio subterrâneo que aflora sem cessar, aqui e ali, às vezes nas nascentes menos previsíveis. É o sonho de um deixar estar, quer dizer, de um não agir, cuja satisfação exigiria uma abstinência ou uma amputação do ser ativo – do ser ator. Mas como, misteriosamente, nem por isto se renuncia a fazer teatro (Hamlet é um exemplo), é preciso encontrar um meio de levar à cena esta recusa de representar, uma modalidade, uma forma de teatro para este sonho de um teatro abolido. Esta forma é fixa, interativa, ela reaparece com o espectro que a produz e que ela acompanha e se exprime pela negação do jogo do ator, isto é, pela negação do corpo como instância de atividade e de transfiguração. É o que se poderia chamar de atuaçãozinha,<sup>57</sup> moderada, medida, sem excessos, sem caretas, na qual ninguém grita nem se agita, não pula nem corre, na qual é malvisto curvar a espinha ou usar perucas e na qual não se troca nem os sexos nem as idades, obedecendo ao imperativo, declarado ou discreto mas categórico, de cair na compartimentação das tarefas,<sup>58</sup> como nas agências de

55. I, 5, 189-192.

56. II, 2, 618-621.

57. O autor usa a expressão *petit jeu* e, entre parênteses, ironicamente, oferece a pronúncia desejada: (*prononcer p'tit jeu*). Por motivos óbvios, foi necessário suprimir a brincadeira. (N. da T.)

58. No original, *emploi*: segundo a definição de Patrice Pavis, “tipo de papel interpretado por um ator e que corresponde a seu físico ou ao seu estilo de atuação: *emploi* de criada, de jovem galã etc.” Cf. *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Editions Sociales, 1980, p. 147. (N. da T.)

trabalho temporário. A atuação sem composição – oh! injúria à sua música, à sua plástica. A atuaçãozinha que deseja ser um não-jogo e não sabe o que fazer, simulando, portanto, o autêntico sob a forma do exíguo e do mesquinho e que propõe ao espectador, a pretexto de um deixa estar, a imagem de uma humanidade cozinhada em fogo brando. É preciso reler aqui integralmente os célebres conselhos de Hamlet aos atores.<sup>59</sup>

Haveria muito mais a dizer a respeito desta identificação entre o verídico e o moderado. O recurso à verdade no teatro metaforiza, sem dúvida, uma normatividade propriamente moral, dirigida contra os excessos do corpo, isto é, contra o prazer da atuação em nome de uma economia do gasto, que sustenta o esquema de uma pobre parcimônia da natureza. E se podemos pensar que os conselhos de Hamlet aos atores não são os que Shakespeare, em seu próprio nome, dirigiria à posteridade, é porque eles têm como objetivo uma espécie de extenuação do teatro na qual Shakespeare, poderíamos dizer, tinha pouco interesse e também porque todo o barroco da escrita shakespeariana aí está para desmenti-los; mas, sobretudo porque nada é mais estranho a seu texto que esta natureza prosaica e sovina que Hamlet pede que seja imitada.

A verdade é inativa. O fantasma, o “honesto fantasma” (*honest ghost*),<sup>60</sup> teve que aprender isto às próprias custas, ele, que esperava com sua revelação pôr o filho em ação.<sup>61</sup> No fim das contas, bem-feito para ele. Ele teria sido mais esperto se não tivesse abandonado seu papel – ou seja, se não tivesse morrido. Se o morto, que só sabe a verdade porque está morto, é o análogo do ator que conta o roteiro pretextando que sua parte já está concluída, digamos que o rei teria podido, por exemplo, não esperar estar morto para conversar um pouco com seu filho e as coisas poderiam ter tomado outro rumo. Talvez ele não estivesse morto, por exemplo. Ele não teria defendido o discurso da verdade. Isto é um pensamento de Shakespeare e que poderia ser formulado assim: a verdade vem dos mortos. O que equivaleria a dizer que a vida deve ser pensada *como* ficção. Ou: que a ficção, o jogo são o que há de propriamente vivo na vida.

59. III, 2, 1-50.

60. I, 5, 137.

61. I, 5, 34.





# A ESTÉTICA BRECHTIANA ENTRE CENA E TEXTO\*

*Gerd Bornheim*\*\*

A problemática de Brecht é, *grosso modo*, a da conjunção entre texto e cena, texto e espetáculo. Acho que essa problemática está na raiz, na base, de toda a evolução do teatro moderno. Vou fazer uma brevíssima consideração histórica, fundamental, no meu entender, porque permite aquilatar o lugar exato de Brecht em relação a esse problema. Porque a obra de Brecht, tudo o que ele chama de distanciamento, efeito épico, reside no núcleo, está justamente nesta conjunção: texto e cena.

---

\*Este artigo é uma transcrição da palestra realizada em 22/3/01 no Centro Cultural do Banco do Brasil/Rio, no seminário "Cultura e prática teatral em Bertolt Brecht", organizado por ocasião da montagem de *Arturo Ui*, dirigida por Moacir Chaves.

\*\*Filósofo e professor de Estética da UERJ. Autor, entre outros livros, de *Brecht, a estética do teatro* (Graal, 1992), *Páginas de filosofia da arte* (Uapê, 1998) e *O sentido e a máscara* (Perspectiva, 1975).

**Ilustração:** Esboço do cenógrafo e figurinista Caspar Neher para *Ópera dos três vinténs*, de Bertold Brecht.

Em todo o grande passado ocidental, e eu não vou me demorar nisso, não havia esse problema da cisão entre texto e espetáculo. Desde a Antigüidade mais remota dentro do mundo ocidental, que inventou o teatro, havia uma unidade muito profunda entre o texto e o espetáculo. Por exemplo, quando Aristóteles distingue a tragédia do poema épico, porque ela usa um verso mais curto e dispõe do espetáculo, a leitura que se deve fazer deste fato não é a nossa, contemporânea, que aceita que há um texto e que a este texto se acrescenta o espetáculo, como se o espetáculo viesse depois, em um segundo momento. Absolutamente! O que Aristóteles quer dizer é que a tragédia, o texto trágico, e o espetáculo nascem em uníssono, de um ato criador único.

Sófocles é um exemplo prático disto: ele escrevia o texto, montava o espetáculo, criava a música, a coreografia, enfim, era responsável pela unidade total do espetáculo e, inclusive, pelo funcionamento das famosas máquinas da tragédia grega. Ele era um homem doente e se queixava de que as máquinas eram muito pesadas. Quer dizer: ele era responsável por todos os efeitos do espetáculo cênico. Isso vale para todo o teatro do passado, sem esquecer o *tam-tam* da tribo de índios, quando eles se preparam para ir à guerra ou coisa que o valha, fazendo sua pequena dança, com textos, movimentos e coisas assim. Portanto, há no espetáculo uma unidade fundamental, inclusive do espetáculo com o público.

O exemplo de Shakespeare também é muito interessante. Não se sabe quase nada sobre ele: não se sabe como ele fazia as coisas todas, não se sabe que idéias, que teorias ele tinha, que influências realmente sofreu, sabe-se apenas que ele tinha uma trupe de cerca de trinta e quatro atores e que a confecção do texto dependia muito dos atores de que ele dispunha. No teatro elisabetano, os personagens femininos eram feitos por rapazes e Shakespeare se dá conta, por exemplo, antes de escrever o *Hamlet*, de que o menino que faria a Ofélia não sabia falar. Então Ofélia só diz: “Yes, sir, no, sir” e canta um *lullaby*, uma canção, e mais nada. Já o rapaz que fazia a Julieta falava demais, estava com uma resposta sempre pronta na ponta da língua, e Shakespeare, é claro, aproveitou a dica. Na verdade, o que ele tinha de imediato na cabeça era a composição do espetáculo.

Havia, portanto, uma junção muito radical entre o ato de escrever a peça e a montagem do espetáculo e é, justamente, essa

unidade profunda entre cena e texto que começa a se perder a partir do século XVII, e isso, principalmente, com os franceses. Então nós encontramos a anomalia, acho que se chama anomalia, de um grande poeta como Racine reduzido ao seu gabinete, um dramaturgo que escrevia mas não pisava em cena, não tinha nada a ver com a confecção do espetáculo.

Introduz-se, nessa época, uma coisa que já começava a se anunciar com Ben Jonson, o último dos dramaturgos elisabetanos, que já escrevia pensando na posteridade. E a posteridade se manteria apenas com o texto, daí ele querer um texto, digamos, o mais imortal possível, porque, segundo este raciocínio, o espetáculo pode ser esquecido, mas o texto fica.

Esta mentalidade alcançou sua expressão máxima justamente no classicismo francês, quando se estabelece, de fato, uma cisão que vai muito longe e se espalha em diversos sentidos. Mas em primeiro lugar há a soberania de *Monsieur Le Mot* – Sua Majestade, A Palavra. Com isso, o texto alcança a proeminência, o texto é eterno, o texto é feito para durar e o espetáculo passa a ser visto como uma coisa inferior.

O que está em jogo nesta dicotomia é uma definição de homem que vem da Antigüidade e que encara o ser humano como um animal racional. E fica evidente, no racionalismo francês, a excelência absoluta atribuída ao texto, que é a expressão da racionalidade. E o espetáculo, o corpo do ator seriam inferiores ao texto de um modo geral.

Essa divisão é impressionante porque se faz presente também numa outra dimensão no teatro moderno. Já antes do século XVII, na Itália, foi inventado, nada mais, nada menos, que o palco italiano. Que, aliás, ainda domina o teatro contemporâneo. E esse palco italiano estabelece uma outra dicotomia que é completamente nova também: a separação entre o espetáculo e o público. O público neste tipo de arquitetura de palco, de cena, permanece no escuro, sentado quieto, silencioso – é falta de educação comer pipoca, por exemplo – e, do outro lado, fica o palco, iluminado, onde acontece a ação. O palco é o “ser”, o palco é a verdade. O público é uma espécie de *tabula rasa* (expressão cunhada naquela época), é um vazio, que deve assimilar tudo o que ouve e percebe. O público passa a ser um

receptor passivo de uma espécie de verdade absoluta. O mesmo se verifica na filosofia cartesiana, por exemplo, na qual o sujeito constrói o objeto, e o objeto é simplesmente algo passivo que recebe a ação do sujeito.

Enfim, são cisões, separações, que estão na base do teatro moderno: por um lado, cisão entre texto e espetáculo e, por outro, entre platéia e cena. E o que resulta destas cisões? O público é esquecido. É justamente contra isso que Brecht vai protestar. O público é reduzido a uma passividade fundamental, ele não tem nada a ver com o espetáculo e o texto exerce uma soberania absoluta. Neste esquema, o corpo do ator é completamente marginalizado, o ator não tem mais corpo. Não é por acaso, desculpem falar um pouco mais sobre isso, que os versos alexandrinos de Racine são imensos. A gente tem a impressão, lendo o texto, de que ele esquecia do ponto. Então os atores tinham que dizer com propriedade aquele texto que não oferecia margem ao fôlego. E é claro que não havia possibilidade de movimentação física do ator em cena: ele falava todo o tempo de frente para o público preocupado só com isso. Ele era um meio para tornar o texto acessível à platéia em toda a sua grande beleza, digamos, literária. É esta, inclusive, a razão pela qual a Sarah Bernhardt inventou o *coup de pied* que usou também em sua passagem aqui pelo Rio de Janeiro: o ator ou atriz, antes de começar o seu bife, bate com o pé para chamar a atenção do público, então todo mundo se volta e o bife é dito, de modo evidentemente maravilhoso, sem alterar a paralisia fundamental da atuação.

São essas coisas todas, essas dicotomias, essas separações tão radicais, que atravessam o teatro moderno e que vão estourar por muitas razões: razões políticas, de civilização, filosóficas e de teatro, evidentemente.

Estou evocando aqui estas cisões porque é delas que Brecht vai partir.

Gostaria de lembrar agora da distinção que ele faz, no fim dos anos 20, entre dois tipos de representação, imagino que todos conheçam isso, é uma coisa muito óbvia. Mas haveria dois tipos de atuar: um é o tradicional, que se prende à emoção, ficando o ator em segundo lugar, porque tem que se identificar com o personagem. Isso vai até certo ponto, evidentemente, porque senão a coisa vira

loucura pura. O ator que faz o Hamlet tem que ser Hamlet o mais possível. Esse processo todo através de Stanislavski, através do Actor's Studio, de Nova Iorque, tem uma história riquíssima. Essa identificação busca um outro tipo de identificação que é a identificação do Hamlet da cena com o público. Através dessa dupla identificação se produziria o prazer do espetáculo, o êxtase do espetáculo. Busca-se, de fato, a emoção levada às suas extremidades mais últimas, digamos, e isso caracterizaria o teatro dos últimos tempos.

Eu lembro que, na época de Brecht, o grande diretor, que muitos consideram o maior diretor de teatro do século XX, não sei se está certo ou errado, era Max Reinhardt. E Max Reinhardt era um homem que vinha da ópera. Ele buscava sempre este êxtase, essa exaltação cênica que arrastaria multidões inteiras de modo perfeito. Não é por acaso que ainda hoje no Festival de Salzburg, o *Jedermann* (Todo Mundo) continua sendo montado segundo o original da montagem dele. Não é uma contradição, não há nisso nenhuma concessão ao teatro, é que a direção de Reinhardt suscitava um tipo de musicalidade que coincidia com a musicalidade, a emoção, a música de Mozart. Então, haveria uma ponte perfeita e essa ponte tem que ser restabelecida ainda hoje.

Mas há também, segundo Brecht, um outro tipo de ator, que é o ator que não é conduzido pela emoção e sim pela racionalidade, o que não deixa de ter certa relação justamente com aquela compreensão do homem como animal racional que resultou no racionalismo do classicismo francês em que o ator tinha apenas o papel de intermediário e seu corpo era secundarizado. Para Brecht, o ator tem que representar a partir do elemento racional, e isso leva a uma implicação fundamental: ele não pode se identificar com o personagem.

Não existe em Brecht uma gramática, digamos assim, um todo completo e exato de regras e métodos. Para cada espetáculo ele tinha o hábito de fazer um texto crítico para si mesmo, e cada espetáculo, para ele, era uma aventura. O Aderbal [Freire-Filho] estava me dizendo há pouco que o *Turandot* é considerado uma peça inacabada e isto certamente porque Brecht não montou o espetáculo. Então, falta o outro lado, fundamental, que é a montagem que completa o texto. Quer dizer que, de certa maneira, há uma unidade

profunda entre o texto e o espetáculo, só que isso é feito agora, segundo Brecht, a partir de um outro ponto de vista, de um outro pressuposto que é, justamente, a racionalidade. Então há uma cisão entre o espetáculo e o personagem, a cena e o texto e essa cisão vai se refletir também na relação do público com o espetáculo. Não há mais aquela identidade fundamental, cujos expoentes foram Stanislavski, Max Reinhardt e aquela linha toda de que falamos no início. O que há agora é uma separação e Brecht pretende ser a marca dessa separação entre a cena e o espectador.

Agora vejam: no texto clássico de Brecht, em que ele compara, por meio de um esquema, a dramaturgia aristotélica à épica, há duas expressões que aparecem grifadas, uma no início do quadro, outra no fim, são as palavras de maior destaque no texto. Na cabeça de tudo vem *Gesamtkunstwerk*, obra de arte total. Essa expressão não é de Brecht, ela vem, nada mais, nada menos, que de Wagner. E Wagner é o campeão do grande teatro da ilusão, da grande identidade na música. A música em Wagner segue um *leitmotiv*, uma linearidade fantástica, que deve ter quase que um caráter hipnótico. Essa linha do *leitmotiv* puxa o espectador e não o deixa descansar nunca. Êxtase, emoção absoluta, identificação total. E é justamente esta expressão – obra de arte total – que serve como título ao quadro. Brecht sempre teve na cabeça a ópera, sempre. Não porque ele sempre usasse músicas, não é por isso. No fim do quadro, aparece uma outra palavrinha grifada: *Verfremdungseffekt*, que quer dizer separação. Então o que Brecht faz é isso: ele quer realmente, já vou dizer por que, a grande ópera. Só que essa grande ópera deve ser como que perpassada, atravessada pelo princípio da separação. Essa separação é, por exemplo, a racionalidade que instaura o espírito crítico do espectador. Essa separação rompe justamente a hegemonia da emoção do *leitmotiv*, da música absoluta, da melodia absoluta, rompe isso tudo para estabelecer um outro tipo de *Gesamtkunstwerk*, de arte total.

Quero fazer uma breve referência à ópera, fico aqui apenas, evidentemente, nas preliminares, não dá para fazer mais do que isso em cinqüenta minutos. Mas vejam bem: essa coisa fantástica que é a ópera moderna, e eu sou um ouvinte fanático de ópera, é um imenso equívoco, porque ela quis retomar a tragédia grega e começou de um jeito “grego” (que já não tinha nada a ver com o público cristão),

com essa grande maravilha que é o *Orfeu* de Monteverdi. Vocês conhecem a história do mito grego de Orfeu e Eurídice: ela está condenada, ele tenta agarrar a mão dela, não consegue e ela resvala para os infernos e desaparece. No fim da ópera, o pai de Orfeu aparece em cena, e a maioria das pessoas nem sabe quem é o pai, sabem por quê? Porque o mito não existe mais. O pai é Apolo, que toma o filho pela mão e sobe com ele a escada, tem uma máquina em cena – não sei como se fazia naquela época, mas está rubricado no texto – e, enquanto eles sobem, fazem um dueto maravilhoso em que o pai promete ao filho que ele vai reencontrar Eurídice. Essa história interessa? É uma história interessante, mas não tem o impacto que tinha a tragédia grega para um grego antigo. Acho que Monteverdi deveria ter feito, por exemplo, uma história como a relação entre Heloísa e Abelardo. Não, talvez isso fosse estranho demais, mas, então, a história de São Francisco e Santa Clara. Aí, sim, seria interessante. Porque São Francisco e Santa Clara tinham uma atualidade fantástica na Itália do século XVII. Agora, Eurídice e Orfeu são personagens de uma história decorativa, digamos assim.

Acho que a ópera moderna nasce desse equívoco fundamental. Com Monteverdi, a dimensão pedagógica que, para Wagner, vai ser a essência da ópera, desaparece e ela se torna uma espécie de *divertissement* assim como toda a ópera barroca subsequente, que é muito bonita, mas se perde no seu próprio vazio.

Então vem a crítica impiedosa de Lessing na *Dramaturgia de Hamburgo*, que diz exatamente isso: a ópera é uma coisa bombástica muito bonita, cheia de luzes, isso e aquilo, mas não educa, não diz absolutamente nada, não tem nada a ver com nada e por aí vai. Em Londres, nessa época, século XVIII, uma ópera de Händel, não sei qual, foi um fracasso simultâneo ao sucesso brutal da montagem de *The Beggar's Opera*, do John Gay (que está na base da *Ópera dos três vinténs*, de Brecht), cujas melodias todo mundo cantarolava pelas ruas. E ninguém cantava Händel... Foi uma experiência tão radical para Händel, que, inclusive, de certa maneira, dava razão a Lessing, que ele abandonou a ópera e voltou ao oratório.

Logo depois, no fim do século XVIII, início do século XIX, vem Schiller, que escreveu um prefácio famosíssimo *Sobre o uso do coro na tragédia*, para sua última peça, *A noiva de Messina*, que não é tão grande coisa, mas coloca problemas muito interessantes. O que

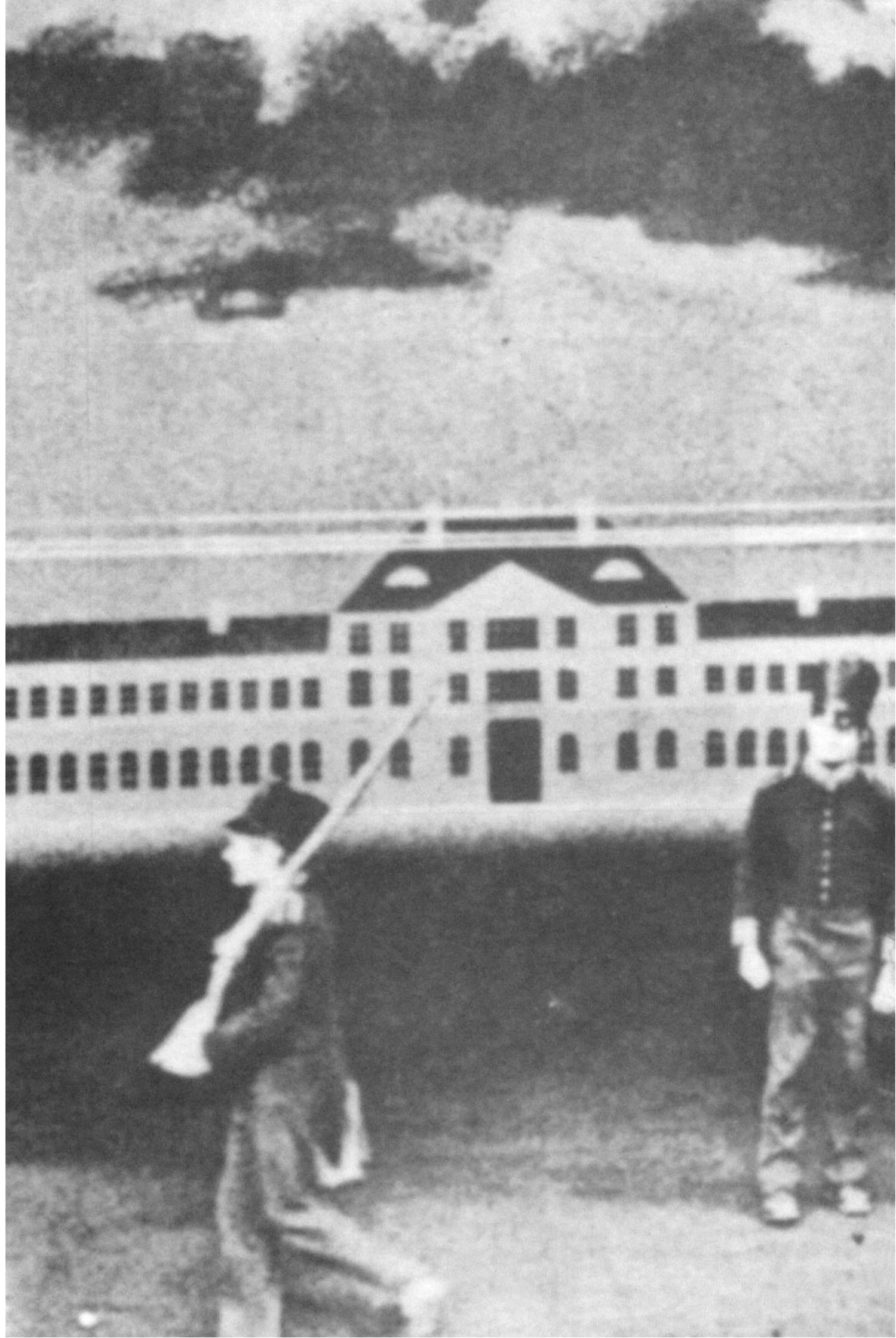
Schiller quer é fazer uma tragédia à antiga. Messina é uma espécie de encruzilhada onde se encontram a cultura grega, a romana, a muçulmana e a cristã. Então Schiller volta às origens, procedimento de eleição do classicismo alemão da época, e reivindica uma coisa que a ópera barroca tinha esquecido: que é a função do coro. Evidentemente, o trabalho de Schiller, especialmente depois de seu encontro e parceria com Goethe, se dava no plano da idealização. Especialmente da idealização da linguagem.

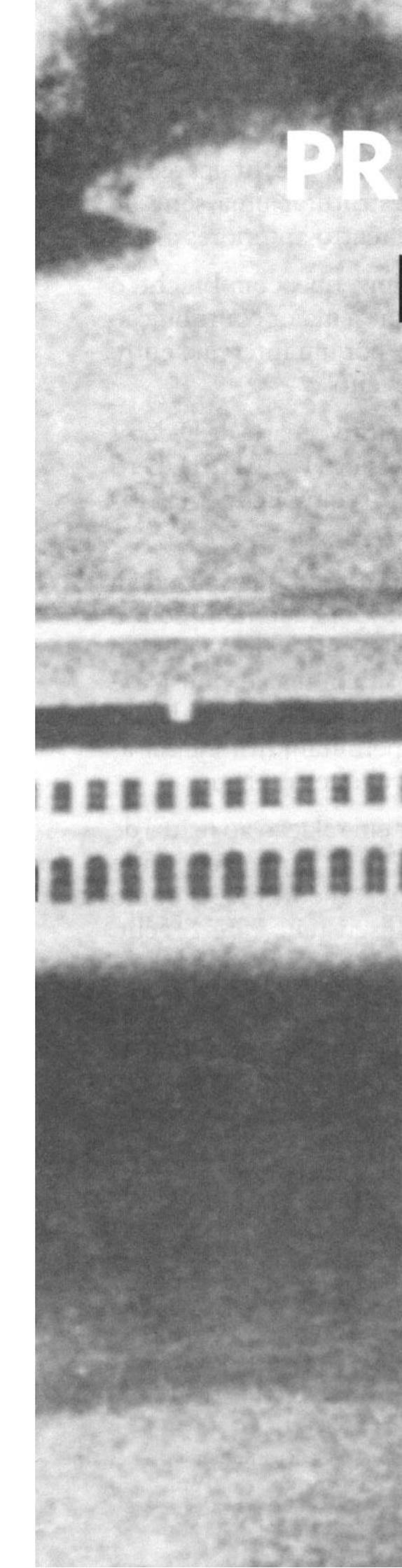
Já Brecht reivindica a beleza sem idealização, embora sua linguagem seja altamente elaborada. Sua grande escola foi a tradução da Bíblia por Lutero, que quis utilizar uma linguagem diretamente acessível a toda a população para que todos pudessem ler as Escrituras. Esse é o milagre que está na base da literatura alemã, inclusive da de Brecht. Há até uma piadinha, não sei se é verdade, que mostra a preocupação de Brecht com a linguagem: uma noite ele acordou, como acontece com qualquer escritor, com uma frase na cabeça, uma palavra que ele estava procurando. Então atravessou a rua, de madrugada, em pleno inverno, e bateu na porta de um amigo dele, Feuchtwanger, que morava na casa da frente para dizer: “Leon, eu achei a palavra!” Quer dizer que havia uma preocupação de Brecht com a linguagem, policiada para não incorrer no perigo da idealização. Porque não se trata mais de elevar o espectador operisticamente a um plano ideal, como queria Schiller, mas de cravá-lo na realidade luterana de uma linguagem mais despida, cotidiana, com a força da prosa de todos os dias, mergulhada na inteireza dos problemas de todos os dias.

Quer dizer que, no fundo, é uma questão de ópera. E é pela ópera, pelo problema da ópera, que se pode ver, exatamente, como Brecht faz a cultura da separação. Essa separação que é fundamental para reinstalar na realidade o homem, alienado que foi pelo palco italiano, passivo, sentado no escuro, desligado do mundo. Eu entro num cinema e vejo um drama ou uma comédia, acaba o filme, eu ri muito, chorei muito, saio do cinema e digo assim: “Então, amanhã eu tenho que trabalhar.” Quer dizer, voltei à realidade. A arte serviu pra me afastar da realidade. Brecht quer um tipo de arte prazeroso, elegante, litúrgico quase, e que mergulhe o homem, devolva o homem a uma realidade que ele esquece não só quando está no cinema, mas quando trabalha, quando está passeando pela rua. É só.



Brecht tocando clarinete (2º à esquerda, de boné) e Karl Valentin tocando trombone (3º à esquerda, com chapéu coco) num espetáculo de variedades em Munique, por volta de 1920.





# PRECURSORES DE BRECHT\*

*Fátima Saadi\*\**

O anacronismo, quer dizer, a aplicação de categorias do presente ao passado é o espectro que nos ronda ao falarmos em precursores – aqueles que percorrem antes o caminho, anunciam ou fazem prever algo que virá. Se considerarmos que toda história é, em certa medida, história do tempo presente – o que, no fundo, significa que tão importante quanto o que se estuda é quem estuda e como estuda aquilo que estuda – concluiremos que

---

\*Este texto é uma versão reduzida da palestra apresentada no CCBB/Rio em 23/3/01 no seminário “Cultura e prática teatral em Bertolt Brecht”, organizado durante a temporada do espetáculo *Arturo Ui*, com direção de Moacir Chaves, e retoma elementos da pesquisa *Marcos na configuração do conceito de autonomia da obra teatral*, por mim desenvolvida entre set. 1999 e fev. de 2001 na Pós-Graduação em Teatro da Uni-Rio, com apoio do CNPq.

\*\* Fátima Saadi é tradutora e dramaturgista do Teatro do Pequeno Gesto.

**Foto:** *Woyzeck*, de Bücher, encenação de Helmut Nitzsche. Berliner Ensemble.

a idéia de precursor é uma reconfiguração interessada do passado pelo olhar do presente. Segundo esta perspectiva, Brecht aparecerá como um prisma capaz de decompor e reestruturar uma série de lampejos ou intuições de alguns homens de teatro anteriores a ele.

Aceitamos, como afirma Gerd Bornheim,<sup>1</sup> que, com Brecht, o teatro se torna globalmente uma questão e que a maior contribuição dele foi, nas palavras de Maurice Blanchot, “pôr um intervalo entre os diferentes elementos dos quais o teatro é feito”.<sup>2</sup>

Nosso percurso, que não pretende ser exaustivo, parte de Diderot (1713-1784), inclui Rousseau (1712-1778), Lessing (1729-1781), Lenz (1751-1792), Schiller (1759-1805) e se encerra com Büchner (1813-1837).

Considerando que os problemas gerais da estética teatral podem ser, *grosso modo*, reduzidos à relação que a obra mantém com a realidade e à relação que, entre si, estabelecem os elementos do espetáculo (texto, atuação, espaço cênico, iluminação, música e platéia), ressaltarei, na obra teórica e/ou dramatúrgica de cada um dos autores escolhidos, elementos que nos permitam historicizar as idéias de Brecht em relação ao legado teatral que recebeu.

Uma das grandes inovações de Diderot em relação ao teatro de sua época foi o *tableau* ou quadro cênico, que suspende momentaneamente a ação e que Barthes reconheceu como prefiguração do *take* e da cena épica de Eisenstein e de Brecht, respectivamente.<sup>3</sup>

O *tableau* funciona como um condensado de significados verbais e visuais e, segundo Diderot, define-se pelo fato de poder servir de tema a um pintor, por seu arranjo e atenção aos aspectos propriamente plásticos da cena.<sup>4</sup> Está aberto, a partir de então, o caminho para a

1. BORNHEIM, Gerd. *Brecht – A estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992, p. 11.

2. BLANCHOT, Maurice. O efeito de estranheza. Trad. Ângela Leite Lopes. *Folhetim* n. 2. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 1998, p. 6.

3. BARTHES, Roland. Diderot, Brecht, Eisenstein. In: *L'obvie et l'obtus*. Paris: Seuil, 1982, p. 86-93.

4. Cf. DIDEROT, Denis. Premier entretien. In: *Le fils naturel. Les entretiens*. Paris: Larousse, 1975, p. 116.

discussão sobre a polissemia do signo artístico e sobre a relação entre os temas e os modos de expressá-los, que Lessing desenvolverá no ensaio *Laocoonte ou Sobre as fronteiras da pintura e da poesia*.<sup>5</sup>

Em sintonia com a reflexão dos Iluministas sobre o aperfeiçoamento da sociedade e sobre a felicidade possível neste mundo, Diderot atribui ao teatro importante função moral. Em consequência, em vez de personalidades (*caractères*), as peças deveriam expor condições sociais e o protagonista não deveria mais desempenhar a função de maquinista da trama, para poder observar de um ponto de vista privilegiado o que se passa e, pela reflexão, atribuir aos acontecimentos um caráter exemplar. Diderot considera a “ação dramática um objeto moral”<sup>6</sup> cuja apresentação deve “surpreender os espíritos, instilar nas almas a perturbação e o assombro”<sup>7</sup> levando o espectador a “aplicar necessariamente a si próprio o que ouve”.<sup>8</sup>

Em 1758, Diderot lança sua segunda peça, *O pai de família*, acompanhada do estudo *Sobre a poesia dramática* que, em vinte e dois capítulos, resume suas idéias a respeito dos gêneros teatrais. Não nos deteremos na análise deste ensaio, mas eu gostaria de chamar a atenção para o seguinte trecho do capítulo IX:

Longe de mim pensar, como a maioria daqueles que escreveram peças, que seja necessário esconder do espectador o desfecho, e não creio que fosse uma tarefa muito acima de minhas forças criar um drama no qual o desfecho seria anunciado desde a primeira cena e no qual eu fizesse brotar desta mesma circunstância o interesse mais violento.<sup>9</sup>

O que importa não é pegar o espectador desprevenido e, aplicando-lhe um golpe de teatro, provocar um impacto cujo efeito logo desaparecerá, mas potencializar este impacto fazendo o público acompanhar passo a passo o desenrolar da trama, de forma que ele “saiba tudo”<sup>10</sup> e seja capaz de aquilatar as ressonâncias do que

5. LESSING. *Laocoonte ou Sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998. (Biblioteca Pólen).

6. DIDEROT. Op. cit., p. 155.

7. Ibidem, p. 137.

8. Ibidem, p. 172.

9. DIDEROT, Denis. *Discours de la poésie dramatique*. Paris: Larousse, 1984, p. 60.

10. Ibidem, p. 61.

acontece aos personagens, sofrendo com muito mais intensidade os seus efeitos.

Côncio da contradição embutida no objetivo de provocar a reflexão pela exacerbação da emoção, Diderot decala os efeitos do espetáculo, acreditando numa espécie de aprendizado de longo prazo que faria com que o espectador que foi capaz de se emocionar com o que viu no teatro, colocado em situação semelhante à do espetáculo, reagisse de forma digna e correta do ponto de vista moral.

Esta certeza se vê contestada de forma radical por Rousseau, na *Carta a d'Alembert*, também de 1758, libelo em que apóia a proibição calvinista aos espetáculos em Genebra.<sup>11</sup> Para Rousseau, a cena nada ensina porque tudo o que é por ela emoldurado imediatamente se distancia da platéia e, se a platéia se projeta no que vê, é porque vê apenas o que ela própria é e nunca o que poderia ou deveria ser, coisa que o autor, aliás, fica impedido de mostrar, na medida em que o sucesso é sua lei e ele não pode contrariar o gosto e a opinião geral. Supondo que, excepcionalmente, ocorresse a identificação com os elevados princípios de um drama moral, a energia despendida no processo anularia o ímpeto para uma atitude construtiva, fazendo com que fechássemos o coração ao sofrimento real encontrado fora do teatro porque o que se passa em cena é marcado com uma valência negativa e fica bastante claro que não tem aplicação fora dali.<sup>12</sup> Em resumo, para Rousseau o teatro apenas exalta as paixões e a razão não tem nenhum efeito no palco.<sup>13</sup>

No fundo, depois que um homem foi admirar algumas belas ações fabulosas e chorar desgraças imaginárias, que mais se pode exigir dele? Não está contente consigo mesmo? Não aplaude sua bela alma? Não está em dia com tudo o que deve à virtude, graças à homenagem que acaba de lhe prestar? Que mais queriam que ele fizesse? Que ele próprio praticasse a virtude? Ele não tem um papel a representar: não é ator.<sup>14</sup>

11. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Carta a d'Alembert*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Unicamp, 1993.

12. *Ibidem*, p. 47: "Quanto mais eu penso, mais acho que tudo o que se representa no teatro não se aproxima de nós, mas se afasta."

13. *Ibidem*, p. 43.

14. *Ibidem*, p. 46.

Os termos da questão que vai interessar a Brecht 150 anos depois já estão aqui colocados.

Também a desproporção entre o ator e o não ator, tema do famoso *Paradoxo sobre o comediante*, de Diderot,<sup>15</sup> é avaliada por Rousseau pelo prisma moral:

Que é o talento do comediante? A arte de imitar, de adotar um caráter diferente do que se tem, de parecer diferente do que se é, de se apaixonar com serenidade, de dizer coisas diferentes das que se pensam com tanta naturalidade como se realmente fossem pensadas, e, enfim, de esquecer seu próprio lugar, de tanto tomar o de outro. Que é a profissão do comediante? Um ofício pelo qual ele se dá em espetáculo em troca de dinheiro, se submete à ignomínia e às afrontas de que se compra o direito de lhe fazer, e põe publicamente sua pessoa à venda. Desafio todo homem sincero a dizer se não sente no fundo da alma que nesse comércio de si mesmo há algo de servil e de baixo. [...] Qual é, então, no fundo, o espírito que o comediante recebe de seu estado? Uma mistura de baixaza, de falsidade, de ridículo orgulho e de indigno aviltamento, que o torna capaz de toda espécie de personagens, com exceção da mais nobre de todas, a de homem, que ele abandona.<sup>16</sup>

Diderot, ao contrário de Rousseau, matiza sua avaliação da transformação do ator em personagem, inserindo-a no grande jogo de transformações que é a natureza.<sup>17</sup> O materialismo vitalista de Diderot, que se contrapunha tanto ao cartesianismo quanto ao empirismo radical, faz com que sua reflexão moral se desprenda da doutrina religiosa e procure no âmbito da biologia, da psicologia, da ética e da estética o instrumental necessário à análise do trabalho do ator. O *Paradoxo*, em sua primeira versão, publicada em duas edições subseqüentes (15 de outubro e 1º de novembro de 1770) do jornal manuscrito *Correspondance Littéraire*, dirigido por Grimm e destinado a manter a par da vida cultural parisiense as cabeças coroadas da Europa, é a resenha de uma brochura publicada anonimamente em 1769 e intitulada *Garrick ou os atores ingleses. Obra contendo reflexões sobre a arte dramática, sobre a arte da representação e sobre o trabalho dos atores. Com notas históricas e críticas sobre os diferentes teatros de Londres e Paris.*

15. DIDEROT, Denis. *Paradoxo sobre o comediante*. Trad. J. Guinsburg. In: *Diderot*. São Paulo: Abril, 1979, p. 159-192.

16. ROUSSEAU. *Op. cit.*, p. 92.

17. Seu ensaio *A interpretação da natureza* é de 1753. Cf. DIDEROT. *Da interpretação da natureza e outros estudos*. Trad. Magnólia Costa Santos. São Paulo: Iluminuras, 1989 (Biblioteca Pólen).

Sua tese central – a da insensibilidade do ator que, em vez de transmitir emoção em estado bruto, elabora uma estrutura (sua atuação) a partir da qual os sinais da emoção são apresentados ao público – denota o abandono de um conceito mimético de representação (ao qual Diderot tendeu em sua primeira fase, em 1757-8) em favor de uma idéia da arte como percepção e expressão de relações, não de igualdades.<sup>18</sup> Este raciocínio por analogias vai explicar o papel que o gênio criador assume naquele momento na estética de Diderot: a capacidade genial não é mais considerada manifestação imediata da natureza, mas a “obra-prima da razão”,<sup>19</sup> que, ao longo do tempo, foi burilando o instinto, o tato. A própria obra de arte também já não se pretende cópia embelezada do real mas ação sobre o real, por meio dos recursos do exagero e da concentração. Diderot completa seu raciocínio estético ao reconhecer na convenção o *relais* entre a natureza e o palco. Com isto, tudo o que se apresenta em cena é construção, inclusive a atuação, da qual o ator toma distância. Talvez possamos dizer que a distância é a própria convenção mostrada como tal.

Passemos agora ao domínio alemão, com Lessing, crítico e dramaturgo que dispensa a intermediação do “bom gosto” francês na leitura da *Poética* de Aristóteles. Sua interpretação do texto ressalta a compaixão, base da fraternidade, como móvel principal da catarse, em sintonia com os valores da *Aufklärung*, a versão alemã do Esclarecimento. Com este gesto, Lessing entrelaça a questão estética ao âmbito moral e social.

Barthes, no já referido artigo *Diderot, Brecht, Eisenstein*, afirma que o teatro é a arte que calcula “o lugar olhado das coisas”.<sup>20</sup> Lessing, em suas considerações sobre a tragédia, está em busca da distância ótima do espectador em relação à cena, o lugar a partir do qual a compaixão pode ser despertada. O espectador não deve nem estar tão distante do sofrimento alheio que este o deixe indiferente, nem

18. A respeito da relação entre o trabalho do ator, a mimese e a representação em seu sentido filosófico, ver LACOUÉ-LABARTHE. O paradoxo e a mimese. Trad. Fátima Saadi. In: *A imitação dos modernos*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

19. BELAVAL, Yvon. *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*. Paris: Gallimard, 1950, p. 159-179.

20. BARTHES, Roland. Op. cit., p. 86.

tão próximo que fique paralisado. A distância ideal é a que lhe permite sentir-pensar na presença do espetáculo, compreendendo melhor a si mesmo e às suas ligações com o mundo.

Em suas peças, Lessing experimenta diferentes formas de dar a ver ao espectador as questões que lhe interessa discutir. Com a comédia *Minna von Barnhelm* ou *A fortuna do soldado*<sup>21</sup> (1763-1765), que faz um rescaldo da então recém-terminada Guerra dos Sete Anos, saímos do salão da família nuclear, onde se localizavam as peças de Diderot (que, aliás, Lessing admirava profundamente), e entramos num albergue em Berlim, onde se passa a história de amor entre um Major prussiano, arruinado pela compaixão demonstrada pelos saxões no momento de cobrar deles a multa de guerra, e uma rica jovem da Saxônia, que não compreende os pruridos dele em aceitar sua ajuda, quando se vê acusado pelo Ministério do Exército de ter favorecido o inimigo ao lhe impôr apenas o valor mínimo da contribuição ao esforço de guerra. Em *Poesia e verdade*, Goethe afirma que *Minna von Barnhelm* selou a paz entre Prússia e Saxônia.<sup>22</sup>

*Minna* é a comédia do desalojamento, da circulação de pessoas, bens e valores impostos pela guerra e, nesta ambiência, a sabedoria prática de Minna vai superar os dilemas morais do Major, que não quer mais desposá-la, alegando que a acusação de que está sendo objeto torna-o indigno dela.<sup>23</sup>

21. Cf. LESSING, Gotthold, Ephraim. *Emília Galotti e Minna von Barnhelm ou A felicidade do soldado*. Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999. Traduzi *Minna von Barnhelm* como parte do projeto de recém-doutorado *Marcos na configuração do conceito de autonomia da obra teatral*. Cf. LESSING. *Minna de Barnhelm*. Trad. Fátima Saadi, mimeo, 2000.

22. GOETHE. *Poesia e verdade*. Trad. Leonel Vallandro, Porto Alegre: Globo, 1971, v. 1, livro VII, p. 219.

23. Lukács acentua que nesta peça se trata “da ininterrupta mutação da moral abstrata em ética humana, concreta, individualizada, nascida de cada situação.” Cf. LUKÁCS, Georg. *Minna von Barnhelm*. In: *Goethe y su época*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona-México: Grijalbo, 1968, p. 32.

Em *Emília Galotti* (1772), Lessing atualiza o tema romano de Virgínia – a moça que pede a seu pai que a mate para escapar ao assédio de um magistrado – segundo a estrutura da tragédia doméstica ou burguesa. Seu intuito é discutir o funcionamento da tirania não apenas em seus efeitos políticos, mas na gênese mesma do autoritarismo, em que o desejo de um só é transformado em lei. Lessing nos faz acompanhar cada etapa da construção, do desmascaramento e da invenção de novos álibis com os quais o primeiro-ministro tenta inocentar o Príncipe da acusação de ter sido o mandante do assassinato do noivo de Emilia Galotti. O meio utilizado é o de ir progressivamente transformando a jovem de vítima em principal suspeita do crime. O repetido recurso à reversão de expectativas pode ser compreendido como a intelectualização dos *coups de théâtre* abominados igualmente por Diderot e por Lessing: não é a intervenção do *deus ex machina* o que provoca as reviravoltas na ação, mas a exploração minuciosa de todas as possibilidades lógicas de uma dada situação.

Roberto Schwarz em *Emília Galotti e o nascimento do realismo*<sup>24</sup> avalia negativamente o caráter épico que se delineia na peça:

[...] as figuras do drama não foram compostas a partir delas mesmas. A sua fala não manifesta o momento do processo por que passam, mas o processo inteiro, como já passado; é composta na perspectiva de um narrador para quem os momentos da narração aconteceram e podem ser evocados e citados pelo nome. As figuras dramáticas expõem o seu presente como se fosse o seu passado; este é o erro que mina o texto, linha por linha.

No entanto, talvez este caráter épico pudesse ser compreendido sob outro viés se, em vez de apreciar o texto como marco do realismo nascente, estruturássemos o seu percurso a partir do questionamento ao qual está sendo submetida a tragédia e que resultará na revolta do *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto) – o movimento de radical contestação à poética clássica que acontece na Alemanha entre 1770 e 1780 e cujos expoentes foram Lenz e os jovens Schiller e Goethe.

O último texto de Lessing, *Natã, o sábio* – poema dramático em 5 atos (1778), se passa no século XII, em Jerusalém, e é uma parábola

24. SCHWARZ, Roberto. *Emília Galotti e o nascimento do realismo*. In: *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 130.

em favor da tolerância entre os homens e em defesa da religião natural – aquela que dispensa o concurso das Igrejas constituídas e encontra seu fundamento no sentimento religioso de cada um. O potencial revolucionário da contestação religiosa não escapou aos teólogos da época: se a Revelação não serve de prova nem às verdades da fé, com muita propriedade seria possível pôr em dúvida o poder político, assentado sobre a legitimidade do direito divino.<sup>25</sup>

Lessing abre novos horizontes para o teatro e para a crítica alemães. A geração seguinte retoma algumas das bandeiras que ele defendeu – a valorização de Shakespeare, o amor pela tradição germânica e pela língua alemã – mas já encontra um longo caminho desbravado e, sobretudo, no dizer de Hugo von Hofmannstal, uma língua “imputrescível”,<sup>26</sup> pronta para se prestar às mais diversas experiências e que teve grande influência na linguagem poética de Goethe e Schiller.

Do *Sturm und Drang*, reteremos basicamente o nome de Jakob Michael Reinhold Lenz, que dividiu com o jovem Goethe a liderança do movimento. Seu manifesto *Observações sobre o teatro*,<sup>27</sup> lido em 1774 numa das sessões da Sociedade de Filosofia e Belas Letras de Estrasburgo, o principal círculo intelectual da cidade, e publicado como introdução à sua tradução de *Penas de amor perdido*, de Shakespeare, inaugura um estilo irônico e epigramático no trato com as questões poéticas que será muito ao gosto dos românticos.

Depois de construir em tom satírico “a toda velocidade e a poder de grandes marteladas, os teatros de todos os tempos e povos”,<sup>28</sup> Lenz parte para a discussão dos princípios fundamentais da arte poética. Também ele considera que a natureza é a base da arte, mas considera natureza

25. JENS, Walter. *Théologie et théâtre*. Trad. François Rey. *Théâtre/public* n. 64-65. Gennevilliers: Théâtre de Gennevilliers, jul 1995.

26. Apud Programa de *Emilia Galotti*, direção de Jacques Lassalle, com o Théâtre National de Strasbourg, 1985-1986, p. 24.

27. LENZ. *Anmerkungen übers Theater – Shakespeare Arbeiten und Shakespeare Uebersetzungen*. Stuttgart: Reclam, 1976, p. 3-39. As citações das *Observações sobre o teatro* referem-se à minha tradução do texto que será publicada em breve pela editora 7 Letras.

28. *Ibidem*, p. 4.

todas as coisas que em torno de nós vemos, ouvimos etc., que em nós penetram pelas cinco portas da alma e, em função do espaço que aí encontram, introduzem um maior ou menor contingente de idéias, que nesta espécie de cidade se põem a viver e a produzir, associando-se umas às outras, ordenando-se sob determinados conceitos-chave ou então vagando sem chefe, comando ou ordem.<sup>29</sup>

A ampliação do conceito de natureza, iniciada pela dramaturgia de Diderot, que refuta a *bela natureza* da poética classicista e se debruça sobre os problemas privados da família nuclear, é retomada por Lenz que vai insistir nas motivações sociais dos conflitos mas vai projetá-los contra um fundo em que o papel do inconsciente não poderia ser mais decisivo: incestos, parricídios, desejos incontrolláveis povoam suas peças. Associados à sua preferência pelo protagonista como unificador da ação, em detrimento da trama dos fatos, como preconizava Aristóteles, conduzem-nos cada vez mais para as cercanias da dramaturgia de farrapos de Büchner e dos expressionistas.

Lenz está à procura de “um ponto de vista, um olhar de deus sobre o mundo, que os Antigos não poderiam ter e nós, para nossa vergonha, não queremos ter.”<sup>30</sup> Este ponto de vista sem “nenhuma limitação de espaço e tempo”<sup>31</sup> está interessado no “movimento de um mundo, [...] prazer muito maior e muito mais divino que o movimento de uma casa”.<sup>32</sup> Aos espectadores, Lenz sugere que devem “olhar, permanecer serenos e olhar”,<sup>33</sup> interpelando-os diante da sua suposta recusa: “Por que motivo os senhores não querem permanecer nesta estrela e contemplar o mundo aqui em baixo? Por medo infantil de quebrar o pescoço?”<sup>34</sup>

Este mundo ampliado deve ser contemplado com calma e a certa distância. O ponto de vista, para ser bem delineado, “deve consultar o gosto popular do passado e de nossa terra natal”,<sup>35</sup> na medida em que o que se pretende é fazer um “teatro para todos”, cujo fundamento seja shakespeariano, isto é, anti-aristotélico.

---

29. Idem.

30. Ibidem, p. 13.

31. Ibidem, p. 18.

32. Ibidem, p. 14.

33. Ibidem, p. 15.

34. Idem.

35. Ibidem, p. 27.

Para Lenz, o gênero dramático não se define, como para Aristóteles, por sua diferença em relação ao gênero épico, ao contrário, Lenz considerava a tragédia uma “epopéia dramatizada.”<sup>36</sup> Em função desta abertura do dramático ao épico, a presença do narrador se faz sentir na multifacetada organização do texto, que inclui um enorme número de cenas, relativamente independentes umas das outras, e um quase igual número de lugares onde elas se passam; na longa duração das tramas; na ênfase na relação entre o personagem e suas ações; no viés humorístico, tendendo à caricatura e, às vezes, à mecanização.

Isto pode ser verificado em suas peças: *O preceptor* e *O novo Menoza*, de 1774, *Os soldados*, de 1775, *Os amigos fazem o filósofo*, de 1776, e *O inglês*, de 1777.<sup>37</sup>

Passemos rapidamente em revista algumas das características que nos parecem *forçar* a forma dramática em direção ao épico.

Em primeiro lugar, em todas as suas peças, Lenz defende uma tese e recorre, com certa frequência, à figura do narrador ou à de um *raisonneur*.

Em *Os soldados*, por exemplo, a tese defendida é a de que um batalhão de putas deveria acompanhar os regimentos em suas manobras porque o celibato forçado dos oficiais tem como conseqüência um rastro de moças de família seduzidas e abandonadas. Os filhos resultantes de tais ligações pertenceriam ao exército, aumentando assim o contingente de soldados, recrutados, aliás, segundo os meios mais sórdidos. Dois personagens funcionam como *raisonneurs*. O primeiro é a condessa de la Roche, que tenta regenerar Marie Wesener, a jovem seduzida por um aristocrata que

36. Ibidem, p. 25.

37. Existe uma excelente tradução de Willi Bolle, Erlon J. Paschoal e Flavio M. Quintiliano para *O preceptor ou vantagens da educação particular (uma comédia)* (São Paulo: Paz e Terra, 1983); *O novo Menoza* e *Os soldados* podem ser encontrados em LENZ, J. M. R. *Werke*. Stuttgart: Reclam, 1992, p.101-172 e p.173-236, respectivamente. Cf. ainda *Les amis font le philosophe*. Trad. Sylvie Muller. Seyssel: Comp'act, 1988 e *L'Anglais suivie de Lettres et poèmes*. Trad. René Girard. Seyssel: Comp'act, 1991, p. 9-45.

lhe promete casamento e foge, depois de tomar emprestada uma grande soma de dinheiro ao pai da moça. O segundo é o coronel von Spannheim, responsável pelo regimento que está aquartelado em Flandres. Ambos, ao verem o triste espetáculo de Marie que, mendigando pelas ruas, acaba por se dirigir ao próprio pai que não a reconhece de imediato, concluem que em cada soldado há “uma espécie de monstro ao qual é preciso, de tempos em tempos, sacrificar voluntariamente uma pobre coitada para que as outras, esposas e filhas, sejam poupadas”<sup>38</sup> e que “o rei deveria conceder um soldo a este tipo de pessoa que se sacrificaria à mais premente necessidade dos servidores reais. Porque, queiramos ou não, o instinto é de todas as criaturas.”<sup>39</sup>

A desumanização dos personagens ou o seu desenho francamente caricatural e ridículo aparece também em quase todos os textos de Lenz. No desfecho de *O novo Menoza*, um bacharel e seu pai começam a discutir a respeito do bom gosto em matéria de teatro e a cena acaba em pancadaria, como nos espetáculos populares de marionetes. Em *O inglês*, o protagonista lírico e apaixonado, que se mata por amor, contrapõe-se a todos os demais personagens, desenhados com traços grotescos.

Procedimentos que colocam em perspectiva o ambiente retratado, como a chegada de um oriental à Alemanha, em *O novo Menoza*, ou o recurso ao teatro dentro do teatro, em *Os amigos fazem o filósofo*, também nos remetem aos procedimentos épicos. Mas, de todos os pontos em comum entre Brecht e Lenz, acredito que o mais importante seja o interesse de ambos pela relação dos personagens com seus atos, tentando compreendê-los não apenas a partir das motivações pessoais mas inserindo-os no painel social que lhes confere um sentido mais geral.

É assim que em *Os soldados* Lenz insere o tema central da impossibilidade do amor num conjunto de contradições inelutáveis: antagonismo entre aristocracia e burguesia; antagonismo entre castas: oficiais e ricos comerciantes contrapostos à média burguesia e ao povo; antagonismo entre os civis e os militares, encarados como predadores que causam uma série de estragos nas cidades onde estão aquartelados.

38. LENZ, Die Soldaten. Ato V, cena 5. In: *Werke*. Op. cit. p. 236.

39. Idem.

A diferença entre o herói trágico e o protagonista de Lenz é que este sofre sem que haja quaisquer valores transcendentais capazes de atribuir algum sentido a seus padecimentos e também não há a menor esperança de mudança, na medida em que as classes dominadas não têm força para impor alterações nas regras do jogo e as classes dominantes não demonstram o menor descontentamento com a situação em que se encontram, embora, de vez em quando, um burguês tomado de ciúmes assassine o aristocrata que seduziu-lhe a noiva, como acontece em *Os soldados*.

Esta sensibilidade às difíceis relações entre aristocracia e burguesia na Alemanha do fim do século XVIII, aliada à discussão sobre a aplicação da lei e sobre sua transgressão, reaparecem nos dramas de juventude de Friedrich Schiller, *Os bandoleiros* (1782) e *Intriga e amor* (1784),<sup>40</sup> que não teremos tempo de analisar aqui. De sua obra dramática, reteremos apenas que o tema histórico, que desponta com *A conjuração de Fiesco em Gênova* (1784), alcança seu ápice com a trilogia de *Wallenstein* (1791-1799) que acompanha algumas das manobras políticas e militares durante a Guerra dos Trinta Anos. O nó da reflexão de Schiller gira em torno da possibilidade de a cena teatral comportar simultaneamente a multicausalidade do acontecimento histórico e a reflexão sobre a ação humana, capaz de retardar a corrida da trama em direção ao clímax e ao desenlace e, assim, oferecer ao espectador a oportunidade de tomar distância em relação ao objeto que lhe está sendo apresentado. No prefácio à sua última peça, *A noiva de Messina ou Os irmãos inimigos*,<sup>41</sup> o coro é longamente descrito como uma possibilidade de afastar o espectador da realidade bruta (isto é, carente de sentido) para encaminhá-lo a um patamar em que a

40. Não há muitas traduções de peças de Schiller para o português. Eu destacaria a belíssima tradução de Manuel Bandeira para *Maria Stuart* (São Paulo: Abril Cultural, 1977) e a de Silvio Meira para *Guilherme Tell* (Rio de Janeiro: MEC/SNT, 1974). Quanto aos demais textos, é possível consultar a edição espanhola da Aguilar: SCHILLER, Friedrich. *Teatro completo*. Trad. Rafael Cansinos Assens e Manuel Tamayo. Madrid: Aguilar, 1973.

41. Existe uma excelente tradução de Gonçalves Dias para este texto, editada pelo MEC/SNT, 1979, p. 363-469.

materialidade do real subsista, mas dotada de sentido.<sup>42</sup> O coro protegeria a tragédia moderna da sofreguidão da ação e da “*tempestade dos afetos*”,<sup>43</sup> instilando nela a pausa para reflexão:

O coro abandona o estreito círculo da ação para se estender ao passado e ao futuro, a longínquas épocas e povos, a todo o humano em geral, a fim de colher os grandes resultados da vida e revelar as doutrinas da sabedoria [...] acompanhado de toda a força sensível do ritmo e da música.<sup>44</sup>

Para concluir, gostaria de enfatizar que ambos, Schiller e Brecht, consideram fundamental na arte o divertimento. Para Schiller, o teatro deve ser uma “*recreação poética*”,<sup>45</sup> para Brecht, um prazer crítico.

Chegamos, finalmente, ao último autor de nosso percurso: Georg Büchner, talvez o mais bem conhecido entre nós, na medida em que todos os seus textos dramáticos, escritos em 1835 e 1836, estão traduzidos para o português e têm sido montados no Brasil, sem falar nos filmes que neles se basearam.<sup>46</sup>

42. Cf. SCHILLER, Friedrich. Acerca do uso do coro na tragédia. In: *Teoria da tragédia*. Trad. Flávio Meurer. São Paulo: EPU, 1991, p. 71-82.

43. Op. cit., p. 81.

44. Ibidem, p. 79.

45. Ibidem, p. 72.

46. *A morte de Danton*. Trad. Mário da Silva. São Paulo: Brasiliense, 1965. *Woyzeck e Leonce e Lena*. Trad. João Marschner. São Paulo: Brasiliense, 1968. A tradução de João Marschner para *Woyzeck* foi publicada também nos *Cadernos de Teatro* n. 93. Rio de Janeiro: Tablado, abr-jun 1982. Para citar apenas algumas das montagens, poderíamos lembrar a de Aderbal Freire-Filho para *A morte de Danton* na então inacabada estação Glória do metrô e a recente encenação da Cia. do Latão, que esteve em cartaz no CCBB; a de Moacyr Góes para *Woyzeck*, no Espaço Cultural Sergio Porto e sua adaptação para a novela *Lenz*, apresentada com os alunos da CAL no SESC-Tijuca e, ainda, a encenação de Luiz Antônio Martínez Corrêa para *Leonce e Lena*, no Tablado. Também não podemos deixar de citar os filmes *Woyzeck*, de Herzog, com Klaus Kinski no papel principal, e *Danton* de Andrej Wajda, protagonizado por Gérard Depardieu.

A escrita dramaturgica de Büchner soa hoje extremamente contemporânea, da mesma forma que pareceu contemporânea aos autores naturalistas do fim do século XIX e aos expressionistas do início do século XX que o trouxeram novamente à cena: esfacelada, a um tempo lírica e grotesca, sua dramaturgia ressalta a força anônima da história e sublinha a solidão e o sofrimento do homem desprovido de qualquer fundamento ontológico.<sup>47</sup>

Contraopondo-se a visão de mundo de Schiller, que havia morrido em 1805, à de Büchner, compreende-se com clareza a derrocada do idealismo.

Em função de sua atividade política no ducado de Hesse, que padecia sob um governo despótico, Büchner foi obrigado a se exilar em Estrasburgo, onde se formou em ciências naturais, indo de lá para Zurique, onde deveria assumir uma cátedra na universidade, o que não chega a acontecer porque Büchner morreu em fevereiro de 1837, aos 24 anos, antes do início das aulas, tendo, no entanto, trabalhado nos laboratórios da faculdade.

Fora da Alemanha, ele reflete sobre a política e a história e creio que sua correspondência pode fornecer algumas pistas a respeito de sua visão de mundo e, em particular, a respeito do teatro.<sup>48</sup>

A política lhe parece uma “comédia”, na qual “o rei e as Câmaras governam, o povo aplaude e paga”<sup>49</sup> e Büchner acredita que “só a grande massa popular pode provocar mudanças. Toda a agitação e todos os gritos de indivíduos isolados são loucura inútil.”<sup>50</sup>

47. Cf. ROSENFELD, Anatol. Visão do grotesco. In: *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 59-73 e \_\_\_\_\_. Büchner. In: *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 59-75.

48. BÜCHNER, Georg. Lenz, *Le messenger hessois, Caton d'Utique e Correspondance*. Trad. Henri-Alexis Baatsch. Paris: Christian Bourgois, 1985. Parte da correspondência de Büchner se perdeu num incêndio em casa de um de seus irmãos. O que restou cobre o período que vai de dezembro de 1831 a fevereiro de 1837.

49. *Ibidem*, p. 105.

50. *Ibidem*, p. 110.

Em 21 de fevereiro de 1835, Büchner escreve ao crítico e jornalista Gutzkow, pedindo-lhe que leia *A morte de Danton* e, caso a considere digna disto, a indique ao editor Sauerländer. E acrescenta, para justificar tanto a ousadia de ter enviado a peça quanto a de a ter escrito, que “tenho todas as razões para enrubescer ao olhar da história; mas consolo-me pensando que, com exceção de Shakespeare, todos os poetas são como alunos diante dela e da natureza.”<sup>51</sup>

Chegamos aqui a um dos pontos cruciais para a estética teatral: Büchner não invoca a bela natureza dos clássicos franceses nem considera que natureza é tudo o que penetra em nós pelos cinco sentidos, como fez Lenz. Diferentemente de Schiller, que compreende a natureza como o reino da necessidade, contraposto à liberdade do mundo moral, Büchner retém da natureza basicamente as relações humanas inseridas na perspectiva histórica.

Ao mencionar novamente *A morte de Danton*, em carta de 5 de maio de 1835 à sua família, pede-lhe que não perca de vista que “tinha que ser fiel à história e atribuir aos homens da Revolução o que eles eram: sanguinários, devassos, enérgicos e cínicos. Considero meu drama como um quadro histórico que deve se parecer com seu original...”<sup>52</sup>

É possível aquilatar a mudança que se está operando na concepção da representação artística se lembrarmos da famosa passagem de Aristóteles, reiterada por Lessing, que afirma que o teatro é mais geral que a história e menos geral que a filosofia, porque mostra as coisas não como aconteceram mas como poderiam ter acontecido segundo a verossimilhança e a necessidade.<sup>53</sup>

Büchner também acredita que o poeta é superior ao historiador, mas não pelos mesmos motivos de Aristóteles. Ao escrever para casa em 28 de julho de 1835, por ocasião do lançamento da edição de *A morte de Danton*, Büchner afirma:

o poeta dramático nada mais é que um historiador, mas ele lhe é superior, porque cria a história uma segunda vez e nos transporta imediatamente para a vida de uma época em vez de nos fazer dela um seco relato, porque ele produz caracteres em vez

51. Ibidem, p. 135.

52. Ibidem, p. 141.

53. ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril, 1973, p. 451.

de apresentar características e produz personagens em vez de descrições. Seu dever supremo é aproximar-se o mais possível da História tal e qual ela efetivamente aconteceu.<sup>54</sup>

Não é à toa que, finalizando esta mesma carta, ele dá o golpe de misericórdia nos poetas idealistas: “acho que eles não produziram nada além de marionetes de nariz azul-céu afetadamente patéticas, e não homens de carne e sangue com os quais eu possa partilhar a dor e a alegria e cujas ações me inspirem horror ou admiração. Resumindo: admiro muito Goethe ou Shakespeare mas não Schiller.”<sup>55</sup>

Em *A morte de Danton* não apenas o assunto é histórico, sugerindo o recurso à forma épica, mas a contraposição entre Robespierre, que é o móvel da ação, e Danton, que dela se afasta e sobre ela reflete, funcionam para criar um espaço, para afastar o que é visto no palco da adesão imediata e sentimental do espectador, sem falar das várias cenas em que o povo é, por assim dizer, apanhado em um momento de um episódio que não se esgota no que é mostrado. Para o estranhamento também contribui a linguagem vigorosa, que mescla uma enorme quantidade de referências bíblicas, históricas, filosóficas e teatrais à mais vulgar e corriqueira linguagem. A Revolução é colocada em perspectiva justamente pela diversidade de apreciações que, sobre ela, a peça oferece.

Em 1836, na comédia *Leonce e Lena*, Büchner ridiculariza sem dó nem piedade o idealismo, apresentado como o modo de pensar daqueles que são incapazes de qualquer inserção no real histórico, na práxis, no mundo do trabalho: reis, príncipes, princesas, vagabundos, todos se igualam diante da impossibilidade de utilizar a linguagem com um mínimo de sentido e precisão. Não é à toa que, na cena 2 do Ato I, o Rei Peter é literalmente acometido pelas categorias em desordem e coloca no mesmo saco a moral e as abotoaduras.<sup>56</sup>

Longe de todo e qualquer romantismo, Büchner desenvolve sua última peça, *Woyzeck*, a partir de uma notícia de jornal, nela inserindo personagens que ironizam tanto a rigidez da hierarquia

54. BÜCHNER. Op. cit., p. 148.

55. Ibidem, p. 149-150.

56. Op. cit., p. 41-43.

militar quanto a ciência (lembremo-nos do doutor que faz de Woyzeck sua cobaia e só lhe permite que se alimente de ervilhas...). O mundo é dividido entre aqueles para quem “a vida é um longo domingo”<sup>57</sup> e aqueles que, como Marie, “só têm um cantinho no mundo e um pedacinho de espelho”.<sup>58</sup> Woyzeck corre atrás do pão de cada dia, sem tempo de ter princípios (morais ou outros). É o protótipo não do herói passivo, mas, como observa Anatol Rosenfeld, do “herói coagido”,<sup>59</sup> movido não pelas forças da sua alma, mas “pelas forças do mundo”.<sup>60</sup>

\*\*\*

O que procuramos compreender ao longo deste passeio pela obra dos que denominamos, talvez abusivamente, precursores de Brecht foram as diferentes maneiras pelas quais a obra teatral pouco a pouco vai encontrando sua autonomia em relação a regras que praticamente a reduzem ao texto, vai integrando a concretude da cena e explicitando sua relação com o mundo, no qual se inclui, evidentemente, o espectador.

Para concluir, gostaria de lembrar que a técnica do distanciamento, que cria um intervalo entre todos os elementos cênicos, tem um poderoso ponto de partida na própria língua alemã que possui um tempo verbal – o *Konjunktiv 1* – destinado apenas ao relato. Brecht teve a inteligência de instrumentalizar esta distância entre quem fala, o que é dito e quem ouve, tornando-a método de prospecção do real.

57. *O mensageiro de Hesse*. Op. cit., p. 68.

58. *Woyzeck*. Op. cit., p. 17.

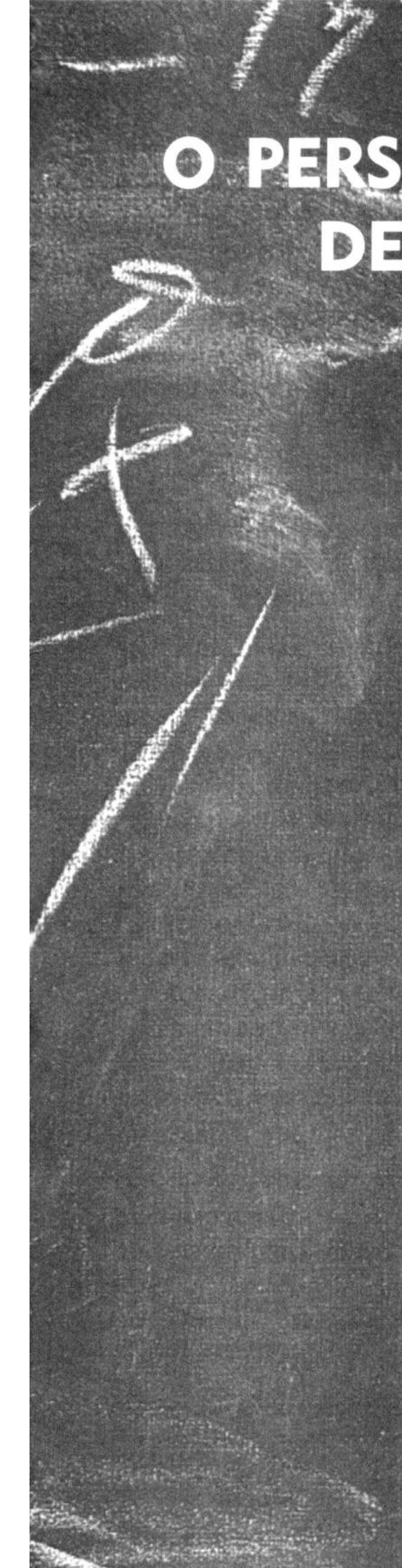
59. ROSENFELD, Anatol. *Büchner*. Op. cit., p. 64.

60. DUVIGNAUD, Jean. *Büchner*. Paris: L'Arche, 1954.



Cena da adaptação de Brecht para *O preceptor*, de Lenz, montada no Berliner Ensemble em 1950.





# O PERSONAGEM-ENTRE DE JOAN BROSSA\*

*Inês Cardoso*

*Martins Moreira\*\**

Mais conhecido por sua “poesia literária”<sup>1</sup>, por seus “poemas-objeto”, “poemas transitáveis”, ou mesmo por suas instalações, do que por sua poesia cênica, o catalão Joan Brossa (1919-

---

\* Este artigo traça as linhas gerais dos dois primeiros capítulos da monografia *A escrita como performance (análise de Strip-tease e teatro irregular, de Joan Brossa)*, apresentada por mim, no primeiro semestre de 2000, ao Departamento de Teoria do Teatro da UNI-Rio como trabalho de conclusão de bacharelado em Artes Cênicas - Teoria do Teatro.

\*\* Inês Cardoso Martins Moreira é atriz, formada em Teoria do Teatro pela Uni-Rio e mestranda do Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Rio de Janeiro.

1. A expressão “poesia literária” é usada pelo próprio poeta em entrevista à revista *Cult* - revista brasileira de literatura - ano II fevereiro / 99. Cito a frase na qual o poeta usa o termo: “Por exemplo, durante um ano me dedicava à poesia visual e no ano seguinte fazia mais poesia literária. Meu trabalho de poesia visual veio diretamente da evolução da minha obra literária.”

**Ilustração:** Retrato de Joan Brossa, 1950-1970, por Antoni Tàpies.

1998), no entanto, escreveu um grande número de textos dramaturgicos. Apesar de suas peças terem sido pouco montadas (de 323 obras escritas e publicadas, apenas aproximadamente 25 tinham chegado à cena em julho de 1998<sup>2</sup>), a intimidade de Brossa com o teatro contamina todo o seu trabalho. Vale lembrar, neste sentido, algumas influências familiares: seu pai era artesão e chefe de cenotécnicos; sua “tia Lola” o levava para assistir a espetáculos de marionete de feira quando era criança e, de sua avó paterna, talvez a influência familiar mais decisiva, Brossa herdou o gosto pela magia.<sup>3</sup> Em todas as frentes artísticas exploradas pelo poeta, como bem observa Xavier Gual, “a sua lírica está vinculada ao teatro e toda a sua literatura está impregnada de uma pátiña cênica, porque sempre teve uma visão ampla e interdisciplinar da cultura, das artes e do espetáculo e assim a expressa na sua obra criativa.”<sup>4</sup>

Vou procurar centrar-me aqui na análise de uma série de textos brossianos para teatro, reunidos sob o título de *Strip-tease e teatro irregular* (1966-1969), e classificados pelo próprio autor como “ações-espetáculo”. Trata-se de um conjunto de textos compostos quase que inteiramente só de rubricas, nos quais as figuras em cena raramente emitem falas ou participam de diálogos convencionais. Também não se encontra nestas “ações” uma narrativa única, uma única história, com início, meio e fim a ser contada. Ao contrário, o texto é sempre fragmentado em quadros. E alguns dos quadros são ainda subdivididos em partes. Cada uma dessas seqüências cênicas podendo ser encenada independentemente das outras. Uma delas, “Strip-tease catalão”, por exemplo, foi representada na televisão espanhola em 1977. Alguns quadros foram representados em horário alternativo no Teatro Vanucci no Rio de Janeiro, entre o fim do ano 2000 e os primeiros meses de 2001.

Trata-se de uma dramaturgia centrada no didascálico, nas indicações cênicas. E esses roteiros de encenação, espécies de descrições virtuais de espetáculos potenciais, registram números de

2. Entrevista a Andreu Sotorra publicada no suplemento Diumenge del diari *Avui*, 26 juliol 1998.

3. COMBALÍA, Vitoria. *Los objetos perturbadores de Joan Brossa*. <http://www.conet.com.mx/macg/BROSSA/BROSSAOBJ.htm>. 08/09/99

4. GUAL, Xavier. *Joan Brossa – Catalan Writer.htm*. 13/08/2000

strip-tease, cenas de palhaços, ações variadas, por vezes acompanhadas de sua inversão imediata, de ações duplicadas, mas em movimento oposto. Em meio a esses roteiros de cenas, encontram-se quadros nos quais se dispensa a presença de atores, nos quais apenas objetos ocupam o palco, momentos em que os personagens permanecem estáticos ou desenvolvem ações sem conseqüência, parecendo curioso que, numa série de textos dominados pela exposição corporal, pelos strip-teases, pela presença física do ator, se trabalhe, repetidamente, ao mesmo tempo, com movimentos diversos de dissipação do personagem.

Volto-me, neste artigo, mais especificamente para a observação dos fragmentos de figuras, dos embriões de personagem trabalhados pelo poeta em *Strip-tease e teatro irregular*. Já que nessa dramaturgia tão peculiar, marcada pela dominância da rubrica, pelas variações de séries de ações semelhantes, opta-se por personagens e formas de figuração também bastante particulares. A estrutura mesma do texto exigindo um desmonte do modelo realista estrito e impondo a presença de figuras que pedem uma reconceituação da compreensão mimético-psicológica da personagem ainda hoje dominante na prática teatral.

Nesse movimento de reconceituação procurarei compreender as figuras, os vultos, corpos nus e vestígios de personagens que povoam os strip-teases de Brossa, segundo a noção de *personagem-entre*, já que se encontram, a meu ver, a meio caminho entre o literário, o gráfico e o teatral. Situação “entre” que pode ser observada com peculiar nitidez quando se considera a estreita relação entre as figuras presentes na obra do artista plástico Antoni Tàpies, seu companheiro do grupo *Dau al Set*,<sup>5</sup> e os tipos de personagens empregados por Joan Brossa.

Em primeiro lugar, chama a atenção a quantidade de quadros, em *Strip-tease e teatro irregular*, nos quais não há presença humana. Objetos ocupam sozinhos a cena e por vezes emitem sons, como o despertador e o telefone da segunda cena do quadro *Engadina*:

*Levanta-se o fundo azul. Cortina escura. À direita, um criado-mudo com telefone; à esquerda um despertador sobre o criado-mudo. Pausa. Toca o despertador. Pausa.*

5. Além de Brossa e Tàpies, os demais integrantes do grupo fundador da revista *Dau al Set*, cujo primeiro número data de 1948, foram: Joan Ponç, Arnau Puig, Modest Cuixart e Joan José Tharrats.

*Toca o telefone. Pausa. Outra vez o despertador. Depois o telefone. Pausa. Cai um balão de papel (no meio do palco).*<sup>6</sup>

Há cenas que parecem mesmo protagonizadas pelos movimentos de luz ou do cenário. Em outras, como no quadro citado, o que se vê são objetos sós em cena, estáticos ou aparentemente dotados de movimento próprio, parecendo indicar um deslocamento da personagem, entendida como agente, para fora do corpo do ator.

Por outro lado, há, nessas ações-espetáculo, uma enorme exposição da figura humana, resultado não só da quantidade de strip-teases, mas da quantidade de entradas e saídas de atores prefigurada por Brossa. Mas, se há, em geral, muitas figuras humanas em cena, estas se apresentam principalmente sob a forma de vestígios, pegadas, rastros, e não tanto como personagens de verdade. Atravessa o palco, na verdade, um sem número de figuras, sem que, no entanto, cheguem necessariamente a se fixar na cena. Têm aparição fugaz e são identificadas por poucas características fornecidas pelo autor em suas rubricas. Estas características tendem a apelar para a visualidade: tipo de cabelo, se usam ou não peruca e/ou barba, se esta é postiça ou não, cor de roupa, estatura, expressões faciais. Alguns desses tipos angariam profissão e outras descrições literárias. Mas, todos, em comum, possuem uma peculiaridade: são limitados às mínimas informações que o autor lhes confere.

Esta limitação do número de informações que se pode obter sobre cada figura que aparece ou passa pela cena provoca no leitor (ou espectador) uma sensação evidente de incompletude, de desconforto relacionado a esses personagens-de-passagem, sensação de que são figuras lacunares, às quais faltariam vários elementos para que se pudesse concebê-las enquanto personagens teatrais convencionais, destes que se assemelham a uma pessoa real. Dispondo de tão pouca informação, torna-se impossível montar para eles uma identidade completa, uma “carteira de identidade”,<sup>7</sup> como diz Jean-Pierre Ryngaert ao tratar do personagem teatral. O poema de Brossa *Personagem* (A astúcia de El Cid / O autoritarismo de Felipe II / A

6. As citações de *Strip-tease e teatro irregular* foram tiradas de cópia xerográfica da tradução, ainda inédita, de Edla van Steen.

7. RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 131-135.

vontade de império de Carlos V / E a voz e o traseiro de Isabel a Católica.<sup>8</sup>) e um de seus poemas visuais, *Colombina*, de 1969 (onde se vê um prato branco, ao qual sobrepõem-se uma boca vermelha e uma pinta preta), com suas informações reduzidas sobre as figuras de que tratam, ilustram este esvaziamento que sofrem os personagens teatrais de Brossa.

As informações, de tão limitadas, parecem mesmo conferir uma espécie de bidimensionalidade ao personagem brossiano. Como se houvesse uma restrição à profundidade de campos, à interiorização. A qualquer psicologização, portanto. Ou como se estivessem ainda num momento anterior à sua materialização. Como personagens levados à cena, mas feitos apenas de papel e tinta. Tal bidimensionalidade é enfatizada pela quase insistência na exibição da materialidade do corpo humano em cena. Do corpo e não de um mundo interior qualquer, de uma história de vida, de uma subjetividade. O próprio gesto de desnudamento e revelação do físico próprio ao strip-tease chama a atenção para a matéria e não para o subjetivo. E, se a exterioridade física é também despida (como numa cena em que o rosto de uma moça cai, revelando sua caveira), o que se vê a mais é ainda matéria. A interioridade das figuras humanas é carne e osso. Nunca individualidade, subjetividade, identidade, ou um “eu interior”.

E, reforçando esta bidimensionalização, empresta-se a esses corpos uma estaticidade quase pictórica em diversos momentos. Ficando as figuras brossianas próximas a manequins. Pois se o personagem teatral adquire, normalmente, movimentos e voz (graças à contribuição do ator), os personagens de Brossa muitas vezes permanecem mudos e estáticos. Como se um “ator” não os habitasse, como se ninguém “atuasse” sobre eles. Sem autonomia para se moverem ou para manifestarem desejos e opiniões por meio da fala, essas figuras estáticas se encontrariam num lugar intermediário, entre as figuras impressas ou desenhadas e a tridimensionalidade que o espaço físico da cena e o corpo do ator lhes dá. Situam-se “entre”, porque estão já em cena, representados por um corpo humano vivo, mas estáticos e mudos, parecendo presos à virtualidade de um personagem literário ou à perspectiva de uma representação pictórica.

8. BROSSA, Joan. *Poemas civis*. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

A falta de autonomia dos personagens brossianos é ainda reforçada pela qualidade de marionetes que alguns deles apresentam. Gestos automatizados, ou repetitivos, falas mecanizadas, figuras que são içadas por cordas para o urdimento, e até um corpo que aparece enrolado num vestido feito de fios, remetem à idéia de bonecos e anunciam a presença de uma instância mediadora que atuaria sobre eles de fora da cena. Chamo de instância mediadora, neste sentido, tanto os fios que literalmente parecem guiar os movimentos dessas figuras em cena, quanto os fios didascálicos que, de dentro dos roteiros dos quadros, os dominam, já que a poesia cênica de Brossa é composta sobretudo de textos que são quase que só rubricas.

Às vezes se faz o corpo humano parecer imitar o de manequins, às vezes se trata mesmo, na cena brossiana, de manequins verdadeiros. Um deles, de cera, é inserido inclusive no meio de uma fileira de meninas estáticas, como se fosse uma delas em “Um strip-tease”. Corpos humanos são igualados a manequins e manequins são confundidos com corpos humanos. E Brossa define, assim, o transicional, o “espaço-entre” como o lugar mesmo de seu processo de figuração.

Afora estes corpos humanos transformados em manequins ou em marionetes, há ainda figuras que são mesmo feitas de papel e tinta. Como na cena V do quadro “Dez números de strip-tease” na qual aparece, sobre um cavalete, “um tecido comprido no qual está pintada uma moça nua, de tamanho natural”. Outras figuras são metade corpos reais e metade gráficas. Destas, o melhor exemplo é o do personagem do quadro “A voz”, que tem a metade de seu corpo pintada na cortina, enquanto a outra metade, apresentada pelo corpo do ator, está visível para o público. Até que, a certa altura, a cortina levanta e vemos o corpo inteiro exposto. Como se assistíssemos, neste momento, à transformação mesma da figura de papel numa presença já tridimensionalizada pelo corpo real do ator. Como se o quadro expusesse um processo de figuração cênica em curso.

Prosseguindo com essa relação de personagens situados em espaços intermediários, há ainda as diversas figuras híbridas de Brossa. Há as que transformam sua fisionomia mediante o acréscimo ou supressão de pêlos no rosto e na cabeça: trocam de peruca, exibindo cabelos longos, depois curtos, depois a cabeça careca; exibem

cabelo arrumado para logo em seguida aparecerem com uma cabeleira despenteada; usam barbas falsas, para exibir os rostos lisos em seguida. Há, por exemplo, a figura da “mulher barbada”, híbrida, meio homem, meio mulher, que aparece em algumas cenas de Brossa. Numa delas, inclusive, a moça que exibe uma barba comprida acaba perdendo o adereço, que vai parar numa rede de caçar borboletas nas mãos de um palhaço. E ela se vê transformada numa figura bastante diversa.

Dentre os seres em metamorfose, que povoam a cena brossiana, é fundamental a figura do ator italiano Frégoli, citado numa das poucas falas diretas que há em *Strip-tease e teatro irregular*. Este ator foi famoso, no início do século XX, por sua capacidade de representar, numa mesma peça, vários papéis, pois podia trocar de figurino e de personagem em questão de segundos. E, se a arte do ator Frégoli é louvada justamente pela rapidez com que se transforma, não é estranho que Brossa lhe dê tamanho destaque. Já que, como se viu, parece interessar-se particularmente pelo processo de figuração, pelo momento de metamorfose de um personagem em outro, fazendo com que suas figuras ocupem lugar intermediário ou se exponham em franco trabalho de transformação. Como se coubesse às figuras brossianas mostrar, em detalhes, em câmera lenta, processo metamórfico semelhante ao realizado, em segundos, por Frégoli.

Entre o manequim e o humano, entre formas gráficas e corpos reais, entre masculino e feminino, em fase de mutação, entre objeto e corpo, estes personagens situam-se ainda numa outra zona liminar, entre a escrita e a cena. O que se evidencia também pela presença de vozes sem corpo, ou de personagens que são só voz, em oposição aos corpos mudos e estáticos já mencionados. A incompletude, a falta, seja de um corpo, de um pedaço de corpo, de voz, de subjetividade, dimensionariam estas figuras (se, como referência, se pensar nas marcas de identificação de personagens teatrais mais tradicionais, dos quais se pode compor uma “carteira de identidade”) como esboços de personagens, talvez como personagens em formação. Ou como personagens-entre, numa condição de virtualidade entre a escrita e a cena.

E é essa situação transicional que permite relacionar estes personagens-entre de Brossa às figuras que aparecem na obra do artista plástico Antoni Tàpies. Como se pode verificar atentando

para os tipos de figura que aparecem nos trabalhos de Tàpies e que encontram paralelo na poesia cênica de Brossa. Pois a amizade entre os dois artistas da Catalunha, e o seu projeto artístico comum, parecem ter resvalado para seus trabalhos, produzindo diversos pontos semelhantes. É neste sentido que a observação do trabalho plástico de Tàpies ajuda a compreender a noção de personagem-entre por meio da qual é possível conceituar as figuras presentes nas cenas brossianas.

Há em alguns quadros de Tàpies rastros de presença humana que surgem por vezes como vultos que parecem estar se apagando da tela, como a “mancha” de cor alaranjada que aparece no quadro *Pintura n.º XXVIII*, de 1955, para citar apenas um exemplo. Vultos, sombras, figuras espectrais surgem também na cena brossiana, em momentos nos quais o palco é pouco iluminado, e, na penumbra, vêem-se mal as figuras que se põem em cena. Imagens também pouco definidas são as de personagens que atravessam a cena correndo, movimento que acaba por borrar as formas do corpo humano. Indeterminam-se, também, os contornos das multidões que por vezes atravessam o palco de um lado a outro, pois, confundidas umas com as outras, suas formas também parecerão, em cena, borradas.

É comum, também, em Tàpies, a exibição de sinais que aludem a uma presença humana já ausente: marcas de calcanhar e da cabeça sobre uma cama, marcas de um sofá, como se essas formas tivessem sido impressas sobre a matéria pictórica. Na cena brossiana há também alusões a algumas formas de presença humana, embora ausentes do palco. Um exemplo é o quadro *Strip-tease*, no qual “caem do teto todas as peças com que se veste uma mulher”. Tanto em Tàpies quanto em Brossa existe, então, uma conjunção entre presença humana e corpo ausente, ou entre exposição corporal e ausência de individuação, mas com diferenças nos dois processos de expressão artística. Em Tàpies, freqüentemente, a presença humana é anterior ao quadro, o que se vê é uma ausência presente, cujos rastros aludem a uma presença passada. Em Brossa, a presença humana pode estar fora de cena sem estar num passado da cena, ausência e presença encontram-se no tempo presente da cena. Em Brossa alternam-se, portanto, espacialidades, um fora e um dentro da cena; em Tàpies, duas temporalidades, passado e presente, por meio de um rastro plástico.

Em comum, nos trabalhos dos dois artistas, nota-se ainda a proliferação de corpos aos pedaços. Em Brossa, corpos sem cabeça, cabeça sem corpo, pernas sem tronco, um braço que se descola do corpo. Tàpies pinta uma axila, uma perna, um pedaço de braço, cabeças flutuando soltas, uma orelha, um nariz e até mesmo um dente. Há um quadro, por exemplo, no qual num canto está uma perna e, noutro, como um reflexo da perna, uma cruz. Cruz que, aliás, é signo recorrente tanto nos trabalhos de Tàpies quanto nos de Brossa. Não só a cruz, como também números, exercícios de escrita, letras, palavras e até frases inteiras que enchem a cena pictórica de Tàpies e o teatro de Brossa. Em Tàpies, o trabalho com o grafismo levando-o mesmo a ser considerado responsável por tipo especial de poesia, cuja classificação se faz por meio de um termo que o pintor toma emprestado do amigo Brossa: “poesia irregular”. Já que palavras, frases e signos diversos parecem situá-lo num lugar fronteiro, como o do “teatro irregular” brossiano, entre a plasticidade e a poesia, entre a arte visual e a escrita.

Também em lugar fronteiro estão as figuras-vultos, cabeças riscadas e os corpos em aparente estado de degeneração de Tàpies, tais como a caveira que possui ainda a forma de uma boca carnuda, na litografia N°1 da série *Variations sur un thème musical*, de 1987. Assim como as personagens metamórficas de Brossa, trata-se de imagens de figuras em processo de transformação, de passagem de um estado a outro, entre o abstrato e o figurativo. Ilustrativo, nessa linha, é o fato de uma figura como Frégoli, que faz da metamorfose sua arte, ter juntado ambos os artistas num mesmo projeto, sublinhando seus traços em comum, seu espaço inter-artístico, num livro, produzido pelos dois, em homenagem ao ator italiano. Lembrando-se, ainda, que a pintura *Frégoli*, de Tàpies, na qual vê-se apenas um espelho de mão, oval, onde está pintado um bigode, utiliza-se exatamente de um dos adereços cênicos mais frequentes em Brossa – os pêlos postiços – para operar transformações nas fisionomias de seus personagens. E que o espelho de bigodes de Tàpies – assim como a *Colombina*, objeto poema de Brossa – ilustrariam ainda o movimento de supressão de características por que regularmente passam os personagens brossianos. Despidos de tal maneira de alguma descrição subjetiva, ou de maior detalhamento, que se tem a impressão de estar diante de um espelho que reflete

apenas um traço da fisionomia e omite todo o resto. Como a imagem reduzida ao bigode. Ou a uma boca e a uma pinta.

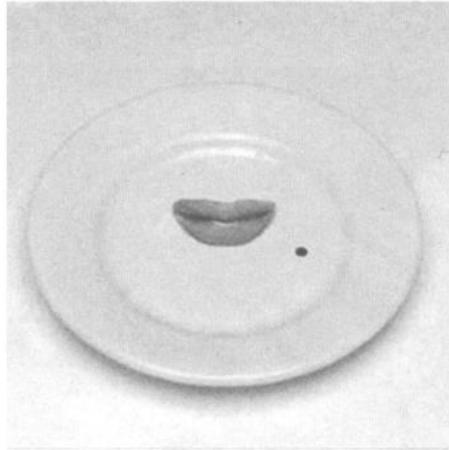
Há, ainda, uma figura de Tàpies que, num quadro chamado *Collage del papel moneda*, de 1951, ilustra de modo plástico-teatral o lugar “entre” dos personagens brossianos. Trata-se de um Arlequim que está sobre dois fundos. Um deles tem uma cor semelhante às cores da sua roupa, diluindo suas formas, e o outro é um fundo branco, sobre o qual se destaca sua perna. A perna do Arlequim parece querer levar todo o resto do seu corpo para fora do quadro. O Arlequim entre dois fundos encontra-se também entre o mundo pictórico – já que faz parte de uma tela –, e o mundo teatral – por ser tipo tradicional da *commedia dell’arte* e por anunciar um movimento de saída da cena e/ou da tela.

E, se o Arlequim de Tàpies esboça um movimento de saída da tela, um personagem de Brossa, no quadro *Briga de borboletas*, consegue de fato libertar-se do espaço da cena, da caixa do palco, onde estaria sob os comandos dos “fios didascálicos”, já mencionados, e sai andando pela platéia até sumir das vistas do público. Movimento contrário faz o próprio autor, que transformando-se, ele mesmo, em personagem de um de seus poemas, entra no próprio texto. Como na última estrofe de *Cine mágico*: Finalmente / yo entro en el poema, / y aquí me tenéis “proyectado” / todo entero.<sup>9</sup>

Se esses movimentos de entradas e saídas indicam a teatralidade das formas literárias, no caso de Brossa, e plásticas, no caso de Tàpies, há ainda um personagem, criado pelos dois, que, se não chega a se teatralizar, no entanto diz bem da condição de lugar-entre que ocupam tanto as figuras brossianas, quanto as tàpianas. O livro *Novel.la*, produzido pelos dois, conta a biografia de um personagem, do seu nascimento até a morte, como é usual no gênero. A peculiaridade desta biografia está, porém, em o texto ser composto apenas de certidões, certificados e formulários que o personagem, literalmente feito de papéis, vai acumulando no decorrer da vida. Os rabiscos, manchas e páginas despedaçadas, contrastados ao caráter oficial, institucional, das certidões, parecendo indicar, porém, um rastro de humanidade, de identidade pessoal para ele. E é entre

9. BROSSA, Joan. *El Tentetieso*. Selección y traducción de Carlos Vitale. Barcelona: Plaza & Jaanés, 1998.

essa figura, literalmente de papel, e os fiapos de individualidade que se deixam entrever nos rabiscos das certidões, entre o plástico e a indicação cênica, entre o rastro e a ausência, que se esboça, nesse trabalho conjunto de Tàpies e Brossa, uma poética transicional do personagem, uma novela sobre a necessidade de uma refiguração inter-artística da presença na escrita dramatúrgica contemporânea, questão em torno da qual gira o “teatro irregular” brossiano.



*Colombina*, 1969. Poema visual de Joan Brossa.





# FIGURINO TEATRAL

*Samuel Abrantes\**

“Todo universo visível é apenas um depósito de imagens e de sinais aos quais a imaginação dará um valor relativo, é uma espécie de alimento que a imaginação deve digerir e transformar...”.

Charles Baudelaire<sup>1</sup>

O teatro é a arte das sugestões. O figurino apresenta características sugestivas indispensáveis para manter o clima plástico que os outros elementos cênicos instauram no palco. Desde 1987 no exercício da função de figurinista, venho empreendendo uma série de viagens através da pesquisa de talhes, cores e texturas. Uma profusão de formas e acessórios importantes para a construção do espetáculo. A cada

---

\* Samuel Abrantes é mestre em antropologia da arte, professor da EBA/UFRJ e figurinista teatral.

1. BAUDELAIRE, Charles. *Obras estéticas – filosofia da imaginação criadora*. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

Foto de Guga Melgar: *A escola de bufões*, de Ghelderode, direção de Moacyr Góes, 1990. Leon Góes.

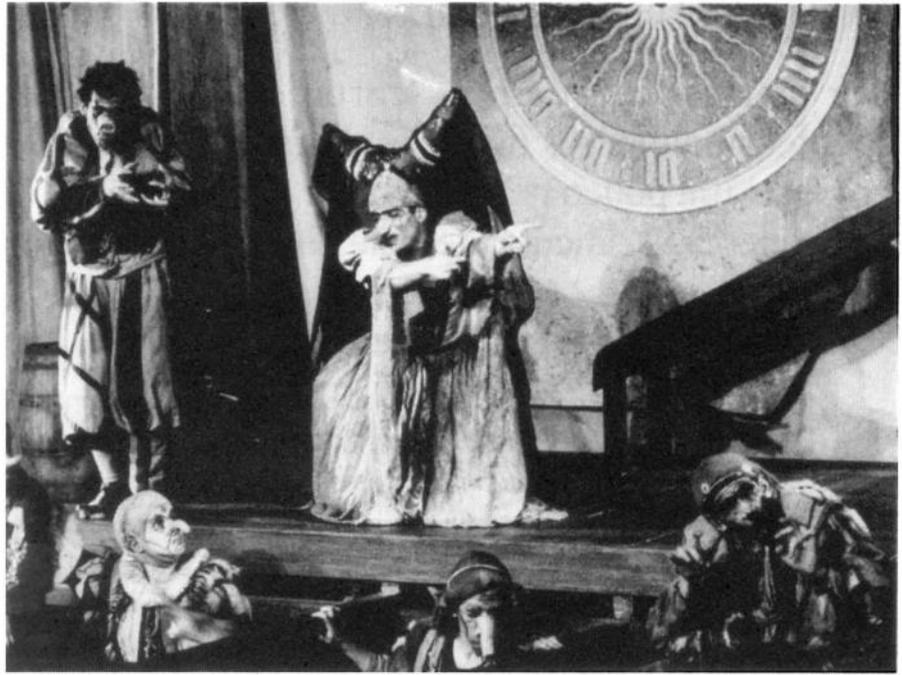
encenação experimento um panorâmico passeio pela multiplicidade de tipos e possibilidades abertas pela complexidade que o texto nos oferece.

O processo de criação dos figurinos teatrais tem seguido um mesmo percurso: algumas leituras, encontros com o diretor, muitas pesquisas e os ensaios. Depois, levo para os figurinos dados significativos das personagens. O teatro não vive sem referências, sobretudo históricas e culturais. Recorro com freqüência à história da indumentária como fonte de inspiração ou como informação histórico-temporal.

Quando mergulho num processo de criação artística, entro em um universo que permite, ao longo de meses de ensaio, traduzir melhor as diferenças entre meu mundo e o dos outros. Assim fazendo, resgato a minha humanidade no outro e a das personagens em nós mesmos. O teatro é uma forma, em sentido antropológico, que nos diz como o mundo pode e deve ser classificado ou “representado” na cena. É com este sentido que venho discutindo o conteúdo e a forma de meu trabalho ao longo deste tempo junto às companhias de diretores como Moacyr Góes, Amir Haddad, Ulysses Cruz, Caco Coelho, entre outros.

O figurino teatral resulta das várias transformações ao longo do processo de ensaio. É capaz de integrar e diferenciar, de excluir e de absorver comportamentos, conceitos e ideologias. O processo de criação teatral permite uma coerência em sua multiplicidade de expressão, em sua produção de significados. É coerente em suas ambigüidades, pois, ao mesmo tempo que reflete o processo criativo da cena, denota um intrincado jogo em sua estrutura interna. Um jogo de vaidades, desejos e posturas diferenciadas que se neutralizam ou se mascaram quando abre o pano.

A construção do figurino é fragmentada, altamente arriscada, pois está vulnerável aos anseios do diretor, dos atores, à novidade, às mudanças e, ao mesmo tempo, funciona, numa perspectiva psicanalítica, como um meio pelo qual o figurinista se identifica e aparentemente se apresenta para o mundo. Um jogo intrincado de idiosincrasias, que se integra aos outros elementos da cena – a iluminação, a cenografia, a marcação e a estruturação do espetáculo. Somam-se a isto os seus reflexos infinitos de significados e discursos



**Foto de Guga Melgar:** Maurício Marques, Margô, Sérgio Maciel, Bel Kutner e Paulo Vespúcio em *A escola de bufões*, direção de Moacyr Góes.

suscitados em cada espectador, em termos de julgamentos estéticos, críticos e formais.

Os figurinos e adereços permitem ao “ter” dos atores transformar-se numa qualidade visível do “ser” das personagens. É essa acentuação da personalidade que pode ser reforçada ao adotarmos uma cor em detrimento de outras, ao optarmos por uma forma rígida ou fluida.

Em 1990, quando começamos a produção e os ensaios de *A escola de bufões*, encenação de Moacyr Góes, foi difícil traduzir todas as imagens que o universo medieval me apontava. Todos os elementos que compõem a cena teatral estão carregados de formas, linhas, cores e eu tinha em minhas mãos uma enorme gama de possibilidades. O que me movia naquele momento era a oportunidade de afirmação e legitimação de um trabalho totalmente novo e desconhecido, e isto era muito instigante.

Ao longo dos ensaios, as cenas nasciam e se modificavam. Foram muitos os momentos de embate com crenças e posturas diferenciadas do diretor, dos atores, da *Dramaturg* e da produção – que era precária em termos de recursos financeiros e materiais. Trabalhávamos em regime de cooperativa e muitos atores e atrizes consumiam suas tardes

ao meu lado, tingindo, cortando, costurando, processando e confeccionando os figurinos desenhados por mim. Isto pode talvez parecer um pouco poético ou por demais lírico e abstrato, mas foram justamente as dificuldades que nos possibilitaram, ao longo de muitos meses de ensaio, as experimentações fundamentais para o resgate daquelas personagens e até mesmo da minha função de figurinista.

O teatro não pode viver sem poesia. A poesia depende não do texto voluntariamente poético, mas de personagens, do que vocês chamam “aura”, ambientes, os imponderáveis. Não há teatro sem um lado misterioso, um certo mistério e, aí talvez, vocês encontrem a liturgia, que é igualmente misteriosa... Sem poesia, sem mistério, sem a presença do homem não há teatro.

(*A escola de bufões*, Michel de Ghelderode) <sup>2</sup>

No correr destes anos, acumulei uma longa pesquisa em torno das modelagens, das possibilidades dos cortes e recortes, porque entendo que o aprimoramento da técnica resulta no estabelecimento de novos códigos. Dos estudos das silhuetas masculina e feminina, brotam as condições de interferência e representação do corpo humano. Através da silhueta, de um traço peculiar, a um só tempo anatômico e dotado de sentido, convertemos explicitamente um objeto em arte, intermediado de intenções, de representação. O figurino se torna mais visível, a personagem mais significativa.

Ao trabalhar os figurinos do espetáculo *A escola de bufões*, fui instigado pelas questões levantadas pelo diretor Moacyr Góes e decidi repensar os bufões e o fenômeno do riso como representação de um mundo por demais desgastado. Os bufões, estas aberrações da natureza, prestavam-se à chacota, como bobos da corte, saltimbancos ou ainda palhaços de quermesse. Viveram na Idade Média, acreditava-se que eram filhos do pecado, por suas deformidades físicas. Destes dados, parti para as conexões com os elementos em plena decadência.

Os figurinos foram elaborados por uma superposição de elementos e adereços, que operavam como uma crítica de formas. Uma profusão de chapéus em formas de pinico, jarros, sinos, gaiolas, ninho de pássaro, o uso de um número infinito de objetos em que o homem contemporâneo vive mergulhado. Estes elementos tinham no espetáculo a função de sintetizar os sentidos pertinentes àquelas

2. GHELDERODE, Michel. *A escola de bufões*. Tradução André Praça Telles, mimeo.

vidas: andarilhos, disformes, manipulados por conceitos organizados culturalmente, possibilitando uma rede complexa de significação da crueldade da farsa, do riso e do grotesco. O uso das quinquilharias fazia emergir o bufão em sua fragilidade, tentando uma revelação em sua descoberta existencial, numa atitude de perplexidade diante do absurdo do riso. Havia a presença do Mestre Folia, incomunicável em sua tarefa de transmitir o segredo da arte da bufonaria. As personagens acabam por tentar exterminá-lo. São monstros deles mesmos.

O que transcendia a caracterização dos bufões era a representação não de um tipo, mas do próprio homem com seus problemas, diante do desconhecido, do poder e do domínio do saber. O mestre rege uma orquestra cruel, que traz à tona questões da vida, mas com características fúnebres, são mortes anunciadas, um angustiante exercício de representação. Os bufões não se comunicavam claramente entre si. As particularidades de cada personagem se diluem em face dos problemas indecifráveis, e diante do desejo coletivo de matar o mestre, projeto que parte da personagem Galgut, interpretada por Leon Góes.

Na caracterização de Galgut, experimentei o uso de elementos da *commedia dell'arte*, mais precisamente da figura do Arlequim, que



**Foto de Guga Melgar:** Antonela Batista, Sérgio Maciel, Paulo Vespúcio, Cristina Calache e Maurício Marques em *A escola de bufões*.

é caracterizado pelo movimento, pela articulação e pela policromia. Cada personagem possuía sua história, composta como uma pintura. Cada cor, cada retalho de tecido já estava impregnado da história que eles traziam. Usei muitos trapos, devidamente retingidos, retirados de figurinos já utilizados pela companhia. Segundo Macksen Luiz, em crítica publicada no *Jornal do Brasil* de 14/7/90, os bufões

[...] carregam em si formas seculares de representação, são memória da transitoriedade do teatro, aqueles que transformam em farsa os tristes jogos da vida. A teatralidade nas encenações de Góes é um objetivo cênico em si. Em *A escola de bufões* esse objetivo é procurado como um meio de atingir a questão essencial do espetáculo: a capacidade reveladora da arte. A grande arte, como define o autor, tem compromisso intrínseco com o ato de viver.

O figurino foi confeccionado e, depois de concluído, foi literalmente destruído, envelhecido, rasgado e remendado. Era preciso caracterizar sua historicidade. Eu percebia que aqueles seres não tinham sido agrupados saindo de uma vitrine ou loja, mas possuíam uma vida e muitas estórias. O cenário os deixava expostos em suas estranhezas, como se não devessem estar ali, intrusos ou perturbadores de uma ordem.

*A escola de bufões* permitiu muitos exercícios, um deles transitava por universos que são referentes na obra de Bakhtin, na poesia de Baudelaire, nas pinturas de Bosch e Bruegel. O que transcende a caracterização das personagens dos bufões é a representação não de um tipo, mas do homem diante do desconhecido, buscando a revelação da base do riso.

A construção dos figurinos foi desenvolvida através da técnica da colagem. Como já mencionei acima, a superposição de elementos antagônicos operou como uma crítica de formas. Eram fragmentos de muitas vidas, muitas histórias: um chapéu de formando, um pinico que virou chapéu, castiçal, jarros, sinos, gravatas, guizos, medalhas, laços, pérolas etc. Uma infinidade de quinquilharias que faziam emergir o bufão em sua descoberta existencial. A colagem permitiu uma leitura crítica, uma revelação, numa atitude de perplexidade diante da profusão de objetos do mundo moderno.

A abundância de cores, o fluxo lírico que os figurinos conferiam ao espetáculo eram de inequívoca base poética e reconhecida

criatividade e beleza plástica e me renderam muitos elogios e alguns prêmios. A encenação de *A escola de bufões* permitiu que nossa equipe aperfeiçoasse o trabalho, o rigor e a seriedade individual e coletiva, organicamente interligados.

A função do figurinista é obter, por meio da indumentária, um conceito, uma forma, uma expressão. A efervescência da criação está em trabalhar no espaço do possível as infinitas formas existentes no campo da vestimenta, modulando, transformando em arte, a expressividade da vida. A permanência de determinadas obras no imaginário coletivo se deve ao seu alto índice de polissemia. Esta dimensão deve ser percebida no momento da criação, para que se atinja a temporalidade da obra. A interdisciplinaridade no processo criativo trará a marca da qualidade e da riqueza discursiva. E, como dizia um personagem de *A escola de bufões*, a arte é como uma caravela: “pau, pedra, lona e um embarque para o infinito”.



# EM FOCO

## AURÉLIO DE SIMONI

### *4 perguntas de Binho Schaefer\**

Aurélio de Simoni vem, há duas décadas; desenvolvendo trabalhos em iluminação nas áreas de artes cênicas, exposições e shows de música, conquistando diversos prêmios e um lugar de destaque na cena cultural brasileira. A lista dos espetáculos que Aurélio iluminou basta para traçar um panorama das tendências do teatro no Rio de Janeiro nos últimos vinte anos: de *As lágrimas amargas de Petra von Kant*, com Fernanda Montenegro, direção de Celso Nunes, a *Bugiaría*, dirigido por Moacir Chaves. E a lista de prêmios que recebeu é impressionante: três vezes o Mambembe, três vezes o Coca-Cola, quatro vezes o Shell, entre outros. Procurando sempre dimensionar

---

\* Binho Schaefer é iluminador de teatro e dança e integra as companhias Teatro do Pequeno Gesto e Carlota Portela/Vacilou Dançou. Foi indicado para o Prêmio Rio Dança em 1999. Fez a luz para, entre outros espetáculos, *A serpente*, de Nelson Rodrigues e *Henrique IV*, de Pirandello, com direção de Antonio Guedes e *Visões*, da Companhia Vacilou Dançou.

**Foto de Guga Melgar:** Orã Figueiredo em *Bugiaría*, de Moacir Chaves, 1999.

seu trabalho como parte de um conjunto em que a integração entre todas as áreas da criação é fundamental, Aurélio transita com o mesmo empenho e qualidade por espetáculos de atores recém-formados e por espetáculos com atores estelares.

### **Como se deu a sua formação?**

Como a de todos os que se interessam pelo trabalho de iluminação: através do contato com pessoas que já fazem uma pesquisa individual. Eu costumo dizer: “Quer aprender luz? Cola com quem faz.” Tive a felicidade de encontrar dois profissionais que foram diretamente responsáveis pela minha formação: o Jorginho de Carvalho e o Luís Paulo Neném. Costumo dizer que o Jorginho não me ensinou a fazer luz, me ensinou a fazer teatro e gosto de resumir numa frase o que o Neném, que era assistente do Jorginho, me ensinou: “De como não tacar fogo no teatro dos outros”. Fiquei com eles um ano e meio. Em 79, comecei a criar as minhas luzes; durante quatro anos assinei trabalhos junto com o Neném, e então passei para a chamada carreira solo. E, é claro, em cada espetáculo a gente aprende mais um pouco. Porque nós não temos uma literatura sobre iluminação, não temos um curso de formação. O aprendizado de luz no Brasil, ainda hoje, se dá na prática. E, muitas vezes, você pensa que está descobrindo uma coisa e esta coisa já está definida em livros de língua estrangeira. Iluminar nada mais é do que mostrar o cenário, o trabalho do ator, da direção, da coreografia, do figurino; portanto, quanto mais conhecimento o iluminador tiver sobre todos estes elementos, maiores suas possibilidades de vôo. Não adianta você querer fazer o efeito pelo efeito. Aí é melhor você alugar um teatro, criar efeitos de luz, cobrar ingresso pra que as pessoas vejam a sua luz e pronto. Teatro é um conjunto de elementos cênicos mostrados ao público em sua plenitude – e só então a luz adquire toda a sua importância.

### **Como se dá o seu processo criativo a partir do momento em que você é convidado para criar a luz no espetáculo?**

Item 1: Ler o texto. Que autor é esse? Quem é? É vivo, é morto? Por onde caminhou a criação dele? Que estilo ele exerceu? Na leitura

do texto, presto muita atenção às informações das rubricas, embora muitas vezes essas rubricas sejam abolidas pelo encenador. É quando a gente exerce a nossa licença poética: a gente pode, com a equipe de criação, alterar os códigos estabelecidos pelo autor. Depois da leitura do texto, vem a fase de assistir aos ensaios, a conversa com a direção, com o cenógrafo, com o figurinista, o coreógrafo, o aderecista, o ator. Costumo dizer que tudo informa a luz e que o iluminador é um privilegiado, porque tem várias vertentes que estimulam a sua criação. Durante os ensaios é quando nós conversamos e eu aceito sugestões de todos os que estão envolvidos no processo; a gente vai conversando e as idéias vão se sedimentando. Terminado esse processo dos ensaios, vem a conversa com a produção do espetáculo, que é muito importante também, porque não adianta você viajar numa luz que você não vai ter condições de criar, entende? Daí entramos no teatro, com uma equipe de montagem e montamos, fazemos o nosso mapa, acendemos aquela luz por meio de uma mesa de luz, digital ou analógica, e afinamos a luz do espetáculo, determinando a angulação dos refletores, as cores. Depois, quando é possível, você vai pro ensaio técnico, às vezes você tem que mostrar a luz já quase pronta. Nesse ensaio técnico é que você se coloca, materializa todas as conversas que teve ao longo do processo de criação, é quando você vai ver se deu certo, se não deu, quais os ajustes a serem feitos, vai determinar os tempos de entrada e saída da luz, ou seja, o movimento, a dinâmica da luz. Depois de feitos o ensaio técnico e os ajustes necessários, vem a estréia. Normalmente, eu opero a luz da estréia, e chego ao último estágio, que é o de passar a luz do espetáculo para o operador de luz. E muitas das vezes esse é o momento crucial porque, infelizmente, nesse país, nós temos ainda operadores de luz sem consciência do que significa o seu trabalho e, por isto, eles se colocam apenas numa relação patrão-empregado com a produção. O operador de luz tem que ser um artista também, pra que ele possa entender por que a luz entra e por que sai daquela forma e para que seu trabalho não seja uma coisa simplesmente mecânica. No meu entender, pra se criar luz num espetáculo, você tem que ter três coisas básicas: técnica, criatividade e sensibilidade. Eu só posso ensinar a técnica, e nunca me furtei a isso. Mas como vou ensinar uma pessoa a ser criativa, a ser sensível?

Não tem como.

### **Como você escolhe as cores em seu trabalho de iluminação? E como você vê a sombra?**

Só existe luz quando você tem sombra. Se você trabalha sempre com uma luz uniforme, a chamada luz equalizada, sempre num plano geral, você empastela a cena, não que você não possa fazer uma cena toda num plano geral, não é isso, mas é que é preciso mexer com a linguagem subliminar para fazer a platéia se mexer, trabalhar mais pra poder entender aquela cena. A gente pode fazer com que a platéia se recicle na sua forma de ver o espetáculo a partir de recursos específicos como movimentos de luz ou focos que vão criando nuances. E lembrando sempre que a razão do teatro, a razão de a gente estar fazendo isso não está no palco, está em quem vê, em quem assimila, em quem raciocina sobre o que a gente está fazendo, ou seja, a platéia.

Eu sou um emérito amante da sombra: é no jogo entre luz e sombra que a gente pode traduzir, muitas das vezes, a intensidade, a dramaticidade da cena. Agora, cor. Vou dar o exemplo de um menino que começou comigo e hoje é iluminador. Eu me lembro que fiz uma pergunta pra ele: “Se um personagem qualquer leva um tiro, em cena, e leva a mão ao peito e o diretor pede que a gente feche nele, ou então o próprio iluminador acha que deve fechar naquela cena, que cor ele colocaria nessa luz? De imediato, vem a resposta: “Vermelho”. E eu perguntei: “Por que o vermelho?” E ele: “Por causa do sangue.” Eu contra-argUMENTEI: “Pode ser branco, azul, amarelo, verde, vermelho, a cor que você achar. O importante é que você veja o que essa morte representa no conjunto do espetáculo. Se essa morte é uma redenção, por que não branco, ou azul celeste, muito embora seja um tiro, entende?” Em musicais, você usa muito as cores, quentes e frias, contrastando-as em termos de angulação. Então se você tem uma contra-luz branca, e você fecha num foco, e entra com uma luz âmbar de frente, você está trabalhando com quente e frio; esse contraste de quente e frio é um macete que eu uso e que é determinado, principalmente em musicais, em shows, pelo tempo da cena. É muito vasta a utilização das cores, mas eu mantenho sempre

esse conceito básico de cores quentes e frias, que se contrastam em angulação. Frente-luz, uma cor. Contra-luz com outra cor. Ou luz com uma cor e a contra-luz com a mesma cor em maior intensidade, porque mudando a intensidade no *dimmer* de qualquer lâmpada, você muda a temperatura da cor, muito embora você não tenha o filtro de luz, ou a gelatina pra colocar.

**Qual a participação da luz no planejamento da produção de espetáculos de artes cênicas no Brasil? Até onde a falta de dinheiro pode interferir no processo de criação?**

Amigo, falta de dinheiro interfere na nossa vida e, como dizem que teatro é vida, é diretamente proporcional. Por isso procuro sempre encaminhar o meu raciocínio de criação em cima da realidade de produção daquele espetáculo e pensar até onde eu posso esgarçar a minha criatividade pra atender à cena que está sendo construída. A produção teatral no Brasil está começando a se deter mais nesse aspecto da luz, porque até então era só: cenário e figurino, músicas, o diretor fazendo as luzes do espetáculo, auxiliado pelos eletricitistas das casas de espetáculo, pelos operadores de luz. Com a entrada da figura do iluminador, ou seja, do responsável, não o dono, mas o responsável pela criação da luz do espetáculo, seria bom que a iluminação fosse vista em pé de igualdade, em termos de recursos materiais, com o cenário, o figurino, a coreografia, a música... A coisa está melhorando, porque a gente já está sendo chamado pra criar luz de espetáculo, entendeu? E quisera eu, um dia, poder sentar minha bunda num banco de escola pra aprender iluminação, pra ter conceitos teóricos e não essa teoria que eu desenvolvi através da minha prática. E vamos tentar aí sensibilizar a quem de direito, que nos dêem essa oportunidade de aprender um pouco mais e não esquecer das auto-análises e das pesquisas individuais que até hoje têm fomentado a criação da luz nesse país.





# O ATO R MUSICAL: INVESTIGANDO AS DIMENSÕES DO RITMO\*

*Ana Dias* \*\*

Para o revolucionário encenador russo Vsévolod Meyerhold, um dos principais atributos do ator é sua *musicalidade*: o ator deve ter alguma familiaridade com a linguagem da música, especialmente para ser preciso no tempo. Segundo ele, “O trabalho do ator é (...) seu duelo com o tempo. E (...) a música é o seu melhor aliado. Ela pode nem ser ouvida, mas deve se fazer sentir”.<sup>1</sup> É nesse sentido que a qualidade “musical”, colocada ao lado da palavra ator no título desse artigo, deve ser entendida:

---

\* Este artigo apresenta resumidamente algumas questões trabalhadas na Dissertação de Mestrado da autora, intitulada *A musicalidade do ator em ação: a experiência do tempo-ritmo*, orientada pela prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ângela Leite Lopes e defendida em junho de 2000 na Uni-Rio.

\*\* Ana Dias é cantora e professora de canto, pesquisadora-atriz do Grupo de Pesquisas em Artes Cênicas da FUNREI (GPAC) e mestre em teatro pela Uni-Rio.

1. Apud PICON-VALLIN, Béatrice. *Meyerhold*. Paris: CNRS, 1990, v. 17, p. 378.

**Foto:** O professor Bubus, de Faïkô, direção de Meyerhold. Espetáculo cujo ritmo foi fixado pelo encenador (com a colaboração dos atores e de um músico) por uma montagem de várias peças musicais tocadas ao vivo por um pianista durante todo o desenrolar da peça.

antes de pensarmos num ator que canta, que dança ou que, competentemente, domina um instrumento musical, pensemos em alguém que esteja familiarizado com o discurso musical, discurso essencialmente temporal, no qual momentos se sucedem ininterruptamente graças ao manejo preciso dos sons e das pausas.

Uma “música que pode nem ser *ouvida*, mas deve se fazer *sentir*”. Sim, trata-se aqui da capacidade de perceber/produzir, no movimento dos corpos e nos sons que emitem ou deixam escapar, uma música nada convencional, feita de ruídos, falas, ou mesmo de silêncio, uma música audiovisual colorida pela dinâmica e organizada em ritmo. Uma música que pode ser realizada até por um desafinado que não sabe ler música e só “toca campainha”. Mas esse desafinado, além de ator, deve ser um bom músico, detentor de senso rítmico e de sensibilidade aguçada, capaz de perceber as nuances da intensidade, do andamento, da articulação, da entonação, entre outras.

Quando penso num tal ator, necessariamente penso numa concepção de atuação, cuja tarefa consiste na “composição de ações”. Deste modo, um ator musical teria que compor suas ações segundo um princípio musical – valendo-se de elementos originais da linguagem musical e mesmo de técnicas de composição. Sendo assim, este ator se encarregaria de criar/executar uma sucessão de ações de duração e andamento precisos; definir os momentos de maior ou menor intensidade; trabalhar minuciosamente as transições; perceber se o ritmo de cada ação é eficaz para o que se quer expressar. Por outro lado, ele deve encadear os momentos podendo usar técnicas oriundas da composição musical tais como a repetição e a variação.<sup>2</sup>

Pelo que vimos acima, um dos principais elementos musicais para o ator é o ritmo. No entanto, são poucos os autores na área de teatro que se preocupam em conceituar tal elemento, limitando-se apenas a mencioná-lo como um dos principais ingredientes da arte do ator e do teatro em geral. Por causa disso, muitos entendem ritmo como sinônimo

---

2. A repetição é o retorno literal ou em outra altura e timbre de um fragmento melódico considerado como uma unidade (figura); a variação é um tipo de repetição com modificações. Transportando essas noções para o teatro, teremos, em vez de um fragmento de melodia, um jogo de cena, uma frase do texto, um gesto específico ou qualquer outro material cênico significativo que possa ser “repetido” ou trabalhado em “variações” ao longo do espetáculo.

de rapidez<sup>3</sup> e consideram que a peça tem um “bom ritmo” quando dá a sensação de que o tempo não passou, classificando como “sem ritmo” ou “lento” o espetáculo que produziu alguns bocejos no espectador. De fato, para o senso comum, o ritmo equivale à velocidade (ou andamento, se tomarmos um termo musical) e liga-se inexoravelmente ao *envolvimento do espectador com o espetáculo*, sendo qualificado como rápido ou lento de acordo com esse envolvimento. É interessante notar que a lentidão, para muitos, é associada à falta de ritmo, à “chatice”, ao tédio, como se o lento não pudesse despertar o interesse e o rápido não pudesse, pelo contrário, fazer baixar o interesse.

Ritmo, entretanto, é mais do que rapidez ou lentidão, mesmo porque algo pode ser sentido como rápido (e, mais comumente, como lento) e não provocar a experiência do ritmo. Segundo o compositor e educador musical canadense Murray Schafer, “No seu sentido mais amplo, [o] ritmo *divide o todo em partes*. O ritmo *articula um percurso*, como degraus (dividindo o andar em *partes*) ou qualquer outra divisão arbitrária do percurso.”<sup>4</sup> Ao articular um percurso temporal, portanto, o ritmo *marca, dá forma*, a esse percurso que, de outro modo, seria simplesmente homogêneo ou caótico, sem definição.

A idéia de que a presença de ritmo relaciona-se diretamente com o engajamento da atenção do espectador (e mesmo do ator) aparece em todas – ou quase todas – as tentativas de conceituação de ritmo por parte de autores ligados à área teatral.<sup>5</sup> Um dos raros autores na área do teatro que se preocupam em definir o termo *ritmo* é Richard Boleslavsky. Em seu livro *A formação do ator*, ele afirma: “Chamamos ritmo às mudanças ordenadas e medidas de todos esses elementos de uma obra de arte, sempre que essas mudanças estimulem progressivamente a atenção do espectador e conduzam, invariavelmente, ao desígnio final do artista”.<sup>6</sup>

3. Cf. KUSNET, Eugênio. *Ator e método*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987, p. 83.

4. SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Unesp, 1991, p. 87. (grifos meus)

5. Dos autores por mim consultados para a realização da Dissertação, apenas Stanislavski e Kusnet partem não do teatro, mas da teoria musical para conceituar ritmo; nessa conceituação não há espaço, portanto, para a relação entre ritmo e espectador. A maior parte dos autores, no entanto, sequer tenta conceituar o termo.

6. BOLES LAVSKY, Richard. *A formação do ator*. Rio de Janeiro; Lisboa: Páginas, [s.d.], p. 149.

A definição é interessante: ele relaciona ritmo a “mudanças”, que devem ser “ordenadas e medidas”; no entanto, essas mudanças só poderão ser caracterizadas como ritmo quando estimulam a atenção do espectador. Desse modo, o ritmo se encarregaria de conduzir a atenção do espectador para o objetivo do artista através de mudanças ordenadas e medidas. Podemos arriscar até a dizer que o ritmo seria um dos elementos de uma espécie de técnica encarregada de estimular e dirigir a atenção do espectador.

Eugenio Barba aprofunda ainda mais essa idéia. Para ele,

O ritmo materializa a duração de uma ação através de uma linha de tensões homogêneas ou variadas. Ele cria uma espera, uma expectativa. Os espectadores experimentam sensorialmente um tipo de pulsação, uma projeção direcionada para algo do qual eles freqüentemente não têm consciência, uma respiração repetidamente variada, uma continuidade que se nega.<sup>7</sup>

Produzindo tensões homogêneas ou variadas, portanto, o ritmo mantém “ligado” o espectador, que se deixa conduzir por um fluxo que parece ser simultaneamente previsível e imprevisível. Nem toda sucessão, porém, tem ritmo; é o mesmo Barba quem diz que

O ritmo possui suas leis; (...) existem sucessões de durações que fazem nascer a sensação do ritmo; e outras sucessões mais numerosas que não dão a sensação de ritmo. Por exemplo, o ouvido recebe a sensação rítmica quando, em certas línguas, sílabas curtas e longas seguem-se umas às outras em determinada ordem (...), quando frases fortemente acentuadas alternam-se com frases não acentuadas, quando as inflexões da voz destacam notas agudas sobre uma base melódica mais grave, ou quando o material sonoro é interrompido por silêncios mais ou menos regulares.<sup>8</sup>

Essa noção de que “nem tudo que se move – ou que se ouve – tem ritmo” está bem clara na seguinte formulação do musicólogo Bruno Kiefer:

A palavra ritmo (...) designa “aquilo que flui, aquilo que se move”. Mas não é só isto. (...) se pensarmos no fluir tranqüilo e contínuo de uma corrente de água ou na emissão contínua de um som no qual nada se altere, não teremos a noção de ritmo. Falamos em ritmo a partir do momento em que o fluir apresenta descontinuidades. (...)

Há, no entanto, outra idéia ligada ao ritmo: a de ordem. De fato, as descontinuidades (...) quando se sucedem caoticamente, provocarão a sensação de confusão. Na realidade, quando falamos em ritmo, supomos sempre uma ordenação que implica uma certa regularidade (periodicidade) de elementos se não iguais, pelo menos comparáveis.<sup>9</sup>

7. BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. *A dictionary of theatre anthropology: The secret art of the performer*. London; New York: Routledge, 1991, p. 211.

8. Idem, *ibidem*.

9. KIEFER, Bruno. *Elementos da linguagem musical*. Porto Alegre: Movimento, 1987, p. 23.

Desse modo, haveria ritmo num movimento cuja continuidade fosse interrompida de modo ordenado, revelando o retorno periódico de elementos iguais ou ao menos comparáveis. Esses elementos, dentro do campo da música, seriam principalmente os parâmetros que caracterizam o som: *intensidade, duração, timbre e altura*. Trata-se da organização, a partir de retornos periódicos, de elementos sonoros ora fortes, ora fracos (ou fortes se tornando fracos e vice-versa), ora mais longos, ora mais curtos, ora mais agudos, ora mais graves (em ondulações melódicas contínuas ou mudanças súbitas de altura) e a alternância de timbres diferentes. Essa organização em ritmo pode ocorrer tanto com sons musicais, como com ruídos, com a fala, ou mesmo com o movimento corporal, que também apresenta qualidades tais como a intensidade (força), a duração (tempo de cada movimento; velocidade) e a articulação (movimentos fluidos ou entrecortados).

Assim é que, quando consideramos o ritmo no teatro, devemos ir além de sua dimensão temporal: o ritmo consiste em algo mais do que velocidades, pulsações, seqüências de batidas de durações diversas, pausas. A experiência rítmica abrange outros aspectos de um entendimento essencialmente musical da composição audiovisual, como as variações gradativas de intensidade, os acentos expressivos, as sensações diversas decorrentes do trabalho sobre nuances vocais (timbre, altura, entonações) e do movimento corporal (qualidades de movimento), além da organização da obra como um todo através de técnicas utilizadas na composição musical.

A dificuldade do ator ou do diretor teatral é lidar conscientemente com o ritmo de sua composição cênica, decifrando-o e modificando-o de acordo com seus objetivos. Segundo Henning Nelms, autor do manual *Como fazer teatro*, “Se alguém, durante uma peça, começar a bater o pé no chão sem fazer nenhum esforço para marcar um determinado ritmo, acabará por batê-lo no ritmo do espetáculo”.<sup>10</sup> Para instruir o diretor sobre como “sentir” e criar batidas, o autor indica em que momentos devem “cair” as batidas no diálogo e na ação. No caso do diálogo, “as batidas caem sempre ou nas sílabas acentuadas ou em pausas; sílabas átonas nunca correspondem a batidas, e nem todas as tônicas as recebem. (...) o importante é encontrar o tipo de ritmo que mais se adapta à ocasião, o que só pode ser resolvido por experimentação”;<sup>11</sup> já com relação às batidas de ação, ele diz:

10. NELMS, Henning. *Como fazer teatro*. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1964, p. 160.

11. Idem, p. 161.

Algumas ações, como passos (...), criam batidas óbvias; outras são tão fluentes que as batidas se tornam imperceptíveis. (...) Qualquer gesto breve ou repentino é contado como uma batida.<sup>12</sup>

Ao longo de minha pesquisa teórico/prática, além de ter consultado bibliografia especializada, realizei uma *Oficina Experimental* na tentativa de melhor observar o fluxo rítmico na atuação dos atores e procurar meios que os levassem a perceber e lidar com o ritmo, criando seqüências de ações, compondo personagens e fazendo uma série de exercícios.

A chamada *Oficina Experimental de Tempo-Ritmo*<sup>13</sup> procurou levar os atores à percepção do ritmo que imprimiam nas seqüências de ações que criavam, colocando em evidência os elementos rítmicos por eles utilizados e a maneira como os utilizavam, questionando sempre se o ritmo criado atingia o objetivo de engajar a atenção do espectador e mesmo a do próprio ator. Elementos como o andamento, a pausa e a intensidade foram destacados, e foram experimentadas e discutidas as variações de andamento dentro das seqüências, as funções e tipos de pausa, a precisão das durações, a relação entre aceleração e aumento da intensidade e entre tempo-ritmo e sentido.

Descobrir como executar as seqüências de modo preciso revelou ser o trabalho principal da oficina. Para tanto, pusemo-nos a investigar maneiras de introjetar no ator referências rítmicas, com o uso sobretudo de metrônomo e percussão durante os exercícios. Essas referências rítmicas podem ser entendidas como as “batidas” de que fala Nelms.

A importância de se perceber em que momentos se cria uma “batida”, está no fato de que são esses momentos que trazem a sensação de ritmo para o espectador – e também para o ator; os momentos de destaque, quer pela intensidade gestual ou da voz, quer pelo silêncio, quer por outros contrastes, constituem as ligeiras interrupções do fluxo, as discontinuidades de que fala Kiefer, e produzem “acontecimentos” que marcam o tempo, ou “articulam um percurso”, nas palavras de Schafer. Se a peça não apresenta esses momentos, ela se torna frouxa, sem ritmo, monótona. A organização desses momentos mais ou menos enfáticos é que vai criar os ritmos e “climas” do espetáculo.

12. Idem, *ibidem*.

13. O termo tempo-ritmo é utilizado por Stanislavski e outros autores, como Rudolf Laban, e visa não separar a medida de tempo (ou velocidade, andamento) da divisão rítmica, já que a realização de um mesmo ritmo em tempos diferentes altera totalmente a impressão que temos desse ritmo.

A fascinação pela precisão temporal e a necessidade da musicalidade na arte do ator marcaram o pensamento de várias personalidades ligadas ao teatro do fim do século XIX e meados do século XX. Os suíços Adolphe Appia e Jacques-Dalcroze, o encenador francês Copeau, assim como os russos Pitoëff, Stanislavski e Meyerhold refletiram sobre esta necessidade; alguns deles chegaram a propor soluções para o problema da fixação de ritmos para as cenas. Se, para Appia, a solução estava em dar à música o papel de intermediária entre o texto e a cena, de modo a organizar esta última ritmicamente e mesmo afetivamente, Stanislavski concebeu um regente elétrico que piscaria uma lâmpada segundo o ritmo necessário para cada trecho da cena e Meyerhold, que realizou duas experiências nas quais a música organizava ritmicamente todo o espetáculo (*A morte de Tintagiles*, em 1905 e *O professor Bubus*, vinte anos depois), projetou uma mesa de comando para informar os atores sobre o andamento a ser dado a cada momento da cena.<sup>14</sup>

Copeau, muito amigo de Appia, tinha, no entanto, uma opinião diferente sobre o uso da música no teatro. Para ele,

O que ele [Appia] me disse de mais impressionante, foi o seu famoso “A Música é hoje nosso único guia. Não deixemos a música.” Mas ele o entende no fato mesmo da realização. (...) Esta ligação com a música, (...) eu a vejo na educação do ator. *Interiorização da música nos órgãos, em todas as faculdades do executante para obter a precisão e a liberdade.*<sup>15</sup> (grifo meu)

Liberdade e precisão para uma atuação rítmica mas não rígida, uma atuação que “respira”, mas que não deixa de ter referências claras, para que se possa improvisar..., mas dentro do tempo. É assim que o *ator musical*, moldando o tempo em ritmo, conduz habilmente o espectador pelos meandros do espetáculo.

14. Cf. APPIA, Adolphe. *Oeuvres complètes*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1992, v. 4, p. 77-78; STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 242 e RIPELLINO, Angelo M. *O truque e a alma*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 89 e 265. Para Appia, a música “seria um meio [médium] notável entre o manuscrito do dramaturgo e a cena. Mais do que isso: ao ordenar a sucessão das durações, ela fixa igualmente as intensidades relativas, quer dizer o seu valor dramático. O ator que canta seu papel não precisa mais interpretar; a música o faz por ele, a música lhe impõe sua eloquência; (...) Ela torna-se assim o supremo regulador da obra dramática integral (...). Com efeito, a música, ao encarregar-se do tempo, encontra seu lugar hierárquico *entre o autor e o ator.*” (Op. cit., p. 77-78)

15. In: APPIA, op. cit., v. 3, p. 264, grifos meus.





# UMA DIRETORA INGLESA TRABALHANDO COM ATORES NO RIO

*Brigid Panet\**

Tradução de  
**Aline Casagrande**

Meu primeiro contato com o Brasil e com atores do Rio foi em 1995, quando fui convidada a participar do I Festival Anglo-Brasileiro de Teatro, o Fórum Shakespeare. Oito respeitados professores e diretores britânicos passaram um mês trabalhando com seus colegas brasileiros e com quarenta atores de todo o Brasil. Penso que todos

---

\* Bailarina, atriz, diretora e professora, Brigid Panet já trabalhou nas principais escolas de teatro da Inglaterra, dirigiu montagens para o Education Department do Royal National Theatre e para a National Theatre School (Canadá). Atualmente ensina e dirige na RADA, Academia Real de Artes Dramáticas, em Londres, e na Guildhall School of Music and Drama, no Barbican.

**Foto de Teresa Fournier:** Brigid Panet durante o Mini Fórum 2000, na escola de artes Catsapá.

nós chegamos com algumas idéias preconcebidas que, por um tempo, não nos permitiram ver o que estava realmente acontecendo em nossas sessões de trabalho com os participantes.

Estávamos dominados pela cidade, com sua atmosfera extraordinária, o sol, as boas-vindas e toda aquela agitação e, ao mesmo tempo, estávamos nervosos, instigados a fazermos o melhor do nosso trabalho, com toda a tensão de trabalhar com Shakespeare em outra língua... o que é realmente uma tarefa impossível, posto que ele é intraduzível. Assim, descobrimos gradualmente que isso... a essência do trabalho... era de fato a maior barreira para a forma pela qual desejávamos entrar em contato com os atores. Cada professor resolveu este problema à sua maneira: um interpretava o texto minuciosamente, outro quase esqueceu a peça e trabalhou com jogos e improvisações, outro ainda buscava conversar e explorar os medos que inibem o progresso do ator, e assim por diante.

Um dos muitos problemas de se traduzir Shakespeare é a estrutura métrica de seu texto, que usa dez sílabas por verso, reunidas em cinco grupos de duas sílabas, encadeadas num ritmo específico, um ritmo cadenciado, natural na língua inglesa. Uma variação neste pulso musical é dada pelo uso freqüente de versos de onze sílabas.

No pentâmetro iâmbico,<sup>1</sup> usualmente empregado por Shakespeare, a fala começa com uma ênfase suave na primeira sílaba e prossegue com a primeira de cinco pulsações fortes ocorrendo na segunda sílaba. Isto pode ser exemplificado se escrevermos os acentos suaves em letras minúsculas, e os acentos fortes em maiúsculas.

Aqui está um famoso exemplo, das primeiras palavras de *Ricardo III*:

Now IS the WINter OF our DISconTENT  
Made GLORious SUMmer BY this SON of YORK<sup>2</sup>

1. "Iâmbico: do lat. *iambicus*, 'nas poesias grega e latina, pé de verso composto de uma sílaba breve e outra longa.' " CUNHA, Geraldo Antônio da. *Dicionário etimológico*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 418. (N. da T.)

2. "O inverno de nossa desventura já se transformou num glorioso estio graças a este sol de York". Trad. de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes para as *Obras completas* de Shakespeare (Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988, v. III, p. 579.)

Este exemplo nos fornece o que é conhecido como um final “forte” ou “masculino” para um verso, com a última palavra coincidindo com a última pulsação forte. Um exemplo de verso de onze sílabas ocasionando um final “fraco” ou “feminino”, no qual a palavra final é adicionada depois do último acento forte, é encontrado no célebre discurso de *Hamlet*:

To BE or NOT to BE that IS the QUESTion  
 WheTHER is NOBler IN the MIND to SUFFer  
 The SLINGS and ARRows OF outRAGEous FORTune<sup>3</sup>

É claro que nenhum ator conseguiria atingir vocalmente estas sílabas fortes! A regra existe para ser usada, para ser quebrada, alterada, acentuada ou ignorada. O iâmbico fornece o batimento cardíaco latente do verso, que existe para apoiar e estimular as mudanças rítmicas dos sentidos, do pensamento e da emoção. Para usar outra analogia, o verso é como a garrafa que contém vinho: existe apenas como um recipiente útil... o vinho é o que importa! A garrafa pode ser quebrada, pode ser jogada fora, o vinho pode ser posto numa nova embalagem, se necessário.

O sentido complexo da linguagem de Shakespeare muda quando sua estrutura métrica se torna diferente da estrutura que tinha em inglês. Isso significa que alguma coisa estará ausente, será deslocada ou alterada de alguma maneira.

Dominic Barter, um dos convidados que veio ao Rio em 1995, adaptou e dirigiu *A tempestade* no Brasil, utilizando versos de sete sílabas, que são freqüentemente usados tanto na música e na poesia popular brasileiras (cordel, MPB), como por Shakespeare em seus longos poemas narrativos (*The Phoenix and the Turtle*). Eu acho que, tanto para os atores como para a platéia, seria melhor esquecer a “embalagem” dos versos quando se traduz Shakespeare, e tentar simplesmente uma versão em prosa que, não cerceada, transformaria livremente seu pensamento, seu imaginário e sua narrativa em uma nova linguagem, conectando-a à nova cultura. Isto seria uma libertação para os atores e diretores ingleses: eles carregam a carga de tantas interpretações famosas e clássicas de Shakespeare que é

3. “Ser ou não ser – eis a questão. / Será mais nobre sofrer na alma / Pedradas e flechadas do destino feroz [...]” (Ato II, cena 2) Trad. de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1988, p. 88.

difícil para eles olharem para as peças com frescor. Assim, eles poderiam aprender a partir de uma nova luz que brilhasse sobre as peças, não mais tomadas como poesia “sagrada”, mas como excitantes histórias de paixão e ação.

Depois do esforço que fizemos na tradução de Shakespeare, passei a me sentir mais segura nas aulas que dei de movimento Laban do que nas aulas com texto e em situações de ensaio: com as palavras nós tivemos mal-entendidos, mas com o movimento poderíamos nos encontrar e aprender uns com os outros em uma linguagem de ação em tempo e espaço. Descobri que esperava encontrar a graça e a consciência espacial dos brasileiros naturalmente dadas na sala de ensaio mas, na prática, descobri que os atores cariocas compartilhavam das mesmas dúvidas e medos de qualquer ator quando vem a se mover livremente no espaço de performance. Assim, voltei ao mesmo trabalho que faço com atores americanos, japoneses ou ingleses: encorajar os atores do Rio a iniciar o movimento e a responder aos parceiros de cena com as reações físicas naturais da vida real... especialmente quando se interpreta Shakespeare, situação em que muitas pessoas se perguntam se está certo se comportarem naturalmente.

Usando a análise de movimento Laban, que torna claros todos os aspectos dos ritmos da vida, incluindo voz, personalidade, emoção e pensamento, nos tornamos capazes de traduzir o trabalho da aula de movimento em ação no ensaio. A observação de como as pessoas se comportam é vital para qualquer ator e, com o vocabulário simples de ação de Laban, nós poderíamos descobrir, lembrar e praticar os ritmos da vida que Shakespeare solicita de seus atores. Shakespeare foi cuidadoso com os atores elisabetanos – que, acreditamos, tinham pouco ou nenhum tempo de ensaio, e contavam com meninos pequenos para representarem os papéis femininos – ao incluir em sua linguagem instruções específicas aos seus atores: ele indicava a eles quando chorar, quando rir, quando se ajoelhar, rezar, lutar, zombar, expulsar ou pegar a mão de alguém e assim por diante.

Acho que alguns atores ficaram surpresos com minha insistência na realidade dos personagens shakespearianos... que eles, mais que figuras estilizadas ou marionetes, eram pessoas comuns, com desejos naturais e reações apropriadas a seu mundo e a sua situação narrativa.

Essa ansiedade eu também encontrei nos Estados Unidos, onde um jovem ator, durante uma cena de exterior, uma vez me disse, não vendo tronos disponíveis, que um rei “não sentaria no chão!”

Penso que a coisa que mais nos agradou como professores e visitantes do Rio, foi a mudança no padrão de presença em nossas aulas: na primeira semana do Fórum, os atores geralmente chegavam atrasados e levavam algum tempo se cumprimentando; na segunda semana, mais atores chegavam na hora e os cumprimentos eram mais curtos; na terceira semana, qualquer ator que chegasse atrasado se juntava ao trabalho imediatamente e na quarta e última semana quase todos chegaram na hora ou mesmo mais cedo para a aula! Isso nos mostrou o quão famintos estavam os atores do Rio por um trabalho prático proveitoso e o quanto eles sabiam usar bem a oportunidade de trabalhar com novas pessoas.

O segundo festival, o Fórum Teatro, aconteceu em 1997 e foi organizado para focar mais detalhes do treinamento de atores. Três dos professores da Inglaterra que estiveram no primeiro evento foram convidados a participar e solicitados a articular uns com os outros os trabalhos. Cada manhã começava com a Prática Diária do Ator, de Dominic Barter, que prepara os atores para a dinâmica do ensaio e do palco. Suas aulas davam aos atores tempo e espaço para “chegarem” em seus corpos, encontrarem seu respirar natural e observarem a progressão da percepção física de seus mundos interior e exterior, o que os conectava ao seu trabalho. Em seguida, as aulas de Cicely Berry usavam a voz como ponto de partida, buscando ao mesmo tempo os aspectos técnicos e políticos do discurso, explorando e desafiando o sentido do texto. Durante a tarde eu trabalhava aplicando este trabalho a cenas curtas por meio do método de ensaio que desenvolvi e que agora ensino a outras pessoas, e que conduz os atores a uma coreografia viva e harmoniosa da verdade emocional, associada a uma firme clareza física.

Como dois anos se passaram depois do primeiro Fórum, tive tempo de refletir sobre o que tinha aprendido e também para discutir a melhor maneira de trabalhar em benefício do grupo. O quadro de horário era menos estressante, havia menos professores e seus objetivos compartilhados eram mais simples. Com todos os grupos que trabalham por um período curto e intenso, especialmente com

aqueles em que diferentes idiomas são utilizados, é preciso ter um processo claro, com tempo para repetições e explicações, assim como bastante tempo para a prática. Sinto que uma coisa a ser evitada é a excessiva análise verbal dentro do grupo: a prática é melhor que a conversa quando novas idéias estão sendo encontradas e absorvidas, e isso é verdade onde quer que se esteja trabalhando.

Em 2000, um pequeno grupo de atores, muitos dos quais já haviam trabalhado previamente comigo, que entendiam e confiavam na minha abordagem de ensaio, convidaram a mim e ao Dominic para passarmos uma semana no Rio com o objetivo de continuar o trabalho. Na Inglaterra, percebo uma ausência de corpos expressivos, despertados para trabalhar e, por isso, muito tempo é perdido no processo de ensaio. Nesse sentido, foi muito recompensador (tanto para mim como diretora e professora quanto para os atores) trabalhar com um grupo que começava a sessão com a Prática Diária.

Mais uma vez decidimos que o centro do trabalho deveria ser um texto que fosse estrangeiro tanto para nós como para o grupo, assim poderíamos começar a trabalhar a partir de uma base comum: um texto traduzido. Escolhemos Tchecov, cujas peças são o melhor exemplo do realismo do século XX, e que são, como diz Gogol, “a vida do espírito humano sobre o palco”.

Com Tchecov, os atores não têm que se preocupar em como ser reis e rainhas, fadas ou vilões; é mais fácil nos imaginar vivendo cem anos atrás, além do fato de termos fotografias e gravações para nos ajudar a descobrir a Rússia do final do século XIX. Trabalhamos com cenas curtas, concentrando-nos nas ações naturais e domésticas pedidas pela história de *Tio Vânia*; usamos os detalhes meticulosos das caracterizações para “comportar-nos como se” os relacionamentos da cena pertencessem a nós, e os resultados foram autênticos, absorventes, tocantes e engraçados, como Tchecov teria desejado. Achamos que suas peças também estavam correndo o perigo de se tornarem “sagradas”, como textos que devem ser interpretados muito lenta e solenemente! (Essa idéia de Tchecov é compartilhada pelos atores japoneses com quem trabalhei). Mas dispomos das próprias palavras de Tchecov para nos contar que suas peças eram divertidas, às vezes quase farsescas, e deviam ser interpretadas suave e vividamente, e também com verdade e emoções fortes.

Posso recuperar na minha imaginação a sala longa e iluminada, com chão de madeira e cortinas vermelhas escondendo o espelho ao longo da parede... a sensação do calor, a intensidade de alguns momentos e o riso de outros e, mais do que tudo, a clareza, a simples interpretação de pequenas cenas, o prazer admirado de assistir atores entrando em uma nova dimensão de seus talentos, enquanto começavam a usar o texto para viver a situação de mudança dos personagens. É muito recompensador sentir a paixão e a energia que são liberadas no momento em que se confia no trabalho e os canais de comunicação se tornam mais claros. Minha tradutora é, naturalmente, minha “voz” e é essencial o fato de ela entender exatamente o que quero transmitir.

Meu próximo passo é aprender português, podendo, assim, entender e falar diretamente! Dedico-me a isso enquanto vou chapinhando em meio ao outono mais úmido dos últimos 300 anos na Inglaterra e sonho com o sol, o amor e o trabalho que estão esperando por mim no Brasil.



# A CONCRETUDE DA CENA

*Entrevista de Moacir Chaves a  
Fátima Saadi, Ângela Lopes  
e Antonio Guedes*

*Fotografia: Guga Melgar*

Moacir Chaves, grande vencedor do Prêmio Governador do Estado 1999/2000, nas categorias Direção e Espetáculo, busca sempre criar em cena um mundo concreto que não dependa do texto ou de determinações alheias ao espetáculo, como as tradicionais noções metafísicas de sujeito e personagem. Moacir acredita no teatro como um fato de palco e, assim, exerce seu trabalho tanto a partir de peças de autores dramáticos – como os comediógrafos brasileiros do século XIX, ou Antonio Callado, Wilson Sayão, Molière, Shakespeare, Goethe, Beckett, Brecht, Koltès – quanto retrabalhando materiais como os

---

Moacir Chaves durante entrevista ao *Folhetim*,  
março de 2001.

*Sermões* do Padre Antonio Vieira ou o processo movido pela Inquisição contra João Cointa no século XVI.

Seu modo de criação de espetáculos mantém estreita relação com os procedimentos de colagem e montagem das artes plásticas e, com sua Péssima Companhia, Moacir pretende tornar sistemática a prática desenvolvida em seus espetáculos de, a partir das habilidades dos atores, construir personagens que não se compreendam como reprodução de sujeitos mas como bricolagem de características selecionadas de acordo com sua funcionalidade cênica.

**Fátima: Moacir, você cursou interpretação na Escola de Teatro Martins Pena e teoria do teatro na Uni-Rio. Em que medida esta dupla formação, teórica e prática, se reflete em seu trabalho?**

Eu nunca tive vocação pra trabalho acadêmico, mas sempre quis muito saber tudo. Acho que eu queria ter a exata noção de como e onde o que eu estava fazendo estava se inserindo na história do teatro brasileiro e onde esta história se inseria na história do teatro ocidental. Acho que o trabalho que comecei a fazer com o Projeto Escola, montando os clássicos nacionais, e o meu interesse particular pela dramaturgia brasileira, vêm daí mesmo, de querer perceber quem fez teatro no Brasil, de que maneira, quais os meios utilizados – isso basicamente a partir de Martins Pena, que é mais próximo de nós. Também a montagem de *Esperando Godot*, que foi a primeira depois desse ciclo do Projeto Escola, reflete um pouco isso. Porque eu quis montar *Esperando Godot* como uma espécie de inserção numa obra que é clássica, mas que é ainda muito próxima da gente, escrita na década de 50. É aparentemente estranho esse diálogo entre teatro romântico-clássico brasileiro, as comédias de costumes, e um autor como Samuel Beckett mas, de certa forma, foram dois movimentos de inserção. E o trabalho com *Esperando Godot* foi extraordinário como aprendizado: eu tinha a proposta de lidar com o texto como uma partitura, de forma a deixar de lado quaisquer impregnações teóricas e trabalhar com a obra mesmo. A questão era a seguinte: por que essa obra é considerada boa, não teoricamente, mas na prática? Porque a idéia de que uma obra se sustenta a partir do que se diz dela não me convencia, e continua não me convencendo. E a

questão com o *Godot* foi o maior barato, porque foi uma decisão racional, eu nem gostava tanto assim da peça, quer dizer, é óbvio que eu gostava dela, mas não era uma coisa “ah, tenho que montar um dia”. E a peça tinha muitas passagens que eu não entendia direito, não entendia no sentido simples mesmo: “por que isso está inserido nesse momento, aqui nessa peça?”, e foi extraordinário porque, trabalhando com o original em francês e com a versão inglesa do Beckett, tive um contato real com ela e percebi como a tradução muitas vezes resolvia alguma coisa simplesmente dizendo “isso é absurdo”... Se eu perguntasse ao tradutor: “mas o que quer dizer isso? Como assim?”, ele seguramente me responderia: “meu filho, isso é Teatro do Absurdo, há passagens que não são compreensíveis”, e elas são absolutamente compreensíveis e quase simplórias...

**Ângela: O tradutor interpretava um pouco?**

Ele não interpretava, eu tinha a sensação de que ele não estava entendendo uma coisa simples, um procedimento mecânico da peça, que é basilar para a construção daquela estrutura formal. Eu lembro, por exemplo, que eu não entendia o porquê de o Vladimir colocar a mão no púbis e dizer que não se pode nem mais rir e, sim, sorrir. Isso, para mim, na leitura, era uma questão... metafísica, digamos assim. No mundo de hoje não se pode mais rir, não se tem o direito do riso, da gargalhada; um leve sorriso é o que se pode ter, no máximo. E, entrando no texto, a gente acha uma resposta concreta, que é: o personagem sofre de incontinência urinária

**Ângela: Por isso ele não pode rir...**

Exato. E eu não entendia por que ele saía de cena e voltava e nem por que o outro vibrava. Seguramente a tradução contribuía para essa incompreensão. Outra coisa importante foi a questão da funcionalidade daquilo como um projeto cênico, como algo para ser posto em cena, fincado no palco. E isso vale para o Beckett e para qualquer coisa que se faça em teatro, isso é um fundamento da minha maneira de trabalhar. O que interessa é aquilo que você é capaz de construir ali, em cena. Nada vai ser capaz de sustentar a cena se aquilo não for mesmo digno de interesse.

**Fátima:** No momento, você está escrevendo uma dissertação de mestrado sobre a recepção das peças de Beckett no Brasil. Como você situaria seu espetáculo *Esperando Godot* no panorama das montagens do autor entre nós?

Legal essa pergunta, porque eu acabei de falar quase que já respondendo. A recepção da obra do Beckett se abre para o problema mais amplo de como as coisas são recebidas aqui no Brasil. Acho que a gente sofre de um complexo de inferioridade histórico e fica trabalhando com modelos, que podem ser de dramaturgia ou de forma de espetáculo, e fica repetindo os clichês desses modelos, e aí a questão é que antes da obra do Beckett ou, junto com ela, chegou uma receita de como ela deveria ser lida: “esse é o Teatro do Absurdo, estejam preparados, meus ignorantes”. E os artistas que faziam Beckett tinham a certeza de que estavam fazendo cultura. As pessoas ficam repetindo os clichês do Beckett. Uma crítica do *Esperando Godot* – se a gente montar hoje – vai repetir os mesmos clichês. Os críticos não relêem as obras. Eu acabei de montar o *Arturo Ui*, de Brecht, e duvido, duvido que qualquer um dos críticos tenha lido a obra para ver qual o procedimento adotado pela direção e pelos atores ou qual o significado daquele trabalho. Eles trabalham com seus preconceitos.

Então a dissertação é também um trabalho prático porque vem da minha experiência com a recepção dos espetáculos, com a crítica, com a forma leviana pela qual as pessoas abordam os trabalhos. Além disto, o crítico escreve de um ponto de vista que não é o de um fazedor de teatro, é o de um jornalista. E eu posso cobrar dele? Não! O espaço é exíguo, o cara tem que fazer três ou quatro críticas por semana, tem que trabalhar no jornal... É duro, muito duro! Ele é parte de um sistema que não tem nada a ver com a gente. Mas o problema é que afeta. Se falam mal de mim em qualquer instância, principalmente em público – isso mais nos primórdios, hoje em dia estou mais vacinado contra isso – é chato. O que me entristece é pensar: “ih, não vão me convidar tanto pra trabalhar; ih, vou ter mais dificuldades para produzir outra coisa”, entendeu?

**Fátima:** Não é uma questão de auto-estima mas de inserção no mercado...

É, de sobrevivência, de inserção. O problema é o crítico posar de dono da verdade... Aí irrita! E o pior de tudo é que eles falam como se a produção não tivesse importância. O cara vai na França e critica uma peça da Comédie Française da mesma forma que critica espetáculos no Brasil. Não estou pedindo benevolência, mas que se leve em consideração o que é conseguido e com quais meios. O fato de dispor de meios diferentes leva a resultados diferentes. Acho importante dizer isso porque são poucos os espaços em que se critica a forma como as pessoas criticam os espetáculos e aqui é um espaço propício para isso. Eu acho importante dizer que os críticos falam mal da gente, mas muitas vezes não têm capacidade para isso, não têm em relação ao trabalho deles a dedicação que nós temos ao fazer o nosso.

Voltando ao Beckett, meu *Godot* era muito simples e muito eficiente e tinha coisas absolutamente surpreendentes enquanto resultado do trabalho com uma determinada partitura, pequenas e sutis mudanças de ritmo. Infelizmente o espetáculo foi piorando à medida que o tempo foi passando, porque nós ensaiamos relativamente pouco e o Rogério Cardoso, que é um ator extraordinário, inteligentíssimo, tem pouco hábito de trabalhar com o rigor formal com que a gente trabalhou as questões relativas ao tempo, porque outra questão do Beckett é essa questão do tempo, da pausa. As pessoas pensam que pausa é uma elucubração metafísica, mas pausa é ritmo, e se tem no texto uma grande pausa, isso significa apenas



Foto de Oswaldo Lopes: *Esperando Godot*, de Beckett, direção de Moacir Chaves, 1991. Rogério Cardoso.

que ela é um pouquinho maior: a seqüência de pausas é uma seqüência rítmica, e não uma seqüência metafísica.

O nosso *Godot* foi perdendo um pouco o rigor justamente na questão do tempo: a gente estreou com uma hora e cinqüenta, incluído o intervalo; em um mês e meio, o espetáculo já tinha duas horas. E não era por maldade e nem por coisas ruins, tinha coisas incríveis. Lembro de um dia em que o Rogério Cardoso fez uma pausa que não era uma daquelas pausas rítmicas, e o negócio era ótimo. Eu ficava olhando e pensando: “por que diabos ele está fazendo isso?” Depois pedi: “Rogério, não dá aquela pausa ali não, é ótimo o que você fez, mas é melhor não. E ele falou: “Não foi pausa não, esqueci o texto” (*risos*). Só que ele é um ator tão extraordinário que você não percebe que o cara esqueceu o texto, porque ele pára, ouve o que foi dito, pensa, tem uma reação qualquer àquilo que veio e, aí, lembra do que era, mas não dá a fala imediatamente: ele não vai fazer uma coisa ruim. Ele transforma aquilo, a reação que ele teve à fala, vai transformando dentro dele, e isso requer um tempo – e só aí ele dá a fala. Ninguém percebe que foi um esquecimento de texto; nem eu que dirigi a peça e conhecia tudo (*risos*).

### **Fátima: O que é uma boa tradução?**

É a tradução do Millôr Fernandes para o *Don Juan*, de Molière. É impressionante. Lendo as falas do Pierrot, eu pensei: “meu Deus, isso vai ficar incompreensível. Isso não é bom, ele está inventando uma outra língua...” E, na primeira leitura, eu falei: “olha como sou tolo (*risos*), isso é muito bem traduzido...” Tradução é um invento muito difícil, que depende muito dos seus objetivos. Quando eu monto um texto estrangeiro que já tem tradução, meu critério primeiro é tomar como base aquilo ali, e está acabado, não discutir. Porque senão é um inferno. Principalmente durante o processo, porque todo mundo vai se achar no direito de interferir. Às vezes, uma dificuldade é uma ótima arma que o ator tem; não concordo com essa história de as pessoas ficarem dizendo: “isso não se fala, isso não se fala...”. Qualquer coisa se fala. Você tem que trabalhar no sentido de falar aquela coisa. Tanto faz um texto escrito originalmente em português ou uma tradução.



Foto de Eugênio Reis: *O defeito de família*, direção de Moacir Chaves, 1988. Denise Fraga, Rogério Cardoso, Maria Assunção, Hércules Franco e Maurício Marques.

**Fátima:** Na sua trajetória como diretor você passou em revista a comédia brasileira, com, entre outras peças, *O caixeiro da taverna* e *As desgraças de uma criança*, de Martins Pena, *O primo da Califórnia*, de Joaquim Manuel de Macedo, *O defeito de família*, de França Júnior. O que a sua escrita dramaturgica em *Bugiarina* deve a esta tradição?

Olha, à escrita dramaturgica, eu acho que nada (*risos*). Mas acho que a forma pela qual o espetáculo foi montado, certa irreverência com o material, deve muito, principalmente ao Martins Pena, que realmente é o melhor, é um gênio, não tem outra definição. Acho que *Bugiarina* deve muito a essa forma de trabalhar com o humor, sempre, seja o que for... E isso não é teórico, não é porque eu ache que “as pessoas devem ter humor”, ou que “agora eu preciso trabalhar o riso”. De vez em quando você vê um diretor falando uma besteira dessas. Não, não é teórico, é uma forma de ver as coisas. Quando li o processo do João Cointa, ponto de partida de *Bugiarina*, eu ria muito, eu tinha vontade de montar aquilo.

**Ângela:** Você começou o projeto pensando em desembocar no espetáculo ou não?

Não, eu tinha uma bolsa do Rio-Arte e minha obrigação era fazer um texto. E eu não fiz, não é? Quer dizer, não fiz nos parâmetros

tradicionais. Eu tinha medo de que fossem me processar por causa disso (risos)...

**Fátima: Ou que tivesse que devolver o dinheiro, que é a paranóia de todo bolsista, não é? (risos)**

Porque o que eu fiz foi uma dramaturgia num processo quase que de artes plásticas: você pega um objeto, tira do contexto natural, põe num lugar de exposição e aquilo passa a ter um outro significado. O que eu fiz foi isso: colar, pegar um texto como se fosse uma pedra, uma cadeira, ou um objeto da história, e colocar ao lado de outro e trabalhar aquilo de uma forma cênica. Eu não deixei de fazer um texto dramaturgico por preguiça, mas porque comecei a vislumbrar um espetáculo naquele material. Quando li o processo do João Cointa, pensei num real espetáculo, e não em uma dramaturgia abstrata.

**Ângela: E até que ponto se teria obrigação, hoje, de escrever, como você está falando, uma dramaturgia tradicional?**

Sim. Eu acho que se fosse feita uma comissão para analisar isso, eu talvez fosse condenado.

**Ângela: Ou não, depende da comissão... (risos)**

**Fátima: Seu trabalho com o teatro infantil é extremamente inventivo. Você dirigiu *Lasanha e Ravioli in casa* e *A história de Catarina*, de Ana Barroso, Mônica Biel e Thereza Falcão, usando recursos simples que enfatizam a transformação de objetos e personagens. Em que medida este procedimento básico de transformação aparece em seus outros espetáculos?**

Os espetáculos infantis têm uma marca muito forte da Ana e da Mônica, porque é um trabalho que elas fazem há muitos anos com uma forma e uma técnica específicas, mas acho que eu trouxe uma contribuição tematizando o que já existia no trabalho delas, no sentido da clareza do jogo da representação, principalmente no *Lasanha e Ravioli in casa* – no qual eu tive uma influência grande na dramaturgia, compreendida como estruturação do espetáculo. Era muito bom ver a Ana e a Mônica lendo, era muito bom. A Mônica lendo alguns personagens era brilhante, e eu ficava dizendo assim: “o que eu posso

fazer pra que todos tenham a possibilidade de receber isso que eu estou recebendo?” Porque muitas vezes o processo de ensaio é o processo de estragar aquilo que na fonte é muito bom.

**Fátima:** Como ator você já trabalhou em teatro, tv e cinema. Por isto vou ser obrigada a fazer a pergunta clássica: quais as especificidades do trabalho do ator em cada um destes meios de expressão?

Eu acho que, em primeiro lugar, a base tem que ser a mesma: você tem que ser ator. Isso significa que você tem que ter formação, capacidade intelectual, você tem que ter inteligência para aquilo, tem que ter corpo e voz, tem que ter seu material preparado para isso. O que acaba acontecendo é que a televisão é uma indústria que precisa praticar uma forma de expressão determinada e, às vezes, eles não precisam de atores; como cinema às vezes também não precisa de atores... Só que às vezes eles também precisam de atores, ou porque o papel é muito grande ou... Mas acho que o veículo não faz muita diferença pro ator, propriamente. Tem é uma questão de projeção: a tv oferece uma possibilidade maravilhosa, que é a de fazer muito pequenininho e isso é o maior barato, quando você tem técnica e sabe fazer. Aí você faz quase nada, um sopro de voz e isso é extraordinário como expressão, mas como expressão, não como forma repetitiva, claro, porque o que, muitas vezes, acontece com os atores de televisão é que eles ficam repetindo isso – fazer pequenininho – e às vezes para fazer pequeno se necessita de uma grande voz, de uma ressonância enorme... e saber fazer a diferenciação no pequenininho talvez seja mais difícil do que em um lugar em que você precise de maior projeção, não é?

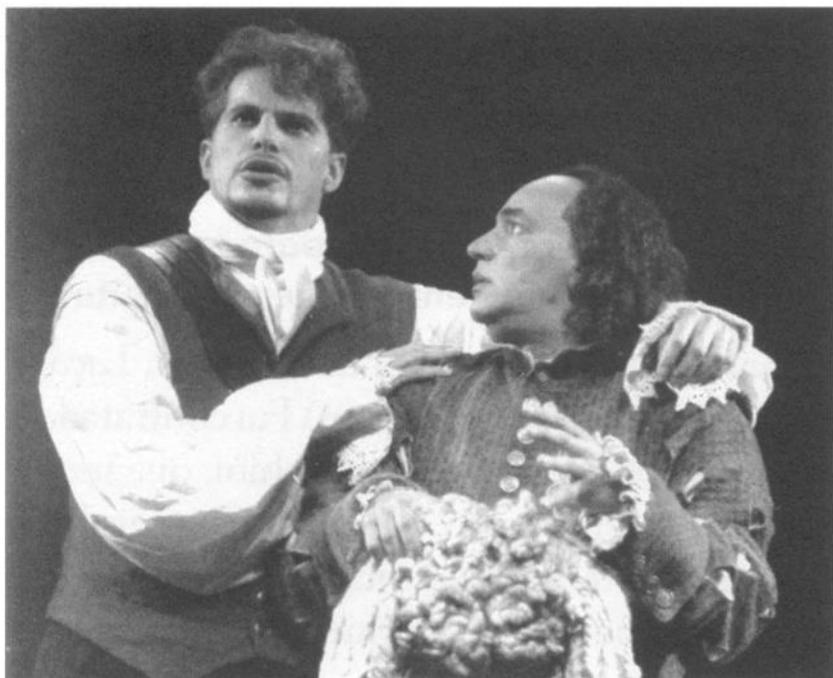
**Fátima:** Como tem sido seu trabalho como preparador de atores para a televisão? O que se pode ensinar neste âmbito?

Como foi, não é? Porque eu fui contratado para uma novela, *Laços de família*, e foi muito legal, muito interessante. (risos) Fui contratado basicamente para trabalhar com o Reynaldo Gianecchini, que fez o Edu na novela. E, por sorte, por pura sorte, ele é um cara legal, e com talento, só que pouquíssimo trabalhado, mas com vocação, o que é prioritário, e com inteligência. A gente começou um trabalho

diário, dois meses antes de a novela estreiar, não tinha nem capítulo ainda: a gente pegava Shakespeare, Fernando Pessoa, o que eu quisesse, e ficava trabalhando simplesmente a articulação, pra ele perceber a forma que ele tinha ao falar normalmente. Essa forma caracterizava um rapaz do interior de São Paulo, que não tinha nada a ver com o personagem que ele ia fazer na novela. Comecei então a mostrar para ele isso, pra ele ter a percepção da não naturalidade do modo natural. Esse trabalho começou a render e ele começou a fazer também aula de canto três vezes por semana, com um cara fantástico chamado Victor Olivares, pago também pela Globo, e assim começou a ganhar voz, ressonância, amplitude e, quando os textos foram chegando e a gente começou a trabalhar com eles, ele começou a render, a melhorar, era uma coisa impressionante, uma experiência pela qual eu ainda não tinha passado. O Gianecchini teve um rendimento que foi o maior barato, que se deve ao empenho dele mas também à sorte de ter tido um produtor de elenco que quis que eu fizesse o trabalho e que começou a fazer a campanha com o diretor da novela; o diretor, por sua vez, viu a importância disso, e tudo se casou.

**Ângela: E houve alguma comunicação entre essa parte do seu trabalho e a direção da novela?**

Muito pouca, o que acontece é que eu percebi com muita rapidez – porque eu ia muito às gravações no começo da novela – a forma pela qual se trabalhava, e aí pude caminhar



**Foto:** *Don Juan*, de Molière, direção de Moacir Chaves, 1997. Edson Celulari e Cacá Carvalho.

com ele mais rapidamente naquela direção. Eu não tinha nenhuma influência na cena, na marcação de cena, nada disso, mas tinha muita influência na forma de abordar o personagem.

**Ângela: Dentro dos exercícios, você em nenhum momento trabalhou com ele contraceção, não é verdade?**

Não, era eu e ele. A gente ensaiou uma única vez com a Marieta Severo. Mas eu fui tudo, não é? Eu fazendo a Vera Fischer (*risos*), dizendo: “querido”... (*risos*). Não chegamos a nos beijar (*risos*). Mas ele reagia muito bem, isso era muito interessante, muito bonito mesmo. O Giane sempre fez melhor as cenas mais difíceis, porque ele tem fantasia, e a dificuldade dele é técnica. Portanto, era difícil dizer: “oi, como vai? Tudo bem? Bom dia. Fecha a porta, abre a porta...” mas, quando a cena exigia uma participação emocional, ele ia com muito mais facilidade. Eu lembro que, no começo das cenas de amor, ele estava lendo meio duro e eu argumentei: “Giane, seguramente essa cena você vai estar fazendo a um dedo do nariz da Vera Fischer, ou beijando o rosto dela, ou sussurrando no ouvido”, bastou dizer isso e ele fez o resto das cenas – era uma seqüência – super bem. Sabe, com um dado de fantasia o cara se tocou e entrou. O que é, obviamente, uma demonstração inequívoca de capacidade imaginativa, em última instância, de talento.

**Fátima: Você tem trabalhado como diretor convidado em alguns projetos, como *Don Juan*, de Molière, com Edson Celulari, *A revolta da cachaça*, de Antonio Callado, com Toni Tornado e Tessi Callado e *O altar do incenso*, de Wilson Sayão, com Marília Pêra e Gracindo Júnior. Em que medida o fato de a produção e a equipe de criação lhe serem estranhos, ou parcialmente estranhos, interfere no processo de direção?**

Interfere muitíssimo. A questão é que alguns desses trabalhos foram até autorais. Por exemplo, quando cheguei para dirigir o *Don Juan*, a ficha técnica ainda não estava montada: eu sugeri a Daniela Thomas, o Edson adorou, e assim a gente foi escolhendo o elenco. Pra fazer o Esganarelo, pensamos em vários nomes, sondamos o Pedro Paulo Rangel, o Antônio Nóbrega, e o Edson lembrou do Cacá Carvalho, assim como poderia ter sido eu a lembrar. Ou seja, a gente teve um

entrosamento inicial muito grande, e isso se refletiu no espetáculo, que teve grande harmonia no elenco o tempo todo e ao longo do processo de trabalho.

O que aconteceu no *Don Juan*, é que era uma montagem muito cara, e bancada por uma única pessoa. Isso é uma experiência doida, não é? Eu era o responsável por aquilo dar certo ou dar errado, e isso, naturalmente, cria determinadas interferências, principalmente pelo fato de o projeto ter sido todo bancado pelo Celulari e visar retorno. Isso tem, seguramente, influência na encenação, mas foi quase como se eu tivesse escolhido, tipo: “ah, *Don Juan* é um espetáculo legal pra montar”... E eu me interessei muito pelo texto, que eu não conhecia particularmente... quer dizer, já tinha lido como os críticos já leram as peças que eles criticam (*risos*), alguns anos atrás. No *Arturo Ui* foi a mesma coisa, só que no *Arturo Ui* a produção é minha, não porque eu tenha querido, mas porque o acaso fez com que a produção fosse minha. O Luís de Lima me convidou para dirigir, dirigir não, pra botar o meu nome no projeto pro Centro Cultural do Banco do Brasil, eu falei: “pode”. Eu tinha convicção de que não seríamos selecionados porque tinha havido uma montagem há muito pouco tempo, do *Abujamra*. Uma semana depois, o Luís de Lima falou assim: “posso botar o nome da sua empresa?” (*risos*) Eu falei: “pode”. O projeto foi aprovado e, de repente, eu era o produtor – o que pra mim foi uma lástima, porque eu fui muito mau com o diretor. O produtor impôs um salário muito baixo ao diretor (*risos*). E, além disto, não vou ganhar um tostão como produtor, nada, nada, nada... Como diretor, ganhei abaixo do que ganharia se fosse um projeto avulso, e se houver algum prejuízo, é meu... mas não vai ter, espero que não. Então tudo depende de você conseguir fazer essa aproximação. Em quase todos os espetáculos nos quais trabalhei, a ficha técnica teve a minha interferência. Exceto o *Zucco* que foi um caso muito especial, uma co-direção e... (*grande pausa*.) É a primeira resposta que termina em três pontinhos. (*Risos*)

**Fátima:** Os espetáculos dirigidos por você receberam uma série de indicações e de prêmios e *Bugiarina* ganhou o Prêmio Governador do Estado, como melhor direção e melhor

**espetáculo. Como você encara a instituição "prêmio" (significado, comissões, método de avaliação, premiação) e o que pretende fazer com o dinheiro ganho do Estado?**

Olha, qualquer comissão, qualquer corpo de jurados é uma abstração. Eventualmente uma comissão para selecionar uma bolsa, ou isso ou aquilo pode ser muito boa, por exemplo, a comissão para a bolsa do Rio-Arte era formada por Sábato Magaldi e Gerd Bornheim, o que é uma comissão maravilhosa. Eu não estou falando mal dessas comissões mas, em geral, o que te leva a ganhar um prêmio é o gosto de uma comissão, gosto que muitas vezes você não compartilha. A gente costuma esquecer isso (*risos*), tanto quando perde, como quando ganha; porque, quando perde, você fica arrasado: "ah eu não ganhei o prêmio, será que sou ruim?" E, quando ganha, você se acha o máximo: "eu sou bom mesmo" (*risos*). Penso que nem uma coisa nem outra, tudo é circunstancial, é sorte... claro que as peças são melhores ou piores, mas acho que o *Don Juan* merecia prêmio, era uma belíssima encenação, e eu não falo isso por bestice, não, mas pô, as pessoas não entendem teatro como um todo. Houve críticas ao *Don Juan* que falavam bem do cenário, bem do figurino, bem da música, bem dos atores, e diziam que a direção era tímida. Mas como é que a direção pode ser tímida com isso tudo? Será que não se percebe que a concepção de cenário – ou qualquer outro elemento de um espetáculo – quer dizer uma determinada coisa, tem um sentido determinado pela direção?

**Ângela: Acho surpreendente e legal o *Bugiaría* ter ganho este prêmio até pelo fato de você não ter criado um texto no sentido tradicional, como você falou... Será que a gente consegue analisá-lo minimamente?**

Olha, eu acho extraordinário que um espetáculo como *Bugiaría* tenha tido a repercussão que teve desde o começo. Em *Bugiaría* eu decidi: "quero fazer isso, e que se dane o resto", e fui fazendo, e me divertia muito. Eu tinha muita convicção, e brigava muito com o elenco para convencê-los de que aquilo era bom, porque eles não acreditavam, eles achavam que aquilo era uma loucura, que as pessoas iriam embora... (*risos*) E era briga mesmo, eu dizia assim: "fulano, o que

você quer? Quer acabar com o trabalho, por quê? Você não está entendendo que o que você está fazendo é muito bom?” Eu dizia isso quase que semanalmente para as pessoas. Se isso ocorre num momento em que você ainda não tem plena convicção do que está fazendo, nem um certo “dane-se”, um certo descompromisso em relação ao que as pessoas vão achar, se não tivesse sido um momento desses, eu teria sido sabotado, e não por maldade, mas por falta de... sei lá o quê. Acho que o *Bugiaría* teve uma excelente, maravilhosa aceitação e tudo, mas acho que as pessoas não discutiram suficientemente o que é colocado ali, nos espaços em que se deve discutir, entendeu?

Acho que é um espetáculo que levanta muitas questões em termos de carpintaria teatral, de dramaturgia, em termos de feitura de espetáculo, em termos do que significa ser ator socialmente e, passando pra história, pro tema realmente, levanta questões a respeito do que significa a Inquisição, o processo colonizador. Essas coisas não foram suficientemente discutidas. Acho que esse espetáculo ganhou a repercussão que teve pelo fato de ele ser muito agradável, muito divertido; e ele era uma armadilha para os próprios atores. Eu vi quase todas as sessões, – no Rio eu vi todas porque, além de tudo, eu operava a luz – e a minha batalha com os atores era lembrá-los de que o que levou a gente a fazer bem aquilo foi o fato de não sermos inseridos, de o que a gente faz não estar inserido dentro da sociedade; na medida em que o espetáculo começava a ser absorvido, porque ele começava a ser querido, isso criava uma pequena mudança de disposição em cena. As pessoas começavam a fazer aquilo de uma forma mais engraçadinha, só que o humor deveria vir de uma reação a um estado de coisas, e não a uma gracinha determinada.

No espetáculo, os atores fazem muitas gracinhas, viram as costas e vão embora, como quem diz: “olha, eu posso fazer a gracinha que eu quiser, tá legal?” e não como quem está fazendo uma gracinha que vai dar um resultado. E houve espetáculos que foram ruins – as pessoas riram, adoraram – mas eu saí pensando: “isso é uma bobagem, se for isso, é uma bobagem”. E tinha que retomar e dizer “pelo amor de Deus, isso não pode”... Porque também é um espetáculo que tem um espaço para a criação permanente dos atores, só que ela tem que ser

pautada, e eu ficava ali pautando, dizendo: “isso aqui você não pode fazer por isso e por isso.” Ou: “o que você está fazendo é maravilhoso, faça mais”.

**Ângela: Então é um espetáculo que não pode dispensar a sua presença, não é?**

A partir de um determinado instante pôde, porque as pessoas – algumas mais, outras menos – se imbuíram muito desse significado, desse significado não, que é um termo ruim, mas, “disso”, dessa abordagem.

**Ângela: Quando eu ouvi você falar a respeito do trabalho do Rogério Cardoso no *Godot*, me deu vontade de puxar isso depois pro *Bugiaría*, porque me parece que você conseguiu adotar o que seria “o bom instinto” do ator como proposta de partitura, de trabalho, quer dizer: “não quero que esse ator faça um personagem que significa tal elemento na trama para chegar a um determinado final, eu quero é jogar.”**

Exatamente isso. Com o Rogério era uma coisa muito boa porque ele é tecnicamente fantástico e intelectualmente muito capaz. Ele jamais discutiu a questão em termos de personagem como a gente entende, como uma composição... mas se você via, era um personagem – para quem quisesse ver com esse olhos – mas não porque o Rogério tivesse construído “o personagem” e sim porque ele seguiu um caminho, uma trilha – não minha, do texto – e dali ele foi embora.

**Ângela: E daria pra você contar como você propôs esse trabalho aos atores em *Bugiaría*?**

Cheguei com o texto estruturado, quase 100% como está em cena, tudo que eu fiz depois foi cortar um pouco mais... aliás, “cortar um pouco mais” é engraçado porque não faz sentido essa expressão dentro de um projeto desses. O que eu fiz foi “estruturar, dramaturgicamente, de forma que ele diminuísse um pouco” (*risos*). Porque, afinal, fui eu que juntei, eu que pus, não é? Então eu cheguei com aquilo, e eu tinha certeza da funcionalidade de alguns textos, a respeito de outros eu intuía que o excesso de texto seria muito bom. Meu princípio de encenação era criar dois elementos de conflito dentro do palco: dois

grupos que tivessem uma força contrária e que essa força levasse aos textos essas coisas todas, ou seja, eu queria criar um universo real, consistente, que está lá em cena, mas que as pessoas não vão necessariamente perceber, ou, pelo menos, não vão perceber como coisa prioritária, que, no fundo, é. De início, pensei em contrapor um grupo de atores a um grupo de acrobatas. Os acrobatas resolvendo isso de forma corporal e os atores resolvendo como os “mestres do bem dizer”, da palavra, e criar entre os dois uma competição. Tem muito resquício disso no espetáculo, e por isso eu chamei o Cláudio Baltar, o Alberto Magalhães, aliás, eu tive essa idéia assistindo ao Alberto Magalhães e ao grupo dele, Os Irmãos Brothers, numa festa de aniversário do filho dele. (risos) Eu pensei em colocar os três, acabou que só o Alberto veio e ele sugeriu o Baltar, depois entrou a Josie Antello.

Em seguida veio a questão do próprio texto, do personagem, quer dizer, do impulso daquele personagem do João Cointa, que era um espírito blasfemo mesmo: o cara falava mal, no século XVI, aqui, dos calvinistas para os calvinistas; da religião católica para os católicos; falava o que era proibido; lia, o que já era passível de excomunhão; discutia com o Manoel da Nóbrega a quem ele disse: “na minha terra não chegou tal bula que proíbe ler tais livros.” É óbvio que o fim dele teria que ser o que foi mesmo: ser queimado pela Inquisição. Mas nada impede que ao invés do calvinismo a gente tivesse hoje o “cointismo”. Os jesuítas surgiram no século XVI, o calvinismo, a reforma, a contra-reforma também. Calvino estudou na Sorbonne, o Ignácio de Loyola, o Cointa, o Villegaignon estudaram todos lá, é muito curioso, não é? Esse espírito blasfemo, essa vontade de desordenar foi passando, também, para a nossa relação com o teatro, no embate dos ensaios. As pessoas ficavam dizendo: “gente, é um absurdo remontar o processo da Inquisição”. Então eu dizia: “eu monto o que eu quiser, (risos) fui eu que consegui o patrocínio”. Eu consegui montar através da Lei do ISS – e foi uma batalha terrível para conseguir. Os atores diziam: “mas isso vai ser um fracasso...” E eu dizia: “então vamos estar iguais a todos”, porque só se faz fracasso. O teatro não existe mais! Ninguém vive mais dessa atividade, não existe mais teatro como atividade profissional constante. Quem faz

isso no Rio de Janeiro? Ninguém, talvez alguns grupos, o Anônimo... Então a questão era essa, nós podemos fazer um fracasso, nós não precisamos ter medo disso, pode ser uma porcaria, não tem problema! A gente ficava enumerando: “você gostaram de tal peça? Não. Gostaram dessa? Não, não... Então vamos fazer outro fracasso (*risos*), mas vamos fazer o que der vontade”, e aí eu comecei a perceber e a buscar as habilidades de cada um, tanto as mais utilizáveis – como, por exemplo, a de falar bem um texto, de comunicar bem um texto – como as habilidades menos usuais para um espetáculo: tocar serrote, fazer aquelas coisas com os dedos que o Cândido faz...

**Fátima: Gritar como a Josie grita... que é quase inacreditável!**

Tudo isso traz uma discussão óbvia, pra mim: quando um ator como o Cândido começa a fazer aquelas coisas com os dedos ou começa a tocar o serrote, ou a Josie ou o Baltar começam a fazer o que eles fazem, a primeira coisa que vem à cabeça é: meu Deus, quanto tempo esse cara gastou para fazer bem essa atividade... que é inútil, absolutamente inútil; até na nossa atividade, porque são raros os diretores que se utilizam dessas habilidades para com elas fazer um espetáculo (*risos*). Essa é uma discussão óbvia – a utilidade ou não das nossas atividades aqui, nesse planeta. E acaba que, até financeiramente, tudo pode ser útil, depende de você...

**Fátima: Esse é o princípio da reciclagem (*risos*), não é?**

**Continuando: de onde veio a idéia de montar o *Sermão da Quarta-feira de Cinzas*? Como foi o trabalho com o Pedro Paulo Rangel?**

Eu não conhecia a obra do Padre Vieira. Entrei em contato com ela quando vi o filme do Bressane, *Os sermões*, e fiquei assustadíssimo: como é que eu podia não conhecer aquele cara? Aí peguei na biblioteca alguns dos *Sermões* e saí lendo, lendo, lendo e fiquei encantado, pensando que queria trabalhar com aquelas palavras, porque elas têm um poder de comunicação, uma força, uma beleza impressionantes, a forma como ele escreve é realmente encantadora. Não conheço nada como ele na língua portuguesa. Dá vontade de decorar aquilo pra sair falando... (*risos*) Realmente, o *Sermão da*

*Quarta-feira de Cinzas* eu sei bem decorado e... de vez em quando eu saio falando (risos). Fiquei com aquilo na cabeça.

A princípio eu queria fazer um espetáculo meio circense, uns números de mágica, palavras do Padre Vieira, alguém engolia fogo... umas coisas assim, meio soltas. Comecei então a selecionar trechos, entre eles o *Sermão da Quarta-feira de Cinzas*, que pensei que seria montável. Mas pensava em utilizá-lo só como base para o espetáculo circense que eu estava imaginando. Nesse meio tempo, fiz o *Fausto* com os alunos da Martins Pena e, quando terminou a temporada, eles queriam formar um grupo, e eu dava a maior força – acho fundamental que as pessoas se unam, senão, estão perdidas; sempre que dou aula, eu faço campanha pra isso – e, aí, me propus a dirigir um espetáculo com eles, e falei: “olha, tem um material que eu gostaria de trabalhar, são os sermões do Padre Vieira. Vamos ler?” Daí a gente foi fazer a leitura e ... foi uma leitura péssima! (risos) As pessoas leram muito mal e claramente não estavam gostando, não estavam sequer entendendo, sendo que o texto não é complicado, nem o vocabulário é. Quando acabou a leitura, estavam todos sem saber direito como dizer que não queriam fazer aquilo. E eu estava eufórico, porque naquela péssima leitura eu vi como daria pra montar um espetáculo só com aquele *Sermão*, eu só precisava de um ator extraordinário – tinha esse detalhe – porque era muito difícil, mas era completamente possível fazer. Eu saí rindo, e as pessoas acharam que eu tivesse tido um surto qualquer. Aí, um belo dia, o Fábio Ferreira me liga e diz: “olha, tenho uma pauta de três semanas no Sergio Porto com uma pequena verba pra você montar qualquer coisa que você queira, você tem algum projeto? Pensei imediatamente no *Sermão*, liguei pro Pepê – que eu já tinha convidado para fazer o *Godot*, que ele não tinha podido fazer – e falei: “Pepê, vamos fazer o *Sermão da Quarta-feira de Cinzas* do Padre Vieira?” Ele topou. A primeira leitura foi na casa dele em Parati e foi uma leitura extraordinária, porque ele não erra nada da compreensão, do sentido da comunicabilidade daquilo que ele está dizendo. É um milagre quase. Luiz Fernando Guimarães também é assim, era impressionante como ele fazia da leitura do *Arturo Ui* uma coisa viva. Não era uma leitura, era um ser falando. O Pepê fez isso com o

*Sermão.* São raros os atores que conseguem isso, mesmo os bons atores. Isso facilita muito, porque você já parte de um patamar altíssimo. Aí a gente começou o processo de ensaio. O Pepê absolutamente generoso... Tinha um dinheirinho, que seria pra ele como ator, mas ele falou: “não, invista na produção”. Ao longo dos ensaios, o Pepê começou a ficar incomodado, porque a única coisa que eu disse pra ele foi: “Pepê, a gente não vai fazer o Padre Antônio Vieira. Não é ele falando, caracterizado como Padre Vieira. É um ‘ser’ falando; que ‘ser’ é esse?! Vamos ver, vamos descobrir”. Mas o Pepê foi ficando mal, mal, mal... E, um belo dia, ele disse: “Moacir, eu estou me sentindo muito mal, quem é esse personagem?” E eu falei “a gente vai inventar. Ele pode ser um açougueiro...” porque o Fernando Mello da Costa tinha trazido uma proposta de se fazer num açougue, antes do Gerald Thomas usar aquela coisa da carne, e eu achei legal, mas teoricamente, assim: “ah, o texto está falando de carne e de pó, então vamos fazer um açougueiro”. Mas seria um personagem desse tipo, que não tivesse uma relação direta com o texto que estava sendo dito. Até que, devido à insistência do Pepê, que continuava a perguntar: “quem é esse homem?” eu respondi: “Pepê, é o Padre Antônio Vieira, é ele, foi ele quem disse isso. Não é caracterizado, mas é o Padre Antônio Vieira.” A partir disto, começamos a inventar uma historinha que ninguém saberia assistindo ao espetáculo e que é um mistério nosso – como o mistério interior do *Bugiarina* –, o que dá sustentação, o que cria um “mas por que esse cara está dando o texto dessa forma?” E a gente foi trabalhando para que cada entrada dele em cena, cada bloco, cada pedaço de fala, tivesse algum estímulo a partir da história que a gente inventou – que é uma história banal, que eu não gostaria nem de repetir, que interessa mais como parte do processo mesmo. Uma vez eu assisti a uma palestra da Pina Bausch, no Parque Lage, em que ela dizia isso: “eu não vou falar o que nos levou a fazer tal movimento, porque é tão bobinho... e não tem relação com o valor que o movimento tem”. Nesse caso é exatamente a mesma coisa, mas tem toda uma historinha que sustenta a presença dele, da assistente, que era a Kelzy Ecard...

**Ângela:** Mas a necessidade dessa historinha é interessante...

Muito. Mas acho que a necessidade de um impulso que leve a estar ali em cena deve ser deslocada da questão do impulso do personagem para a questão do impulso de quem está ali, “por que eu estou fazendo isso?” O personagem já era, já acabou, não existe, o personagem é uma invenção, como o sujeito é uma invenção; e a gente vai ficar fazendo personagem? Ah, não, pára com isso, que besteira, entendeu? Agora vai lá, faz um personagem e diz o porquê de você estar fazendo. É um pouco brechtiano, não, melhor, porque não tem essa questão da identificação de tipo ou de função social, mas sim de um impulso próprio, vital, particular, que cada um tem que encontrar para si, isto é, a sua sustentação naquele momento.

**Antonio:** Você já falou das habilidades dos atores e do que eles podem fazer no *Bugiaría*, mas vendo *Arturo Ui* a gente também percebe que você gosta muito de trabalhar com o que o ator já traz, o que aparece, por exemplo, no trabalho do Luiz Fernando, que é a potencialização do que ele próprio é. Você acabou de dizer uma coisa maravilhosa: que o personagem e o sujeito são uma invenção. Então, na verdade, não faz diferença se o personagem é diferente ou igual a esse ator – basta que o que ele traga seja bom para a cena. Como é que você faz? É um encaminhamento que você mesmo vai dando,



Foto de Guga Melgar: *Arturo Ui*, de Bertold Brecht, direção de Moacir Chaves, 2000. Hugo Damatta, Ana Barroso, Ricardo Petraglia e Felipe Rocha.

**ou você trabalha de forma consciente com o ator, ou seja, explicitando essa importância de ele mostrar seus próprios traços?**

Acho que o fundamental é tirar o foco de uma construção externa, de uma construção de um outro ser, de uma outra entidade que é mais valorizada que a própria. Não existe outra coisa, entendeu? Eu quero trabalhar com a verdade, e não com a invenção superficial. A invenção superficial serve se você já puder trabalhar com a verdade, se você já puder trabalhar com você mesmo, se você puder trabalhar com o recôndito, com sua força primeira, vital. Aí é um talento. Nos últimos ensaios do *Sermão*, eu tinha a sensação de que o Pepê não tinha corpo, era pura transparência. Agora, ele tem uma técnica louca de fala, de respiração – você não percebe o cara respirando. É algo muito refinado. Mas o que fica, afinal de contas, é quase puro espírito, através de uma grande materialidade (no caso dele pouco visível, porque a base é o controle de respiração) e do trabalho mental, de associar o seu ser ou o seu corpo às palavras que estão sendo ditas: quando você vê o Cláudio Baltar fazendo determinados movimentos, você fica impressionado com o uso do corpo de uma forma tão inusual, difícilíssima, como se fosse natural. Com isto o trabalho se descorporifica, se desmaterializa, de certa forma. Isso é um princípio. Eu trabalho com o que os atores têm, porque eu não tenho tempo de trabalhá-los para terem alguma coisa determinada – essa é a questão, o princípio básico. O desenvolvimento de habilidades é uma questão de opção. Eu, por exemplo, adoro som, música. Portanto, cada vez mais, gosto de atores que tenham capacidade para trabalhar com som. E, trabalhando com o grupo, o que eu mais quero desenvolver é essa questão sonora, mesmo.

**Antonio: Você falou na estréia de *Bugiarria* que estava criando a *Péssima Companhia*. Ela continua existindo? Você acabou de dizer que gostaria de trabalhar com as habilidades desses atores de forma continuada até para desenvolver novas habilidades. Existe projeto de trabalho interno?**

Sim. A gente zombava dessa história de fazer um espetáculo e dizer que se tem uma companhia. Quando nos perguntavam: “você são um grupo?” nós respondíamos: “não, a gente quer ser, mas para ser

um grupo a gente precisa ganhar dinheiro.” – porque ser um grupo não é fazer peça de ano em ano, ou de dois em dois anos. Um grupo tem que trabalhar todo dia numa determinada direção com um certo sentido. Por isso a gente não se dizia um grupo. Estamos nos encontrando três vezes por semana com regularidade: a Josie passa o trabalho dela de segmentação, dança indiana e mímica; o Baltar trabalha movimentos acrobáticos, alongamento, essas coisas todas; o Cândido trabalha com ritmos... Acho que a gente está começando, realmente, a ser uma companhia, a ter uma possibilidade de ser. Porque a gente começa a trabalhar e é tão bom, é tão precioso, é tão outra coisa... E a gente não está trabalhando para montar outro espetáculo, não. Quer dizer, estamos trabalhando em cima do *Rei Lear*, e eu quero fazer um espetáculo usando esse texto, talvez até 100% do texto, mas o título talvez não seja *Rei Lear*, porque não são as mesmas questões levantadas na peça, mas outras questões pertinentes ao próprio ato de fazer – que têm a ver com o *Bugiaría* – dessa feita com um texto dramático.

É curioso... Quando se pensa em apoiar o teatro no Rio de Janeiro – apoiar o teatro significa dar condição de vida às pessoas que desenvolvem determinados tipos de trabalho, ou seja, salário... Acho que a falha da Rede Municipal de Teatros foi não ter direcionado a grana pra isso, pra ter um corpo estável. Como é que você diz que tem uma Rede Municipal de Teatros, se você não tem salário? E isso não é tão difícil, porque se você pega o que você tem em dinheiro e divide por um certo número de pessoas que vão fazer parte dessa companhia, quando você for produzir, 98% da produção já vão estar incluídos no fato de você ter essa equipe contratada. Eu acho que essa é a questão. Nós temos seis teatros na Rede. Se cada teatro tem que ter quinze atores contratados, são 90 atores! É significativo, na nossa classe. É um salário que, obviamente, não vai pagar todas as despesas de cada um, mas dá uma base que permite até “endividar-se” (*risos*). Isso é fundamental.

A gente quer formar uma companhia, isso significa que nós temos que viver disso, e viver... Infelizmente nós vivemos em um país muito doido, a gente não pode ganhar pouco. Eu não posso ganhar pouco, porque não vou botar meu filho em um hospital qualquer, não vou

correr esse risco. Todo mundo que tem cidadania não vai fazer isso – e ter cidadania é ter o mínimo de educação pra saber que isso é um crime. Por que as coisas melhoraram no Brasil – eu acho – com a globalização? Porque as pessoas começam a perceber que a forma que a gente vive aqui é criminosa. Eu me lembro da minha sensação na primeira vez que saí do país. Chegando a Berlim, peguei um táxi no aeroporto e fiquei vendo aquelas ruas, aqueles prédios pequenos, e fiquei esperando Berlim! (risos) Porque Berlim é uma cidade grande, não é? Aí eu perguntei ao motorista: “demora muito para chegar ao centro?” E ele: “Não, já estamos no centro.” Eu: “Mas, no centro, centro?” Ele: “É, centro, centro”. Aí eu percebi que a nossa cidade é uma catástrofe! É uma catástrofe viver do jeito que se vive. Não pode!

**Fátima:** *Arturo Ui*, de Brecht – seu espetáculo mais recente – demonstra uma enorme maturidade na condução dos diversos elementos da cena. Você poderia explicitar a relação entre a teoria brechtiana e o seu trabalho nesse espetáculo?

A gente ensaiou muito pouco no *Arturo Ui*. Foi um mês e meio, um espetáculo de vinte atores, de origem completamente diversa. Tudo o que eu não queria ter no processo de ensaio era uma discussão teórica a respeito de fundamentos. Acho que os fundamentos, os objetivos do Brecht – todas palavras ruins – já estão incorporados a uma forma de fazer, uma forma de trabalhar. Em nenhum momento eu pensei em ser brechtiano, pensei em discutir as questões que eram levantadas naquele texto. E discutir lendo essas questões para as pessoas que estavam ali; isso rege a construção da cenografia

**Ângela:** Que é linda...

temos ali um palco italiano, que distancia de cara, e estávamos falando de coisas que dizem respeito a todos nós. “Eu me dirijo a todos”, fala o *Arturo Ui* – por isso a gente fez aquela entrada, aquele rasgo na platéia. E era preciso contar a peça, encenar a peça de forma que essas questões se materializassem, ficassem visíveis, trabalhando com o que seria essencial. Tem uma cena que eu adoro, que é a última assembléia dos quitandeiros de Cícero e de Chicago. Os quitandeiros de Chicago só a Josie faz, e os quitandeiros de Cícero

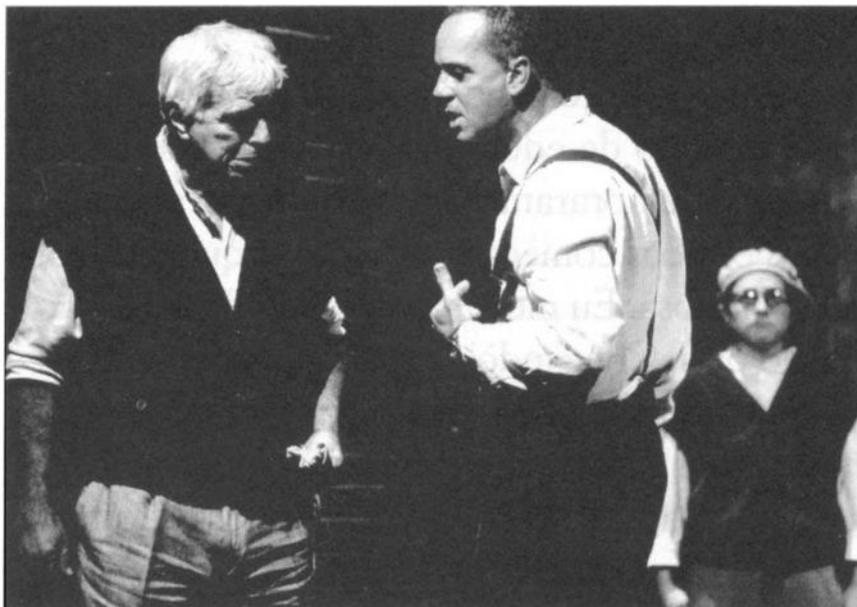


Foto de Guga Melgar: *Arturo Ui*, de Brecht, direção de Moacir Chaves, 2000. Oswaldo Loureiro, Luiz Fernando Guimarães, Josie Antello.

só o Baltar faz, e pronto. É como se disséssemos assim, “Vocês entenderam, não é? Então foi isso, só”. Porque o que interessa é outra coisa e não uma relação mimética. A relação do prazer, sim – tanto intelectual como físico, aliás outra distinção esquizofrênica que as pessoas assumem.

**Ângela: Você não acha que há no seu espetáculo uma carpintaria que está ligada à teoria brechtiana?**

Acho que sim, seguramente. As cenas são independentes, e isso é um barato porque a gente trabalha cada cena como uma pequena peça, o que favorece muito a mobilidade e a fluidez do cenário. É como se fosse “essa cena é assim, essa cena é assado”. E eu ia resolvendo – que é outro termo péssimo – mas eu ia trabalhando dessa forma, como se fossem demonstrações, e ainda assim as cenas tinham princípio, meio e fim, cada uma delas. Uma das cenas de que eu mais gosto é a do Sheet, um personagem minúsculo, que aparece no começo e traz a questão que eu acho mais interessante, do ponto de vista da peça, que é a da ética do sistema, que é uma ética de “se dar bem”: “se eu tenho mais informações que você, eu vou ganhar mais na bolsa, vou comprar melhor tal mercadoria, e minha empresa vai se dar bem em cima da sua e você vai à falência; você talvez morra, mas isso não importa”. Isso, usado comercialmente,

só vai aumentar o *status* de quem se comporta assim. O cara vai pras colunas sociais, vai ser considerado, quando morrer vai ter uma aclamação de grande repercussão, aparato. Mas, no fundo, o cara usa uma ética que, se a gente usasse nas nossas relações pessoais, seríamos tachados de cafajestes, canalhas, sem-vergonha. Ou seja, é a possibilidade de matar o outro que existe dentro do sistema o que mais me choca. Talvez eu seja muito cristão, nesse sentido, mas fico muito chocado com um sistema que tem como estrutura básica a destruição do outro e uma falsa igualdade de condições, que é uma covardia, não tem outro nome.

**Fátima:** **Você tem trabalhado em produções de porte diverso, sempre com grande liberdade e desenvoltura. Como você vê, hoje, sua atividade como diretor?**

A liberdade vem com a experiência, com o saber que você adquire, com confiança. E confiança não é se achar bom, não, é saber que ser ruim também faz parte. Antigamente, quando eu era jovem, falava-se mal do “teatrão”. Hoje, eu não sei identificar o que é “teatrão”. Talvez eu não soubesse há uns anos, e isso foi bom. As pessoas procuram loucamente te enquadrar. Isso é engraçado. Eu fiz o *Don Juan* porque era considerado um diretor que respeitava textos. Aí, depois que eu fiz o *Bugiaría*, sou aquele que faz isso assim e assado. E como as pessoas não conhecem muito – os jornalistas nunca sabem o que você fez –, quando eu montar um texto, um *Tio Vânia*, por exemplo, que eu quero fazer, e for seguindo mais ou menos o texto, o cara vai achar que é convencional, e vai dizer: “E o que é isso? É uma volta a...?” Porque o que o cara quer é te enquadrar, é isso.



# TEATRO DO PEQUENO GESTO

## 10 ANOS DE ATIVIDADES



O que define uma companhia de teatro são seus objetivos. No nosso caso, além da montagem de espetáculos e da publicação da revista *Folhetim*, que propicia um intercâmbio de idéias e experiências teatrais, temos procurado estabelecer contato com criadores de outras partes do país, por meio de oficinas e debates.

Ao longo desta década, o Teatro do Pequeno Gesto encenou oito espetáculos, coordenou o Projeto Teatro Duse Volta à cena e, desde 95, tornou-se uma companhia de repertório, mantendo, hoje, quatro espetáculos em atividade. Essas montagens correram o Brasil e se apresentaram nos principais festivais nacionais de teatro. Ao todo, entre espetáculos e oficinas, estivemos em 50 cidades de norte a sul do país.

Em 1998, além de ter acumulado seis indicações para os principais prêmios do Rio, somamos às nossas atividades a edição desta revista, que já lançou 11 números.

Não é pouco para uma Companhia que até hoje tem sobrevivido por seu próprio esforço e teimosia.

Agora, a Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, além de oferecer apoio gráfico ao *Folhetim*, tornou possível o projeto de comemoração dos 10 anos do Teatro do Pequeno Gesto.

Obrigado a todos que, de alguma forma, colaboraram conosco ao longo desta década.



# Folhetim

A revista *Folhetim* pode ser encontrada nos seguintes pontos de venda:

Livraria do Espaço Unibanco  
tel.: 537-5243

Livraria do Museu da República  
tel.: 205-0603

Livraria Dazibao Hélio Oiticica  
tel.: 242-1213

Livraria Travessa do CC BB  
tel.: 808-2066

Livraria Mário de Andrade  
Palácio Gustavo Capanema - tel.: 279-8097

Livraria Carlos Miranda  
Teatro Glauce Rocha - tel: 220-0259

Livraria Timbre  
Shopping da Gávea - tel.: 274-1146

Livraria Prefácio  
tel.: 527-5699

Livraria Ligue Livros  
Campus Uni-Rio - tel: 295-2548

Casa das Artes de Laranjeiras - CAL  
tel.: 225-2384

Sede do Grupo Galpão  
(Belo Horizonte)- tel.: 31-463-9186

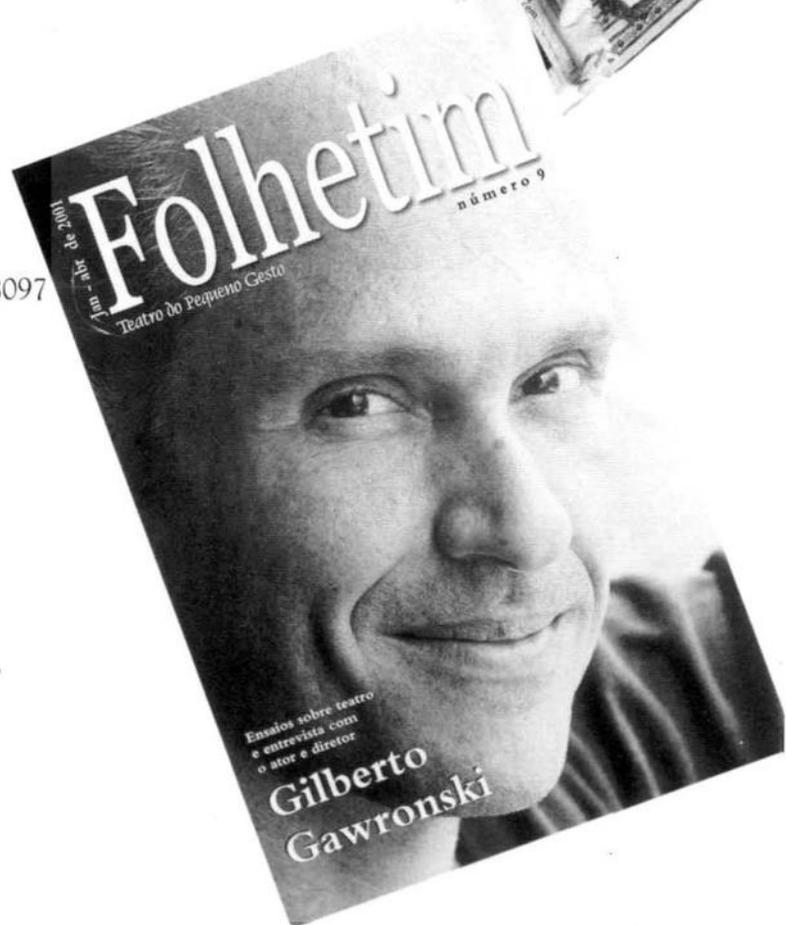
Livraria Solar do Rosário  
(Curitiba) - tel.: 41-222-3260

FETEAPE  
(Recife) - tel.: 81- 32 24 91 30

Loja virtual da FUNARTE  
atendimento@lojafunarte.com.br

Se você preferir adquiri-lo por via postal:

Telefax: 21-558-0353





**Apoio Cultural**

Rio de Janeiro  
**ESTADO** de

secretaria  
**C**  
Cultura

**rainer**  
artes  
gráficas e  
editora

**Teatro do Pequeno Gesto**

**Telefax: (21) 558-0353**