

Set - dez de 2001

Folhetim

Teatro do pequeno Gesto

número 11

Ensaio sobre teatro e
entrevista com o diretor

**Antonio
Cadengue**

Bons ventos soprados pelo RioArte impulsionam o **Folhetim para 2002**

Abraçando a idéia desta publicação, o RioArte não apenas resolve o problema do presente número como nos propõe uma parceria para o próximo ano. Portanto, novidades se delineiam para todos nós.

Assim, é com redobrado prazer que apresentamos esta edição de *Folhetim*, que será lançada no IV Festival Recife do Teatro Nacional.

A vitalidade do teatro em Pernambuco, pólo teatral importante desde a década de 40, tanto no que diz respeito

à produção de espetáculos quanto à criação dramaturgica, é sublinhada na oportuna apresentação que João Denys Araújo Leite faz do poeta e dramaturgo Joaquim Cardozo e na entrevista com Antonio Cadengue, diretor da Companhia Teatro de Seraphim, de Recife, desde sua criação em 1990, e que, em seus vinte e cinco anos de trabalho como encenador, tem se caracterizado por aliar a uma sólida reflexão sobre teatro a montagem de espetáculos antenados com o mundo e com as questões estéticas mais instigantes.

Desejamos a todos boa viagem!

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

Alessandra Vannucci, Amal Saadé, Ana Teresa Jardim, Eveli Ficher, Gilson Motta, João Denys Araújo Leite, Juçara Barcellos, Luís Augusto Reis, Rosana Suarez, Rosete de Sá e Vilma Melo.

Projeto gráfico *Bruno Cruz*

Foto da Capa *Guga Melgar*

Revisão *Fátima Saadi*

Transcrição da entrevista

Aline Casagrande

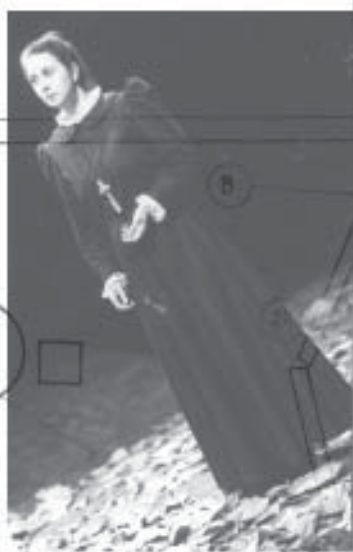
Agradecimentos *Alberto Benzecry,*

Ângela Pecego, Antonio Cadengue, Arquivo Multimeios/IDART - São Paulo, Edelcio Mostaço, Fanfarra Carioca, Fábio Ferreira, Moacir Chaves, Priscila Amorim, Odeon Companhia Teatral.

Teatro do Pequeno Gesto
www.pequenogesto.com.br
Tel/Fax: 21-558-0353;

sumário

Manifesto por um novo teatro	<i>Pier Paolo Pasolini</i>	4
O teatro na obra de Pasolini	<i>Luís Augusto Reis</i>	22
O caráter dramático de <i>Assim falou Zaratustra</i>	<i>Rosana Suarez</i>	30
A interpretação nietzschiana da arte do ator	<i>Juçara Barcellos</i>	40
Fronteiras: Wittgenstein e o teatro	<i>Ana Teresa Jardim</i>	48
Em foco:	<i>4 perguntas de Vilma Melo a Eveli Ficher</i>	54
Ruggero Jacobbi ou da transição necessária	<i>Alessandra Vannucci</i>	60
O "olho de teatro" de Machado de Assis	<i>Gilson Motta</i>	72
O teatro luminoso de Joaquim Cardozo	<i>João Denys Araújo Leite</i>	82
Fogo e fôlego	<i>Entrevista com Antonio Cadengue</i>	96

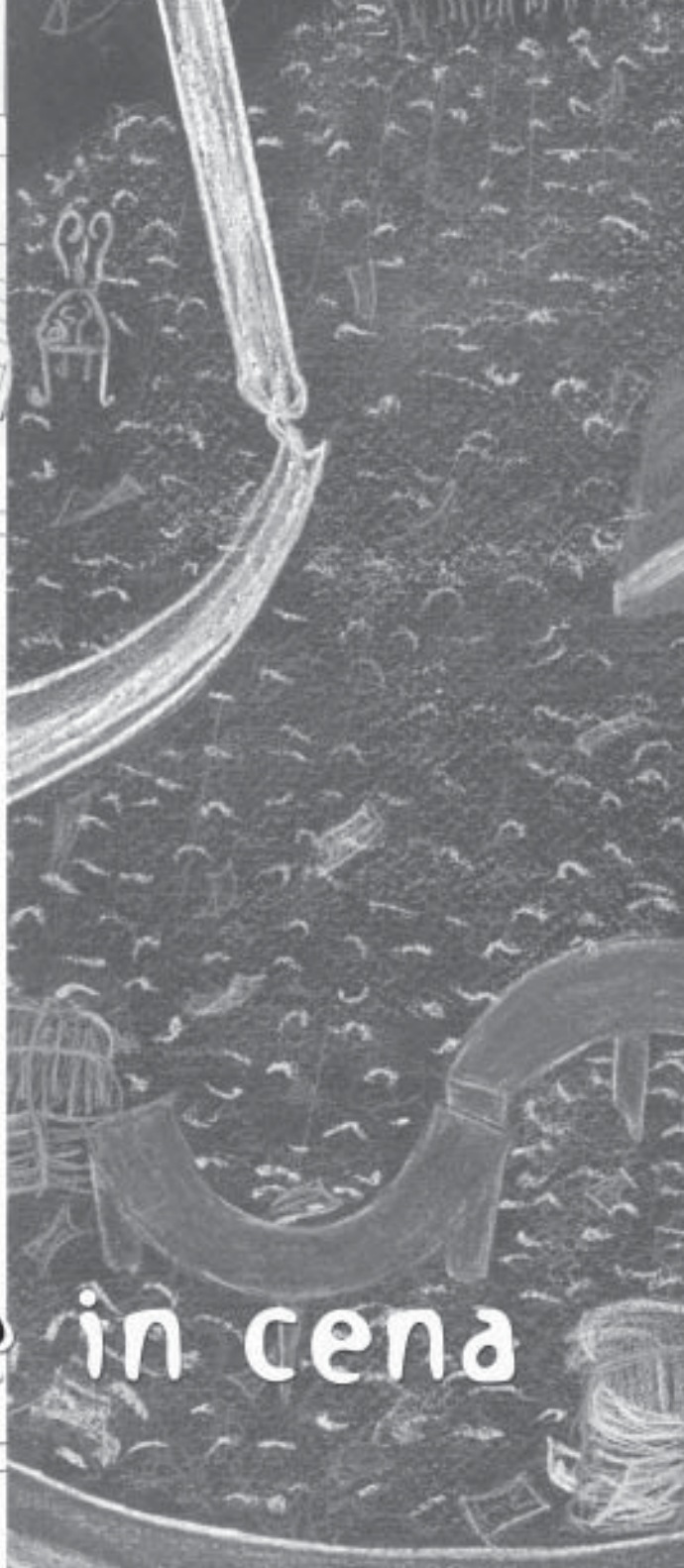


Trabalho gráfico sobre esboços de Amal Saadé, projeto de figurinos de Gilson M
para o espetáculo *Quando nós os mortos despertarmos* (1998)
Em cena: Dudu Sandroni, Noris Barth, Clau



Arte in cena

Ilustração e fotos de Guga Melgar
(Teatro do pequeno Gesto, 1991)
e de Lídia Ventura e Caco Monteiro.







MANIFESTO POR UM NOVO TEATRO

*Pier Paolo Pasolini**

Tradução de
Rosete de Sá**

(Aos leitores)

1) O teatro que vocês esperam, também como novidade total, não poderá jamais ser o teatro que vocês almejam. Na verdade, se vocês almejam por um novo teatro, necessariamente o esperam no âmbito das idéias já formadas por vocês próprios; além do mais, uma coisa esperada por vocês, de alguma forma, já existe.

Não existe ninguém entre vocês que, defronte a um texto ou a um espetáculo, resista à tentação de dizer: “Isto É TEATRO”, ou mesmo: “Isto

* Este texto foi publicado na extinta revista *Nuovi Argomenti* (Roma, janeiro-março 1968).

**Rosete de Sá é escritora, formada em Educação Artística pela UFPB, com especialização em Artes Cênicas.

Ilustração: Pasolini, auto-retrato (1965).

NÃO É TEATRO”, o que significa que vocês já possuem em mente e de maneira bem fixada, uma idéia do TEATRO. Mas as novidades, também totais, como vocês bem sabem, não são jamais ideais, são sempre concretas. Por isto mesmo, a verdade e a necessidade intrínsecas a tais novidades são sempre mesquinhas, enfadonhas e decepcionantes: ou são desconhecidas ou se discute inserindo-as nos velhos hábitos.

Hoje, então, todos vocês esperam por um teatro novo, mas todos já possuem em mente uma idéia nascida no seio do velho teatro. Estas notas são escritas sob a forma de um manifesto para que aquilo que elas exprimem de novo se apresente declaradamente e, talvez, autoritariamente, como tal. No presente manifesto, Brecht jamais será nomeado. Ele foi o último homem de teatro que pôde fazer uma revolução teatral no interior do próprio teatro: e isto porque, na sua época, a hipótese era a de que o teatro tradicional existisse (e realmente existia). Agora, como veremos através dos itens do presente manifesto, a hipótese é que o teatro tradicional não exista mais (ou que esteja cessando de existir). Na época de Brecht, podia-se ainda operar algumas reformas, também profundas, sem colocar em discussão o teatro. Aliás, a finalidade de tais reformas era a de tornar o teatro autenticamente teatro. Mas hoje o que se coloca em discussão é o próprio teatro: a finalidade desse manifesto é, então, e paradoxalmente, a seguinte: o teatro deveria ser aquilo que o teatro não é. Além do mais, e isto é certo, os tempos de Brecht findaram para sempre.

(Quem serão os destinatários do novo teatro)

- 2) Os destinatários do novo teatro não serão os burgueses que geralmente formam o público teatral, mas serão os grupos avançados da burguesia. Essas três linhas, totalmente dignas do estilo de um depoimento, constituem o primeiro propósito revolucionário desse manifesto. Na verdade, elas significam que o autor de um texto teatral não escreverá mais para o público que sempre foi, por definição, o público teatral; aquele que vai ao teatro para divertir-se e que, de vez em quando, acaba se escandalizando. Os destinatários do novo teatro não serão nem divertidos nem

escandalizados pelo novo teatro, pois eles pertencem aos grupos avançados da burguesia e são idênticos ao autor dos textos.

- 3) Uma senhora que frequenta os teatros urbanos, e jamais falta às principais “estréias” de Strehler, de Visconti ou de Zeffirelli, é ardentemente aconselhada a não comparecer às representações do novo teatro. Ou, se comparecer, com o seu simbólico, patético casaco de *vison*, encontrará, na entrada, um cartaz onde estará escrito que as senhoras com casaco de *vison* são obrigadas a pagar pelo ingresso trinta vezes mais que o seu custo normal (que será baixíssimo). Em tal cartaz, ao contrário, estará escrito que os fascistas (se tiverem menos de vinte e cinco anos), receberão gratuitamente o ingresso. E, além do mais, ler-se-á tal pedido de obséquio: o de não aplaudir. As vaias e as manifestações de desaprovação serão admitidas, mas, no lugar dos eventuais aplausos, será pedida aos espectadores aquela confiança quase mística na democracia que consente num diálogo totalmente desinteressado e idealista, sobre os problemas propostos ou debatidos pelo texto.
- 4) Por grupos avançados da burguesia entendemos os poucos milhões de intelectuais de cada cidade, cujo interesse cultural seja talvez ingênuo, provinciano, mas real.
- 5) Objetivamente, tais grupos são constituídos, em sua maioria, por aqueles que se definem como “progressistas de esquerda” (incluídos aqueles católicos que tendem a formar, na Itália, uma Nova Esquerda): a maioria de tais grupos é formada por elites sobreviventes do laicismo liberal crociano e por radicais. Naturalmente, esta lista é, e pretende ser, esquemática e terrorista.
- 6) O novo teatro não é, então, nem teatro acadêmico, nem teatro de vanguarda. Não se insere em uma tradição. Simplesmente a ignora e a ultrapassa de uma vez por todas.

(O teatro da Palavra)

- 7) O novo teatro pretende definir-se, mesmo se banalmente e num estilo similar ao depoimento, como “teatro da Palavra”. A sua incompatibilidade, seja com o teatro tradicional, seja com

qualquer tipo de contestação ao teatro tradicional, está contida nesta sua autodefinição. Esse teatro não esconde o fato de se referir explicitamente ao teatro da democracia ateniense, ultrapassando completamente a tradição moderna do teatro renascentista e de Shakespeare.

- 8) Venham assistir às encenações do “teatro da Palavra” com a idéia de ouvir, mais do que de ver (restrição necessária para compreender melhor as palavras que vocês irão ouvir e, assim, as idéias, que são os reais personagens desse teatro).

(A que coisa opõe-se o teatro da Palavra)

- 9) Todo o teatro existente pode ser dividido em dois tipos: estes dois tipos de teatro podem ser definidos – segundo uma terminologia séria – de diversas maneiras, por exemplo: teatro tradicional e teatro de vanguarda; teatro burguês e teatro antiburguês; teatro oficial e teatro de contestação; teatro acadêmico e teatro do *underground* etc. Mas, a estas definições sérias, nós preferimos duas definições mais contundentes, ou seja: a) teatro da Fofoca ou da Falação (aceitando, então, a brilhante definição de Moravia), b) teatro do Gesto e do Urro. Sejam claros: o teatro da Fofoca ou da Falação é o teatro no qual a própria fofoca substitui a Palavra (por exemplo: em vez de dizer, sem humor, sem sentido do ridículo e sem boa educação, “Gostaria de morrer”, diz-se amargamente “Boa noite”); o Teatro do Gesto e do Urro, é o teatro onde a palavra é completamente dessacralizada, aliás, destruída, em favor da presença física pura (cf. mais adiante).

- 10) O novo teatro define-se como “Teatro da Palavra” para opor-se:
- I) Ao teatro da Fofoca ou da Falação, que implica numa reconstrução ambiental e numa estrutura espetacular naturalista, sem as quais:
- a) Os acontecimentos (homicídios, roubos, danças, beijos, abraços e contra-cenas) seriam irrepresentáveis;
- b) Dizer “Boa noite” em vez de “Gostaria de morrer” não teria sentido, porque faltariam as atmosferas da realidade quotidiana.

II) Para opor-se ao teatro do Gesto e do Urro, o qual contesta o teatro da Fofoca ou da Falação, aniquilando as estruturas naturalistas e desconsagrando-lhes os textos, embora não possa abolir um dado fundamental, ou seja, a ação cênica (que esse teatro evoca, inclusive, até a exaltação). Dessa dupla oposição, deriva uma das características fundamentais do “teatro da Palavra”, ou seja: (como no teatro ateniense) falta quase que total de ação cênica. A falta de ação cênica implica, naturalmente, no desaparecimento quase completo da encenação – luzes, cenografia, figurino etc.: tudo será reduzido ao indispensável (uma vez que, como veremos, o nosso novo teatro não poderá senão continuar a ser uma forma, mesmo que jamais experimentada, de RITO. E, portanto, um acender-se ou um apagar-se de luzes para indicar o início ou o fim da representação não poderá jamais subsistir).

- 11) O Teatro da Fofoca ou da Falação e o Teatro do Gesto e do Urro são dois produtos de uma mesma civilização burguesa. Possuem em comum o ódio e a Palavra.

O primeiro é um ritual em que a burguesia espelha-se mais ou menos se idealizando e, sobretudo, sempre se reconhecendo. O segundo é um ritual no qual a burguesia (renovando através da própria cultura antiburguesa a pureza de um teatro religioso) por um lado, reconhece-se enquanto produtora do mesmo (por razões culturais) e, por outro, experimenta o prazer da provocação, da condenação e do escândalo (através dos quais, no fim de tudo, não obtém nada além da confirmação das próprias convicções).

- 12) Este (o Teatro do Gesto e do Urro) é um produto, então, da anticultura que se coloca no centro da polêmica com a burguesia, utilizando contra ela o mesmo processo destrutivo, cruel e desassociado que foi usado (unindo à loucura a prática) por Hitler, nos campos de concentração e de extermínio.

- 13) E já que, tanto o teatro do Gesto ou do Urro quanto o nosso teatro da Palavra são produzidos por grupos culturais antiburgueses da burguesia, em que consiste a diferença entre eles? Ei-la: enquanto o teatro do Gesto ou do Urro possui como

destinatário – quem sabe, felizmente, ausente – a burguesia que precisa ser escandalizada (sem a qual ele seria inconcebível, como Hitler sem os hebreus, os polacos, os ciganos e os homossexuais), o teatro da Palavra, ao contrário, possui como destinatários os mesmos grupos culturais avançados através dos quais é produzido.

- 14) O teatro do Gesto e do Urro – na clandestinidade do *underground* – procura, com os seus destinatários, uma cumplicidade de luta ou uma forma comum de ascensão: ele, no fim de tudo, não representa para os grupos avançados, que o produzem e dele fruem como destinatários, nada mais do que uma confirmação ritual das próprias convicções antiburguesas: a mesma confirmação ritual que representa o teatro tradicional para o público médio e normal em relação às próprias convicções burguesas. Ao contrário, nos espetáculos do teatro da Palavra, mesmo se haverá muitas confirmações e verificações (não por acaso autores e destinatários pertencem ao mesmo círculo cultural e ideológico), existirá, sobretudo, uma troca de opiniões e de idéias, numa relação muito mais crítica do que ritualística.

(Destinatários e espectadores)

- 15) Será possível uma coincidência prática entre destinatários e espectadores? Nós acreditamos que, na Itália, os grupos culturais avançados da burguesia podem formar, inclusive numericamente, um público capaz de produzir de maneira prática, então, o próprio teatro: o teatro da Palavra vem a constituir então, na relação entre autor e espectador, um fato totalmente novo na história do teatro. E isso pelas seguintes razões:
- a) O teatro da Palavra é – como já vimos – um teatro possível, desejado e fruído no círculo estritamente cultural dos grupos avançados de uma burguesia.
 - b) Ele representa, como consequência, a única estrada para o renascimento do teatro em uma nação na qual a burguesia é incapaz de produzir um teatro que não seja provinciano e

acadêmico, e cuja classe operária é absolutamente estranha a este problema (por isso, a sua possibilidade de produzir um teatro no seu próprio âmbito é somente teórica: teórica e retórica, como demonstram todas as tentativas de “teatro popular” que procuraram alcançar, diretamente, a classe operária).

c) O teatro da Palavra – que, como vimos, suplanta qualquer possível relação com a burguesia, e direciona-se somente aos grupos culturais avançados – é o único que poderia alcançar, não de forma engajada ou por retórica, mas de forma concreta, a classe operária. Na verdade, tal classe é unida por uma relação direta com os intelectuais avançados. É esta uma noção tradicional e não eliminável da ideologia marxista e a respeito da qual tanto os heréticos quanto os ortodoxos não podem deixar de concordar que seja um fato natural.

- 16) Não me entendam mal. Não é um obreirismo dogmático, stalinista, toglattiano, ou mesmo conformista, o que aqui vem a ser evocado. Sobretudo, vem a ser evocada a grande ilusão de Maiakóvski, de Iessiênin, e dos outros comoventes e grandes jovens que operaram com eles naquele tempo. A eles, idealmente, é dedicado o nosso novo teatro. Nada de obreirismo oficial, então: mesmo se o teatro da Palavra for, com os seus textos (sem cenas, figurinos, musiquinhas, megafones e mímica), às fábricas e aos círculos culturais comunistas, quiçá às grandes salas com as bandeiras vermelhas de 45.
- 17) Leiam os precedentes itens 15 e 16, como os itens fundamentais do presente manifesto.
- 18) O teatro da Palavra, que através desse manifesto vai sendo definido, é também uma atividade prática.
- 19) Não fica excluído que o teatro da Palavra experimente, também, alguns espetáculos explicitamente dedicados aos seus destinatários operários: mas isto de maneira experimental, pois o único modo justo para implicar a presença operária em tal teatro, é aquele indicado no ponto C do item 5.
- 20) Os programas do teatro da Palavra – constituídos em atividade ou iniciativas – não obedecerão, portanto, a um ritmo normal.

Não existirão pré-estréias, estréias ou reprises. Serão preparadas duas ou três representações por vez, que serão encenadas simultaneamente na própria sede do teatro, e nos lugares (fábricas, escolas, círculos culturais) onde os grupos culturais avançados, aos quais o teatro da Palavra se destina, possuem sua sede.

(Parêntese lingüístico: a língua)

21) Que língua falam esses “grupos culturais avançados” da burguesia? Falam – como quase toda a burguesia – o italiano, isto é, uma língua convencional, cuja sobrevivência, porém, não se fez “sozinha”, por um natural acumular-se de lugares-comuns fonológicos, ou seja: por tradição histórica, política, burocrática, militar, escolástica e científica, além de literária. A convencionalidade do italiano foi estabelecida em um dado momento abstrato (digamos, em 1870) e, antes das cortes, num plano exclusivamente literário e, em pequena parte, diplomático; depois, pelos piemonteses e pela primeira burguesia do *risorgimento*, no plano estatal. Do ponto de vista da língua escrita, tal imposição autoritária pode parecer também inevitável, mesmo se artificial e puramente prática. Na verdade, houve uma indubitável homologação do italiano escrito em toda a nação (geograficamente e socialmente). Mas, para o italiano oral, a aceitação da imposição nacionalista e da necessidade prática foi simplesmente impossível. Aliás, ninguém pode ser insensível ao ridículo de se pretender que uma língua simplesmente literária venha a ser imposta, através de normas fonéticas artificiais, a um povo de analfabetos (em 1870, os analfabetos eram mais de 90% da população). E é ainda hoje um fato que, se um italiano escreve uma frase, escreve-a do mesmo modo em qualquer ponto geográfico ou em qualquer nível social da nação, mas se a diz, o faz de uma maneira diferente de qualquer outro italiano.

(Parêntese lingüístico: a convencionalidade da língua oral e a convencionalidade da dicção teatral)

22) O teatro tradicional aceitou esta convencionalidade do italiano oral, emanada, por assim dizer, da norma. Aceitou, assim, um

italiano que não existe. Sobre tal convencionalidade, ou seja, sobre nada, sobre o inexistente, sobre o morto, tal norma fundou a convencionalidade da dicção. O resultado é repugnante. Sobretudo quando o teatro puramente acadêmico apresenta-se sob a forma mais “moderna” do teatro da Fofoca ou da Falação. Por exemplo, o “Boa noite” que, no nosso exemplo, substitui o “Gostaria de morrer” que não se diz, possui, na vida real do italiano oral, tantos aspectos fonéticos quantos são os grupos reais de italianos que o pronunciam. Mas o teatro possui uma só pronúncia (usada unicamente na dicção dos atores). No teatro, então, pretende-se “fofocar” em um italiano através do qual, na realidade, ninguém fofoca (nem mesmo em Florença).

- 23) Quanto ao teatro de contestação (que aqui chamamos do Gesto ou do Urro), o problema da língua oral ou não se apresenta ou coloca-se somente como um problema secundário. Em tal teatro, realmente, a palavra integra, em posição subordinada, a presença física. E preenche, assim, esse seu ofício, geralmente por meio de uma simples contrafação dessacralizante – tende a imitar o gesto, e a ser então pré-gramatical até fazer-se interjetivo: gemido, careta ou grito. Quando, simplesmente, não se limita a fazer a caricatura da convencionalidade teatral (fundada na convencionalidade impossível do italiano oral).
- 24) O teatro da Fofoca ou da Falação teria, na Itália, um instrumento ideal: o dialeto e a *Koiné* dialetizada. Mas ele não usa tal instrumento, em parte por razões práticas, em parte por provincianismo, em parte por inculto esteticismo, em parte por servilismo em relação à tendência nacionalista dos seus destinatários.

(Parêntese lingüístico: o teatro da Palavra e o italiano oral)

- 25) Todavia, o teatro da Palavra exclui na sua autodefinição, o dialeto e a *Koiné* dialetizada. Ou, se os inclui, os inclui em via excepcional e numa acepção trágica que os remete ao nível da língua culta.

- 26) O teatro da Palavra, então, produzido e fruído pelos grupos avançados da nação, não pode fazer nada além de aceitar escrever textos naquela língua convencional que é o italiano escrito ou lido (e, somente de vez em quando, elevar os dialetos, puramente orais, ao nível das línguas escritas e lidas).
- 27) Naturalmente, o teatro da Palavra deve aceitar também a convencionalidade do italiano oral: a partir do momento em que os seus textos são escritos também para serem encenados, ou seja, por definição, ditos:
- 28) Trata-se, evidentemente, de uma contradição: a) porque nesse caso específico (e essencial), o teatro da Palavra comporta-se justamente como o mais desprezível teatro burguês, aceitando uma convencionalidade que não existe: ou seja, a unidade de um italiano oral que nenhum italiano real fala; b) porque, enquanto o teatro da Palavra deseja suplantar a burguesia, dirigindo-se a outros destinatários (intelectuais e operários), ao mesmo tempo, ei-lo que aceita surgir de maneira intrincada para a burguesia: porque somente através do desenvolvimento da atual sociedade burguesa, é possível pensar que se possa preencher as “etapas vazias” da formação de uma convencionalidade fonética – histórica – do italiano, e alcançar aquela unidade de língua oral que agora é abstrata e autoritária.
- 29) Como resolver essa contradição? Antes de tudo, evitando qualquer purismo de pronúncia. O italiano oral dos textos do teatro da Palavra deve ser homologado até o ponto em que se torne real: ou seja, até o limite entre a dialetologia e o modelo pseudoflorentino, sem jamais superá-lo.
- 30) Para que tal convencionalidade lingüística teatral, fundada sobre uma convencionalidade fonética (isto é, o italiano dos sessenta milhões de exceções fonéticas), não se transforme numa nova academia, é suficiente: a) ter, continuamente, consciência do problema; b) permanecer atrelado aos princípios do teatro da Palavra: ou seja, a um teatro que seja antes de tudo debate, troca de idéias, luta literária e política, no plano mais democrático e racional possível: portanto, ser fiel a um teatro

que leve em consideração o significado e o sentido, mas que exclua qualquer formalismo que, no plano oral, significa satisfação e esteticismo fonético.

- 31) Tudo isto pede a fundação de uma verdadeira escola de reeducação lingüística, que imponha as bases da interpretação do teatro da Palavra: uma interpretação cujo objeto direto não seja a língua, mas o significado das palavras e o sentido da obra. Um esforço total, um misto de agudez crítica e de sinceridade, que comporta uma revisão completa da idéia que o ator faz de si próprio.

(Os dois tipos de ator)

- 32) O que é o teatro? “O TEATRO É O TEATRO”. Esta é a resposta de todos, hoje. Então, hoje, o teatro é entendido como “alguma coisa”, ou melhor, “algo mais” que pode ser explicado somente através de si mesmo, e que pode ser intuído apenas de maneira carismática. O ator é a primeira vítima dessa espécie de misticismo teatral que faz dele, muitas vezes, um personagem ignorante, presunçoso e ridículo.
- 33) Mas, como vimos antes, o teatro de hoje é dividido em dois tipos: o teatro burguês e o teatro burguês-antiburguês. Portanto, existem também dois tipos de ator. Observemos inicialmente os atores do teatro burguês. O teatro burguês encontra a sua justificação (não enquanto texto, mas enquanto espetáculo) na vida da sociedade: é um luxo das pessoas ricas e de bem que possuem, inclusive, o privilégio da cultura. Ora, um teatro desse tipo encontra-se em crise. Por isso, é obrigado a tomar consciência da sua condição, reconhecer as razões que o afastam do centro de uma vida de sociedade marginal, à deriva, como algo de superado e de sobrevivente. Tal diagnóstico não nos foi difícil: o teatro tradicional logo entendeu que um novo tipo de sociedade, imensamente plana e ampliada, ou seja, a massa pequeno-burguesa, o substituiu por dois tipos de acontecimentos sociais muito mais adaptados e modernos: o cinema e a televisão. Não lhe foi nem mesmo difícil entender que algo de irreversível

havia acontecido na história do teatro: o *demos* ateniense e as “elites” do velho capitalismo constituem remotas recordações. Os tempos de Brecht terminaram para sempre!

O teatro tradicional então, encontrou-se em um estado de deterioração histórica, que lhe proporcionou, por um lado, uma atmosfera conservadora tão míope quanto furiosa e, por outro lado, um ar de nostalgia e de esperanças infundadas. Também este é um fato que o teatro tradicional soube (mais ou menos confusamente) diagnosticar.

O que o teatro tradicional não soube diagnosticar é aquilo que ele não é. Define-se como teatro e nada mais. Também o mais negligente e medíocre dos atores, defronte ao mais velho e decrépito dos públicos burgueses, percebe vagamente não participar mais de um acontecimento social triunfante e totalmente justificado e, por isto, explica a sua presença e a sua atuação (tão pouco pedida), como um ato místico: uma “missa teatral”, na qual o teatro surge em toda a sua luz que ofusca e que é capaz de cegá-los completamente. Realmente, como todos os falsos sentimentos, tal teatro produz uma consciência intransigente, demagógica e quase terrorista, sobre a própria verdade.

34) Vejamos agora o segundo tipo de ator, o do teatro burguês-antiburguês, do Gesto ou do Urro. Tal teatro possui, como já vimos, as seguintes características:

a) Propõe-se aos destinatários burgueses cultos, envolvendo-os no próprio, frenético e ambíguo protesto antiburguês; b) procura os lugares onde possa levar os próprios espetáculos, mas fora dos lugares oficiais; c) rejeita a palavra e, assim, as línguas das classes dirigentes nacionais, em favor de uma palavra bruta e diabólica ou de um puro e simples gesto provocatório, escandaloso, incompreensível, obsceno, ritualístico. Qual é a razão de tudo isto? A razão de tudo isto é um diagnóstico inexato, mas igualmente eficaz, a respeito daquilo em que se transformou ou que simplesmente é o teatro. E o que isso significa? Que O TEATRO É O TEATRO, ainda. Mas, enquanto que, para o teatro burguês, essa não é uma tautologia que implica num

ridículo e arrogante misticismo, para o teatro antiburguês, essa é uma verdadeira e consciente definição da sacralidade do teatro. Tal sacralidade do teatro funda-se na ideologia do renascimento de um teatro primitivo, originário, completo enquanto rito propiciatório, ou melhor, orgiástico. Trata-se de uma operação típica da cultura moderna, para a qual uma forma de religião cristaliza a irracionalidade do formalismo em alguma coisa que nasce inautêntica (ou seja, por esteticismo) e transforma-se em algo autêntico (ou seja, um tipo de vida como *pragma* interior e contra a prática).

Ora, em alguns casos, tal religiosidade arcaica restabelece-se com raiva contra o estilo laico e cretino da civilização do consumo, e termina, então, transformando-se numa forma de autêntica religiosidade moderna (que não possui nada em comum com os antigos agricultores e muito com a moderna organização industrial da vida). Pense-se, a propósito, no *Living Theatre*, na sua normatividade de ordem quase eclesiástica, no “grupo” que substitui os grupos tradicionais como a família, a droga como protesto, no *dropping out* ou auto-exclusão, mas como forma de violência, ao menos gestual e verbal e, por fim, no espetáculo quase como um caso de rebelião ou – hoje se costuma dizer assim – de guerrilha. Todavia, na maior parte dos casos, tal concepção do teatro termina por perfazer a mesma tautologia do teatro burguês, obedecendo às mesmas, inevitáveis regras. A religião, isto é, a forma de vida que se realiza no teatro, transforma-se simplesmente na “religião do teatro”. E de tal generalidade cultural, de tal esteticismo de segunda ordem, o ator vestido de luto vem a ser drogado, torna-se ridículo como o ator integrado, de paletó e que trabalha, também, para a televisão.

(O ator do teatro da Palavra)

- 35) Será, portanto, necessário que o ator do “teatro da Palavra”, enquanto ator, mude a sua natureza: não deverá mais se sentir, fisicamente, portador de um verbo que transcenda a cultura em uma idéia sacralizada do teatro, mas deverá simplesmente

ser um homem de cultura. Assim, ele não deverá mais fundar a sua habilidade sobre o fascínio pessoal (teatro burguês) ou sobre uma espécie de força histórica e messiânica (teatro antiburguês), usufruindo, de maneira demagógica, do desejo de espetáculo por parte do espectador (teatro burguês), ou abusando do espectador, por meio de uma imposição implícita, de fazê-lo participar de um rito sacro (teatro antiburguês). Ele deverá, sim, fundar a sua habilidade de acordo com a sua capacidade de entender realmente o texto. E não ser, então, intérprete enquanto portador de uma mensagem (o Teatro!) que transcende o texto: mas ser veículo vivente do próprio texto. Ele deverá tornar-se transparente ao pensamento. E será tanto mais brilhante quando, ouvindo-o dizer o texto, o espectador compreender que ele o entendeu.

(O "rito" teatral)

- 36) O teatro é, de qualquer maneira e em qualquer tempo, um RITO.
- 37) Sob o ponto de vista semiológico, o teatro é um sistema de signos cujos sinais, não simbólicos, mas icônicos, viventes, são os mesmos sinais da realidade. O teatro representa um corpo, um objeto por meio de um objeto, uma ação por meio de uma ação. Naturalmente, o sistema de signos do teatro possui os seus códigos particulares, no campo estético. Mas no campo puramente semiológico, ele não se diferencia (como no cinema) do sistema de signos da realidade. O arquétipo semiológico do teatro é, pois, o espetáculo que se desenvolve a cada dia defronte aos nossos olhos e por dentro das nossas orelhas, na rua, em casa, nos locais públicos etc. Em tal sentido, a realidade social é uma representação que não é privada completamente da consciência de ser uma representação: também possui os seus códigos (regras da boa educação, de comportamento, técnicas corporais etc.): numa só palavra, ela não é privada completamente da consciência da própria ritualidade.
- O rito arquétipo do teatro é, então, um RITO NATURAL.
- 38) Idealmente, o primeiro teatro que se distingue do teatro da

vida é de caráter religioso. Cronologicamente, não é possível datar tal nascimento de um teatro como “mistério”. Mas tal nascimento se repete em todas as situações históricas, ou melhor, pré-históricas, análogas. Em toda a “idade das origens” e em todas as “idades obscuras” ou medievais. O primeiro rito do teatro, como propiciação, esconjuro, mistério, orgia, dança, mágica etc., é, pois, um RITO RELIGIOSO.

- 39) A democracia ateniense inventou o maior teatro do mundo – em versos – instituindo-o como RITO POLÍTICO.
- 40) A burguesia – junto com a sua primeira revolução, a revolução protestante –, criou um novo tipo de teatro (cuja história começa, talvez, com a *commedia dell'arte*, mas certamente com o teatro elisabetano e o teatro do período de ouro espanhol, e chega até nós). No teatro inventado pela burguesia (imediatamente realístico, irônico, aventureiro, de evasão e, como diríamos hoje, *qualunquista*¹ – mesmo se se trata de Shakespeare ou de Calderón), a burguesia celebra o mais alto dos seus luxos mundanos – que é também poeticamente sublime, ao menos até Tchecov, isto é, até a segunda revolução burguesa, ou seja, a liberal. O teatro da burguesia é, então, um RITO SOCIAL.
- 41) Com o declínio da “grandeza revolucionária” da burguesia (a menos que – talvez – se queira considerar “grande” a sua terceira revolução, a revolução tecnológica), decaiu também a grandeza daquele RITO SOCIAL que foi o teatro. De modo que, por um lado, tal rito social sobrevive, por conta do espírito conservador burguês e, por outro lado, ele está adquirindo uma consciência nova da própria ritualidade. Consciência que parece ser totalmente adquirida – como já vimos – pelo teatro burguês-antiburguês que, ao enfurecer-se contra o teatro oficial da burguesia e contra a própria burguesia, toma como alvo, sobretudo, a sua oficialidade, o seu *establishment*, ou seja, a sua falta de religião. O teatro do *underground* – como já dissemos –

1. *Qualunquista*: quem prova e demonstra indiferença ou desprezo em relação às ideologias, à atividade e aos problemas políticos e sociais. (N. da T.)

procura recuperar as origens religiosas do teatro, como mistério orgiástico e violência psicológica: todavia, esta operação, ou seja, o esteticismo não fixado da cultura, possibilita que o real conteúdo de tal religião seja o próprio teatro, assim como o mito da forma é o conteúdo de qualquer formalismo. Não se pode dizer que a religião violenta, sacrílega, obscena, dessacralizante-consagradora do teatro do Gesto ou do Urro, seja privada de conteúdo e inautêntica, pois, às vezes, é plena de uma autêntica religião do teatro.

O rito de tal teatro é, então, RITO TEATRAL.

(O teatro da Palavra e o rito)

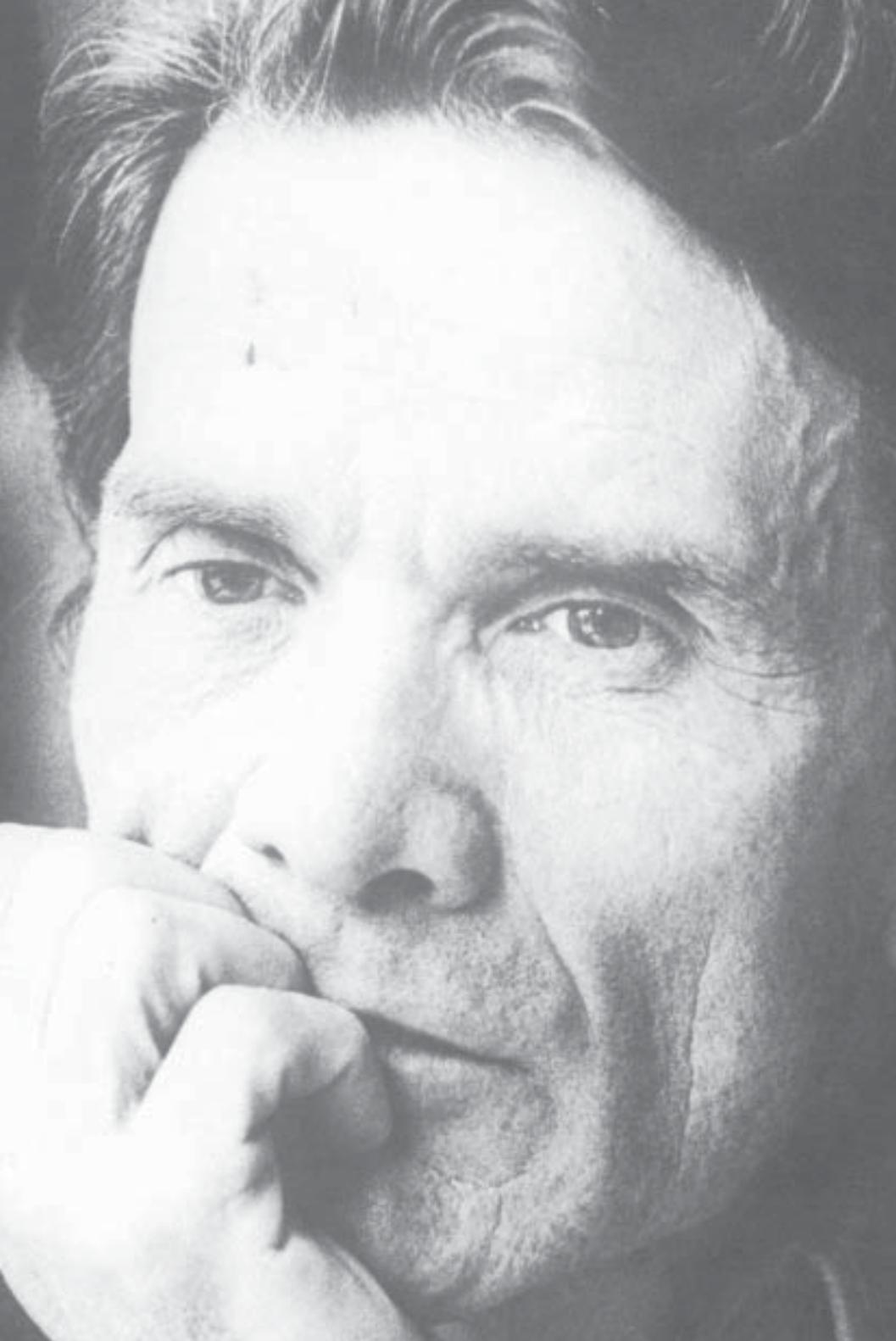
42) O teatro da Palavra não reconhece como próprio nenhum dos ritos enumerados. Rejeita com raiva, indignação e náusea, a idéia de ser um RITO TEATRAL, isto é, de obedecer às regras de uma tautologia oriunda de um espírito religioso-arqueológico, decadente e culturalmente genérico, facilmente integrável pela burguesia, por meio do próprio escândalo que ele deseja suscitar. Rejeita ser um RITO SOCIAL da burguesia: aliás, não se endereça nem mesmo à burguesia e a exclui, fechando-lhe a porta na cara. Não pode ser RITO POLÍTICO da Atenas aristotélica, com os seus “muitos” que eram menos do que dezenas de milhares de pessoas. E toda a cidade vinha a ser contida no seu maravilhoso teatro ao ar livre. Não pode ser, por fim, RITO RELIGIOSO, porque a nova era medieval tecnológica parece excluí-lo, pois é antropológicamente diverso de todas as épocas precedentes medievais. Portanto, visa aos destinatários dos “grupos culturais avançados da burguesia” e, assim, à classe operária mais consciente, através de textos fundados na palavra (quicá poética) e em temas que poderiam ser típicos de uma conferência, de um comício ideal ou de um debate científico – o teatro da Palavra nasce e opera totalmente no âmbito da cultura. O seu rito não pode ser definido de outra maneira, a não ser como RITO CULTURAL.

(Conclusão)

43) Recapitulando, então: o teatro da Palavra é um teatro completamente novo, pois é endereçado a um novo tipo de público, suplantando totalmente e para sempre o público burguês tradicional. A sua novidade consiste em ser, pois, da Palavra: ao opor-se, então, aos dois teatros típicos da burguesia, o teatro da Fofoca e o teatro do Gesto e do Urro, que podem ser reconduzidos a uma substancial unidade: a) por possuírem o mesmo público (que o primeiro diverte e o segundo escandaliza); b) pelo comum ódio pela palavra (hipócrita o primeiro, irracional o segundo).

O teatro da Palavra procura o seu “espaço teatral” não no ambiente, mas na mente. Tecnicamente, tal “espaço teatral” será frontal; texto e atores defronte ao público: a absoluta paridade cultural entre esses dois interlocutores que se olham nos olhos é garantia do real sentido democrático, também cênico.

O teatro da Palavra não possui nenhum interesse espetacular, mundano etc.: o seu único interesse é o interesse cultural, comum ao autor, aos atores e aos espectadores, os quais, quando se reúnem, exercitam um “rito cultural”.





OBRA DE PASOLINI

O TEATRO NA

*Luís Augusto Reis**

Este artigo propõe-se a levantar algumas questões¹ a respeito da importância do teatro no conjunto da produção artístico-intelectual de Pier Paolo Pasolini. Sem pretensão de ineditismo, este breve comentário apóia-se na premissa de que, ao contrário do que comumente se acredita, o teatro não foi para Pasolini um desvio momentâneo em seu trajeto criativo, mas sim um caminho norteador – ainda que labiríntico – em

*Luís Augusto Reis é jornalista, professor de História do Teatro no Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística da UFPE e Mestrando em Comunicação pela UFPE.

1. As idéias aqui apresentadas foram desenvolvidas, conjuntamente com o Prof. Dr. Paulo C. Cunha Filho, durante as aulas da disciplina *Tópicos Avançados em Cinema e Cultura Contemporânea: o caso Pasolini*, oferecida pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, no primeiro semestre de 2001.

Foto: Pasolini.

direção ao tipo de comunicação com a qual sonhava esse profético pensador do contemporâneo.

Em *A vida clara*² o professor de filosofia e lingüística Michel Lahud, estudioso da obra de Pasolini, oferece ao leitor brasileiro um belo inventário da produção desse autor cuja necessidade de se comunicar aproximava simultaneamente de diversos meios de expressão: da crônica jornalística ao cinema, da poesia ao teatro. Um criador tão polêmico quanto prolífico, para quem a morte não era “não poder comunicar, mas não poder mais ser compreendido”³.

Nos anos 60 e 70, Pasolini ganha notoriedade dentro e fora da Itália sobretudo por sua atividade cinematográfica. O Pasolini romancista, o poeta, ou o filósofo da linguagem poucas vezes transitam fora dos circuitos de estudos especializados sobre o autor. Do Pasolini tradutor, autor, diretor e teórico de teatro ainda menos se ouve falar. Portanto, na maioria das vezes, ao se discutir o teatro de Pasolini, fala-se supostamente das experiências de um homem de cinema que, em determinado momento de sua vida, teria incursionado pela linguagem teatral. É natural que surja então a pergunta: o que será que esse cineasta tentava encontrar no teatro – que talvez a linguagem cinematográfica não lhe proporcionasse? E é justamente este o questionamento de Michel Lahud no quarto capítulo de seu livro:

Um drama épico em dialeto friulano, composto em maio de 1944 sob o título de *I turcs al Friul*; uma tradução italiana da *Oréstia* de Ésquilo em 1960; e uma adaptação em romanescos de *Miles gloriosus* de Plauto em 1963: isso era tudo o que Pasolini tinha produzido para o teatro até meados de 1966, quando, após uma casual releitura dos diálogos de Platão, se sentiu inspirado a compor seis dramas em verso de um só jato, os quais foram pouco a pouco sendo retrabalhados e, recentemente, reunidos sob o título geral de *Teatro*.

Como explicar esse súbito interesse pelo teatro num momento em que Pasolini estava todo empenhado em combater o consumismo?⁴

Na própria pergunta de Lahud já está contida sua hipótese de resposta. Para ele, o principal motivo desse “súbito interesse pelo

2. LAHUD, Michel (1949-92), *A vida clara: linguagens e realidade segundo Pasolini*. São Paulo: Companhias das Letras, 1993.

3. Apud, CUNHA FILHO. *Àgora/Labirinto – Pasolini e a crise do contemporâneo*. Recife: UFPE, 2001.

4. LAHUD, Michel. Op. cit.

teatro” seria justamente a tentativa de escapar do consumismo próprio à reprodução em massa do cinema.

É que, dentre os diferentes meios de expressão artística, o teatro implica necessariamente a *presença física* de seus participantes (atores e espectadores). Trata-se, portanto, essencialmente de um rito que é, cada dia, *repetição*, nunca *reprodução*. Ora, essa impossibilidade de ser reproduzido em série não faria do teatro uma arte particularmente refratária à cultura de massa?⁵

Diferentemente de Lahud, o jornalista italiano Stefano Casi⁶ no conjunto de seus estudos sobre a obra pasoliniana, sugere que o teatro esteve no centro dos interesses do autor ao longo de toda sua vida. Ele vai relacionar uma produção dramatúrgica bem mais ampla do que aquela à qual teve acesso Lahud. Além das traduções e da publicação de seu *Manifesto por um novo teatro* pela revista italiana *Nuovi argomenti*,⁷ Pasolini escrevera as seguintes peças:

La sua glória

Escrita em 1938, jamais encenada, publicada em 1996.

I Turcs al Friul

Escrita em 1944, primeira encenação em 1976, publ. 1976.

I fanciulle e gli elfi

Escrita em 1945, primeira encenação em 1945, texto perdido.

La morteana

Escrita em 1945, texto parcialmente perdido; recentemente porém (1997) foi restaurado e encenado em forma de laboratório.

Il pesciolino

Escrita em 1957, jamais encenada, texto inédito: arquivo Chiarcossi.

5. Idem. Ibidem..

6. Stefano Casi (AREZZO, 1962) é colaborador de *La repubblica*. Vive e trabalha em Bolonha. Autor de diversos textos sobre Pasolini (entre os quais, *Desiderio di Pasolini*, 1990 e *Teatro in delirio*, 1989). Dirige a revista trimestral de cultura *Società di pensieri* e o informativo mensal *Teatri di vita*.

7. *Nuovi argomenti*, jan-mar 1968. Publicado nesta edição de *Folhetim* em tradução de Rosete de Sá Leitão. Cf. p. 5-21.

Italie magique

Escrita em 1964, primeira encenação em 1964, publ. 1964.

Nel 46!

Escrita em 1946-65, primeira encenação em 1965, texto inédito: arquivo Siae.

Pilade

Escrita em 1966-67, primeira encenação em 1969, publ. 1967.

Orgia

Escrita em 1966-68, primeira encenação em 1968, com direção do próprio Pasolini, publ. 1979.

Porcile

Escrita em 1967-68, primeira encenação em 1989, publ. 1979.

Affabulazione

Escrita em 1966-69, primeira encenação em 1973; publ. 1969.

Calderón

Escrita em 1967-73, primeira encenação em 1978, publ. 1973.

Bestia da stile

1966-75, primeira encenação em 1985, publ. 1979.

Vivo e coscienza

Um *canovaccio* para pantomima escrito entre 1967-73 (?), jamais encenado, publ. em 1993.

(<http://www.pasolini.net>⁸)

Outra evidência de que o teatro teve um papel determinante no projeto de expressão artístico-intelectual de Pasolini são seus próprios filmes. Além das recriações cinematográficas de obras clássicas da dramaturgia universal – *Edipo re* (1967); *Medéia* (1969) e *Appunti per una Oerstiade africana* (1968) –, e a filmagem de *Pocilga* (1968), escrita originalmente como peça teatral, alguns de seus trabalhos mais conhecidos, como, por exemplo, *Teorema* (1968), *Decameron* (1970), ou mesmo *Saló, 120 dias de Sodoma* (1975), atestam, na tela do cinema, a influência da estética proposta pelo autor no *Manifesto por um novo teatro*: uma cena frontal (“‘espaço teatral’ não no ambiente, mas na mente.”); atores como porta-vozes

8. Traduzi os comentários a respeito dos textos mas preferi manter o título das obras no original.

do autor; a disposição de dialogar com “grupos culturais avançados da burguesia” e, por intermédio deles, chegar até as classes operárias; bem como uma economia de ação física em benefício da palavra. Uma palavra poética, racional e, muitas vezes, provocativa que, numa filmografia conservadora quanto à forma, condensa os conteúdos polêmicos que marcam o trabalho do autor.

Do mesmo modo, o teatro desejado por Pasolini também não se mostra afeito às invenções formais. Inspirando-se na cena da Grécia clássica, ele propõe um “novo teatro” cujo principal elo com o público se dê por meio da palavra. A encenação deve ser apenas um canal que facilite a exposição do raciocínio do autor. Algo parecido com “uma conferência, um sermão, um *comizio*”. Uma exposição de idéias que, no cinema, para desespero de Pasolini, poderia perder sua coerência ao se transformar em mercadoria, em produto cultural massificado. Ele temia ver sua filmografia irremediavelmente inserida no que ele costumava chamar de “o novo fascismo do consumo”⁹ Assim, o raciocínio de Michel Lahud, ao supor que Pasolini buscava no teatro a possibilidade de se comunicar fora das amarras da indústria cultural é correto; mas talvez não suficiente.

Numa leitura atenta do *Manifesto por um novo teatro*, pode-se inferir que o interesse de Pasolini pelo teatro não se limitava ao caráter artesanal (irreproduzível) dessa linguagem. Percebe-se, isto sim, uma ambição de influenciar os rumos da própria estética teatral. Nesse documento, Pasolini se coloca num grau de detalhismo prescritivo que talvez não se verifique em nenhum de seus escritos teóricos sobre o cinema.

Se Pasolini interessava-se em discutir a semiologia do cinema, chegando a polemizar com grandes teóricos como Metz, Eco e Barthes,¹⁰ suas reflexões quase nunca desciam às questões práticas do fazer cinematográfico. Pelo contrário, em diversas oportunidades,

9. Questão essencial no trabalho de Pasolini, como se vê em NAZÁRIO, Luiz. *Pier Paolo Pasolini – Orfeu na sociedade industrial*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 44.

10. VASCONCELOS, Antônio Pedro. *O cinema de Pasolini*. Artigo publicado no boletim do Ciclo Pasolini anos 60, promovido em outubro de 1985, em Lisboa, pela Fundação Calouste Gulbenkian. 1985, p. 9.

o autor se declara publicamente como um diretor “não-profissional”,¹¹ alardeando seu suposto desconhecimento técnico como cineasta. “Não sabia que havia várias objetivas na câmara, nem sabia ao certo o que era uma panorâmica”.¹²

Portanto, não deixa de causar estranheza o tom afirmativo usado por Pasolini no seu manifesto, não se limitando apenas às definições teóricas, mas detalhando aspectos práticos que caracterizariam o seu “novo teatro”.

Um “teatro da Palavra” que deveria se opor tanto ao que ele chama de “teatro da fofoca” (o teatro comercial que diverte o público burguês), como também ao “teatro do urro” (o teatro experimental que escandaliza o público burguês). Sendo que, para ele, o primeiro depende de um “rito social”, enquanto o segundo pretende instaurar um “rito teatral”. O “novo teatro” que Pasolini idealiza em seu manifesto deveria promover um “rito cultural”: nem divertindo, nem escandalizando o público, mas falando diretamente para ele, na língua compreendida pela maioria: o idioma italiano. Ainda que para Pasolini, defensor do pluralismo lingüístico na Itália, tal submissão a uma única língua representasse um incômodo, mas necessário, paradoxo:

Trata-se evidentemente, de uma contradição: (...) porque nesse caso específico (e essencial), o teatro da Palavra comporta-se justamente como o mais desprezível teatro burguês, aceitando uma convencionalidade que não existe: ou seja, a unidade de um italiano oral que nenhum italiano real fala.¹³

Também, não se pode deixar de notar, tanto por um certo reducionismo normativo quanto pelo estilo algumas vezes agressivo do próprio texto, que o *Manifesto por um novo teatro* evidencia uma

11. “Meu trabalho é simplificado pelo fato de que eu nunca filmo cenas inteiras. Como sou um diretor ‘não profissional’, sempre tive de inventar uma técnica que consiste em filmar só um pouco de cada vez.” Trecho de entrevista publicada na revista *Film Comment* (Fall 1965, Volume 3, n. 4), traduzida e publicada no Brasil em 1968, no primeiro volume da revista *aParte*, uma publicação do TUSP / Teatro Universitário de São Paulo.

12. Apud VASCONCELOS, Antônio Pedro. Op. cit., p. 9.

13. PASOLINI, Pier Paolo. *Manifesto por um novo teatro*. Op. cit. p. 14.

outra, e mais complexa, contradição: por que Pasolini, que sempre se declarou inimigo de todas as formas de tirania, ao se manifestar sobre o teatro, vai produzir um documento que, em sua essência, na forma e no conteúdo, poderia ser acusado de rotulador, excludente, elitista e autoritário? Por que tanta preocupação em afirmar o seu “teatro da Palavra” em detrimento de todas as demais possibilidades de expressão teatral? Seria mesmo necessário opor-se a Visconti, Strehler e Zeffirelli, nomeando-os como exemplos de um teatro velho e ultrapassado, para afirmar o caráter de novidade do seu teatro? São perguntas que, independentemente de suas respostas, apontam para a constatação de que Pasolini possuía expectativas muito elevadas em relação ao potencial comunicativo da linguagem teatral, ainda que rejeitasse o teatro que via em sua volta.

Para um autor que desejava, antes de tudo, ser compreendido, é provável que vislumbrasse na co-presença física entre atores e público oportunidades de diálogo mais ricas do que aquelas intermediadas pela projeção cinematográfica. Por outro lado, seus filmes alcançavam milhares de espectadores em diversas partes do planeta: platéias com as quais jamais poderia se comunicar por meio de suas encenações. Será que Pasolini estaria disposto a negociar entre uma coisa e outra? Ou tentaria expandir para as demais formas de expressão artísticas, principalmente para o cinema, alguns de seus ideais descritos no *Manifesto por um novo teatro*?

Pasolini não deve ser compreendido como um homem de cinema que se aventurava pelo terreno de outras linguagens artísticas, incluindo o teatro. Nem tampouco, diferente de Visconti ou Zeffirelli, pode ser visto como um homem de teatro que se notabilizou no cinema. Era um criador que não se enquadrava nos rótulos usuais da crítica cultural. Pensava sua arte de forma processual e não substantiva. Nesse prisma, seu teatro precisa ser compreendido como uma busca e não como um projeto acabado.



O CARÁTER DRAMÁTICO DE *ASSIM FALOU ZARATUSTRA*

*Rosana Suarez**

“Passei meu inverno na bonita baía de Rapallo, perto de Gênova.
(...) Foi durante esse inverno (...) que meu Zaratustra nasceu.”

Friedrich Nietzsche

Ecce homo, “Zaratustra,
livro para todos e para ninguém”.

Personagem concebido em boa parte na Itália e ali nascido, Zaratustra não tem equivalente na obra de Nietzsche. O gesto responsável por seu nascimento permanece único no repertório do autor desta peça filosófica baseada na trajetória do personagem-título. O próprio Nietzsche salienta a importância e a originalidade de *Assim falou Zaratustra* no bilhete que anexa ao manuscrito da primeira parte para apresentá-lo ao editor Schmeitzner:

*Professora do Departamento de Filosofia da PUC-Rio.

Foto: Cortejo sacrificial dionísíaco.

É uma pequena obra, em torno de cem páginas, no máximo, intitulada: *Assim falou Zaratustra, um livro para todos e para ninguém*. É um poema ou um quinto evangelho, não importa. Ou então algo diferente, ainda não classificado. De longe, a mais séria de minhas produções, e também a melhor. E acessível a todos...¹

Quando a obra é publicada, no verão de 1883, passa praticamente despercebida. Ou, então, ofende algumas sensibilidades que não gostam do seu estilo ou se chocam com determinadas passagens vistas como anti-religiosas. *Zaratustra* surge como um livro “para ninguém”.

Hoje, é inegável que ele toca nos grandes temas e feridas da moderna civilização ocidental e diz respeito a muitos, senão a todos. Também nos interessa a sua forma de expressão dramática, recepção que motivou leituras dramáticas² e encenações de *Assim falou Zaratustra*.

No Rio de Janeiro, uma bem-sucedida montagem realizou-se no Teatro do Planetário da Gávea, em agosto e setembro de 2000, em homenagem aos 100 anos de morte do autor. A encenação estruturou-se em torno do Prólogo, talvez a mais bela seção do livro. As adaptadoras Irley Franco, Elsa Buadas e Cristina Ribas entreteceram no Prólogo passagens correspondentes a outras partes da obra, elencando as *dramatis personae*: Zaratustra, Insensato,³ Santo, Equilibrista, Bufão, Coveiro, Amigo do Coveiro, Homem Solitário, Povo da cidade.⁴

1. Apud HALEVY, Daniel. *Nietzsche*. Paris: Bernard Grasset, 1975, p. 353.

2. Uma leitura da adaptação teatral realizada por Hamilton Vaz Pereira e Roberto Machado teve lugar no Parque Lage, Rio de Janeiro, em junho de 1997, com Regina Casé, Luiz Fernando Guimarães e Hamilton Vaz Pereira.

3. O “Insensato” é protagonista do aforismo 125 de *A gaia ciência*, anterior a *Zaratustra*, escolhido por enunciar pressupostos capitais a esta obra.

4. *Zaratustra* foi interpretado por Cadu Fávero. Os demais personagens, respectivamente, por: Ricardo Conti, Alcemar Vieira, Tatiana de Faria, Leandro Hassum, Rodrigo dos Santos, Diego Matos, Ricardo Conti. O “Povo da cidade”: Ricardo Conti, Alcemar Vieira, Rodrigo dos Santos, Diego Matos, Letícia Carneiro e Isabel Correa e Castro. Direção geral, direção, direção de arte e direção de movimentos, respectivamente: Irley Franco e Elsa Buadas; Susana Pires; Celina Richers; Tatiana de Faria. Produção: Leo Fuchs e Alice Cavalcante.

Quero inserir neste panorama de estudos e interpretações de *Assim falou Zaratustra* este artigo, voltado especialmente para o seu caráter dramático.

Na *Poética*, Aristóteles define o drama (*drámata*) como a “representação da imitação por meio de personagens em ação diante de nós.” “*Dran*” seria o termo peloponésio para “agir”, correspondente ao ateniense “*práttein*”. Aristóteles também se refere ao número de personagens (*drontes*) do drama trágico: “Ésquilo foi o primeiro que o elevou de um a dois, em detrimento do coro, que, por conseguinte, perdeu uma parte da sua importância, e criou o papel de protagonista. Sófocles introduziu um terceiro ator e criou a cenografia.”⁵

Em termos de número de personagens, *Zaratustra*, tragédia moderna,⁶ supera, e muito, o cânone ático. Porém, a dramaticidade de *Zaratustra* independe desse número. Ela se estabelece já desde o início do Prólogo, quando o protagonista, solitário, se dirige ao sol e expressa a intenção de descer da montanha para a cidade:

“Como tu, devo ter o meu ocaso.

Abençoa-me, pois, olho tranqüilo, tu que podes ver sem inveja mesmo o excesso de felicidade!!!

Abençoa a taça que quer transbordar, a fim de que sua água escorra dourada e carregue por toda a parte o reflexo de tua bênção!!!

Zaratustra quer voltar a ser Homem.”

Assim começou o ocaso de Zaratustra⁷

Em meu entender, o caráter dramático de *Zaratustra* nasce justamente da dificuldade, ou até da impossibilidade radical de o protagonista, embora assim o deseje, descer efetivamente ao âmbito

5. ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução e comentários de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966, p. 24.

6. Cf. a interpretação de MACHADO, Roberto. *Zaratustra, tragédia nietzschiana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

7. NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra, (Z)*, I, Prólogo. In: *Sämtliche Werke*. Org. Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Editada na Alemanha por Walter de Gruyter e Cia., na Itália, por Adelphi Edizione e, na França, por Gallimard. Utilizei para esta citação o texto da adaptação já referida.

da cidade, misturar-se aos homens, “voltar a ser homem”. E por quê? Porque Zaratustra ofende demais a legislação de linguagem estabelecida na cidade, embaixadora da própria cidade. Por esse motivo, ele tem que se separar do convívio dos homens e se tornar para sempre algo de outro: um louco – ou um personagem.

Para desenvolver a minha interpretação, farei um desvio pela concepção nietzschiana da linguagem.

Arco-íris e pontes falsas. Verdades são ilusões

Em “O convalescente”, Zaratustra saúda todas as palavras como frutos variegados e coloridos arco-íris:

A fala faz o mundo descortinar-se diante de mim como um pomar. Como é bom ouvir palavras e sons! Não serão as palavras e os sons o arco-íris e as pontes falsas entre coisas eternamente separadas? (...) Não foram os nomes e os sons dados às coisas para o homem se recrear com elas? Falar é uma bela loucura: falando, o homem dança sobre todas as coisas!⁸

“Arco-íris e pontes falsas entre coisas eternamente separadas”. Nesta formulação, existem ecos da interpretação da linguagem contida em um importante ensaio intitulado “Sobre verdade e mentira em sentido extra-moral”, redigido dez anos antes de *Zaratustra* e só publicado postumamente.

Em “Sobre verdade e mentira”, Nietzsche afirma que as palavras e as coisas estão separadas por grandes saltos, saltos incomensuráveis. Uma forma de ver esta interpretação é dizer que as coisas *não existem* para nós independentemente da variedade e multiplicidade de códigos lingüísticos. Sem a linguagem, o mundo seria um enigmático “X”.⁹ Ele jamais se descortinaria ante nós, diz Zaratustra, “como um pomar”.

No seio das sociedades, surgem *legislações* de linguagem que visam a estabelecer vínculos firmes entre palavras e coisas: “Como o

8. Z, III, “O convalescente”, 2. A tradução de todas as citações de Nietzsche neste artigo são de minha autoria, com exceção do trecho acima mencionado.

9. Cf. NIETZSCHE. “Sobre verdade e mentira em sentido extra-moral” (VM). In: *O livro do filósofo / Das Philosophenbuch*, coletânea de fragmentos e escritos póstumos. Paris: Aubier-Flammarion, 1969, ed. bilíngüe, p. 179.

homem (...) quer existir social e gregariamente, ele necessita firmar a paz (...). Isto significa (...) que se encontrou uma designação das coisas uniformemente válida e obrigatória.”¹⁰ Mas esses vínculos, por natureza, são falsos. As palavras são apenas *metáforas*¹¹ das coisas que querem designar. Nietzsche brinca com isso:

Em todo caso, não é da lógica que provém o nascimento da linguagem, e, por conseguinte, toda a matéria prima com que o homem da verdade, o erudito, o filósofo trabalham e constróem, se não provém dos contos da carochinha, não provém, tampouco, em todo caso, da essência as coisas.¹²

Um dos charmes de “Sobre verdade e mentira em sentido extra-moral” é circular sem grande solução de continuidade entre dois planos normalmente distintos do ponto de vista da análise filosófica. Um deles é o plano epistemológico, relativo ao conhecimento e à sua verdade, o outro, o plano da moral, relativo à conduta humana e a suas normas. A interpenetração desses planos pode ser observada no seguinte trecho, onde Nietzsche se pergunta sobre o “instinto de verdade”, repercutindo de forma crítica a célebre passagem de Aristóteles que diz que o homem “deseja naturalmente conhecer”¹³:

Não sabemos ainda de onde vem o instinto de verdade (*der Trieb zur Wahrheit*): pois até agora falamos da obrigação imposta pela sociedade para existir: ser verídico, isto é, empregar as metáforas usuais. Em termos de moral, (...) mentir segundo uma convenção firme, mentir gregariamente em um estilo obrigatório a todos. O homem sem dúvida esquece que é assim. Ele mente, portanto, inconscientemente, da maneira indicada por costumes centenários – e, precisamente, a partir dessa inconsciência (*Unbewusstheit*) e desse esquecimento, ele chega ao sentimento de verdade (*der Gefühl der Wahrheit*).¹⁴

“Mentir segundo uma convenção firme, mentir gregariamente em um estilo obrigatório a todos.” Reservemos estas palavras. A verdade é inseparável da legislação gregária da linguagem. E, contra todas as expectativas, por assim dizer, moralizantes, ela vive do *esquecimento* de que mentimos, do *mentir* sobre esta mentira e da punição garantida àquele que se recusa – a *mentir*. “As verdades – diz Nietzsche – são ilusões que esquecemos que são assim, (...) moedas

10. VM, p. 175.

11. Ibidem e páginas seguintes para essa noção central.

12. VM, p. 197.

13. Cf. ARISTÓTELES, *Metafísica*, I.

14. VM, p. 183.

que caíram em desuso e que passaram a valer não mais como peças cunhadas mas simplesmente como metal.”¹⁵

O problema da comunicação

Em *A gaia ciência* (1882), Nietzsche reescreve o seu primeiro ensaio de interpretação da linguagem. Diz que as palavras são “abreviações” (*Abkürzungen*), condensações, compromissos entre a *identificação* e a *supressão* das coisas. A escolha do termo “abreviação” mostra também a premência de a linguagem constituir uma semiótica ágil que comunique rapidamente ao corpo social uma situação de perigo.¹⁶

A comunicação se torna o problema central. Nietzsche destaca o aspecto “comum” do “comunicar” (“*Mitteilen*”, literalmente, “compartilhar”, compartilhar). Usa a ambivalência da palavra “*gemein*”, que significa o que é de todos, o que pode ser divulgado, e também o que é reles, inosso, estereotipado, banal.

Como compartilhar sem banalizar? São índices constantes deste dilema as formulações onde Nietzsche diz que deseja tanto ser compreendido quanto não ser; que a verdade para todos é uma verdade sem importância. De qualquer forma, em *A gaia ciência*, se não está resolvido, o problema já está equacionado nos seguintes termos: *nem todos se comunicam por carência, há os que falam por superabundância*:

Não quero dizer que todo homem mestre na arte de comunicar e de expressar as suas necessidades se encontre por isso reduzido à necessidade de ser assistido por seus semelhantes. Ao contrário. Parece-me haver um outro caso, que engloba raças inteiras e sucessivas gerações. Quando a necessidade obriga durante muito tempo os homens a se comunicar, quando eles aprendem finalmente a se entender com rapidez e segurança, surge um *excedente* da força e arte da comunicação. Acumula-se progressivamente um tesouro, à espera do herdeiro que faça dele um uso exuberante. Os artistas são tais herdeiros, assim como os oradores, os pregadores e os escritores. Todos eles representam os últimos elos de uma longa corrente: são “nascidos póstumos”, no melhor sentido do termo. Por natureza, são *pródigos*.¹⁷

15. VM, p. 182-183.

16. Cf. NIETZSCHE. *A gaia ciência*, (GC), af. 354, “Do ‘gênio’ da espécie”. In: *Werke*.

17. GC, af. 354.

A taça transbordante. O “golpe de teatro”

Zaratustra acumula o seu saber como a abelha faz mel; como o sol, expande gratuitamente o seu tesouro dourado. Ele é a taça que transborda em direção à cidade – mas a taça é a própria linguagem. Zaratustra é um pródigo, o homem da linguagem exuberante. Suas palavras são cintilações, imagens que surgem em fluxo constante, signos em relação estética com o mundo.

Zaratustra está tensionado entre a solidão da montanha e o burburinho da cidade. A praça da cidade é o signo da comunicação mediana, vulgar. É o lugar dos homens que mentem segundo convenções obrigatórias a todos. Zaratustra não se equipara ao homem gregário mas, tampouco, quer simplesmente refutá-lo. O seu desejo de comunicar-se cria o problema da tradução entre duas linguagens diferentes; a circulação entre a montanha e a cidade revela-se a meditação vivida sobre o problema.

O que acontece nesse percurso? Zaratustra, o pródigo, dá um sentido exuberante às palavras. Submete verdade e mentira a um enredo perigoso e inextricável. Poeta, faz sua “confissão de Tartufo”, confessa ser um mentiroso, admite querer “enganar”: “Admitindo, contudo, que alguém diga seriamente ‘os poetas mentem muito’: pois bem, ele terá razão: nós mentimos muito.”¹⁸ Desafia a que o identifiquem sob uma espécie de máscara de tornassol: se estiver dizendo a verdade, é realmente um mentiroso; e se estiver mentindo, é um homem verídico?: “O que te disse Zaratustra? Que os poetas mentem muito? Mas o próprio Zaratustra é um poeta! Crês que nisso ele tenha sido verídico? Mas por quê!”¹⁹

Aproximar verdade e mentira: em grande parte, a singularidade do texto nietzschiano decorre da subversão do dogma gregário segundo o qual esses termos não podem viver num mesmo mundo, são dicotômicos.

Zaratustra desafia a incompatibilidade entre verdade e mentira. E sua alegação “sincera” da mentira nas barbas do gregarismo introduz um tal movimento acelerado de repulsão entre os dois termos normalmente excludentes, verdade e mentira, que os pulveriza. O

18. Z, II, “Dos poetas”.

19. *Ibidem.*.

poeta, ao tomar o rumo da cidade, oferece aos homens essa pílula amarga e destruidora.

O que se torna mais claro, entretanto, é em que medida essa enunciação põe efetivamente em jogo um “golpe de teatro”. A alegação da mentira num contexto orientado para a verdade não apenas abole ambos os termos, que lança em indecidibilidade e repulsão. *Abole o próprio sujeito da enunciação.* O sujeito da enunciação não é mais identificável nos moldes da oposição fundadora do acordo gregário de linguagem: Ele é verídico? Ele é mentiroso?: “Zaratustra é poeta? Ou fala a verdade?”²⁰ Ele é, por conseguinte, “ninguém”. Seu rosto se esfuma sob a máscara: Zaratustra devém personagem.

O pós-Zaratustra

Às vezes nos perguntamos por que Nietzsche jamais escreveu um outro livro como *Assim falou Zaratustra*, filão solitário, onde ele vê o auge de sua obra.

Existe uma resposta para isso no ensaio de juventude “Sobre verdade e mentira”. Esse texto sugestivo nos diz que os homens gregários não se importam tanto com as mentiras que eles pressentem não ameaçarem definitivamente a estabilidade de sua agremiação.²¹ Há uma outra referência da mesma época, na qual Nietzsche lamenta o fato de a arte ter sido isolada, na modernidade, em um domínio estanque, tornado inofensivo porque considerado meramente adornal, constituído, por assim dizer, de “mentiras permitidas”.²²

O contexto de banalização da arte, onde se alarga a dicotomia conteúdo-forma alimenta pareceres tolos como o de um crítico a *Zaratustra*, vide depoimento horrorizado do próprio Nietzsche: “Ele [o articulista do *Bund*, V. Widmann] tratou o meu *Zaratustra* como um ‘superior exercício de estilo’, com os votos de que, mais tarde, eu viesse a cuidar também do conteúdo!”²³

20. Z, II, “Da redenção”.

21. Cf. VM, p. 176-177.

22. Cf. NIETZSCHE. Curso “Retórica”, 1. *Revue Poétique*. Paris: Seuil, ano 2, n. 5, 1970.

23. NIETZSCHE. *Ecce Homo*, “Por que escrevo livros tão bons”, 1.

Percebemos aonde Nietzsche quer chegar. O seu livro foi visto pelo crítico como a obra de um “mero poeta”!

Mais esse percalço da comunicação, prova da rapacidade do contexto gregário e de sua capacidade de vulgarizar o que lhe cai nas mãos, inspira a Nietzsche um último stratagem. Em sua obra posterior, a poesia não está mais aparente. O tom lírico e o fulgor dramático de *Zaratustra* dão lugar a uma forma de expressão que flerta com gêneros mais coloquiais, como a crônica e a crítica de costumes... Mas isso é uma outra história.²⁴

24. Desenvolvi o argumento sobre a fase pós-*Zaratustra* e também o que constitui este artigo em minha tese de doutoramento *Nietzsche comediante*. Rio de Janeiro: IFCS, 1997.





A INTERPRETAÇÃO NIETZSCHIANA DA ARTE DO ATOR

*Juçara Barcellos**

Apesar de pouco explorada por Nietzsche, a temática da arte do ator não deixa de ter importância, na medida em que, por seu intermédio, também podemos compreender o auge e a decadência de sua amizade com Wagner.

Nossa abordagem abrange tanto os escritos iniciais como *O drama musical grego* e *A visão dionisíaca de mundo*, quanto os mais tardios como *O caso Wagner* e *Nietzsche contra Wagner*.

Além disso, não desprezaremos, obviamente, os comentários esparsos sobre o assunto em outras obras, caso os mesmos venham contribuir para ampliar, esclarecer e enriquecer nossas idéias.

Organizamos nossa exposição em duas partes, sendo a primeira dedicada à relação afinada entre música e drama

* Juçara Barcellos é professora de Teoria Teatral e Mestre em Filosofia.

Ilustração: Caricatura de Nietzsche.

antigo, a configurar estreitamente os três elementos fundamentais da cena trágica: a poesia dramática, o ator e o público. A coesão destes na cena helênica faz dela um exemplo de arte total, singular e completamente diversa, portanto, da fragmentada cena moderna.

Nesse panorama, qual o lugar de nascimento do drama e do ator áticos? Qual o segredo da comunhão plena entre os atores gregos antigos e o público formado por uma massa de espectadores? Desenvolveremos tais questões ancorados, sobretudo, em dois dos *Escritos preparatórios de O nascimento da tragédia*, já mencionados anteriormente. Aliás, não custa lembrar que *O nascimento da tragédia* foi dedicado a Richard Wagner e marca o coroamento de uma grande amizade que tende a esfacular-se mais adiante. Disto, entretanto, trataremos na segunda parte de nosso estudo, em que exploraremos a fase de afinidade e de ruptura entre o músico e o filósofo. O que aproximou e o que afastou Nietzsche de Wagner? Que mudanças podem ter marcado esse movimento de atração e de repulsa? Qual a sua ligação com a visão nietzschiana da arte do ator?

Em *A visão dionisíaca de mundo*, Nietzsche chama o ator teatral de homem dionisíaco *representado*. Essa representação, a nosso ver, se dá no sentido de uma apreensão concreta pelos sentidos e pela imaginação, cuja natureza requer a presença física do ator, que se mostra magicamente transformado pelo êxtase da embriaguez, segundo o mundo da realidade dionisíaca. Nesse mundo “intermediário”, ele acumula funções de poeta, de cantor e de bailarino instintivo, oscilando entre a beleza e a verdade, tendo Apolo e Dioniso como parceiros unidos e revelados “em um jogo com a embriaguez”.¹ Tal revelação nos lembra a acepção mais antiga da palavra ator que, em língua inglesa, corresponde a *player*, isto é, jogador. Através dela, nos aproximamos mais do vigor original e do espírito lúdico, que fazem parte das raízes dessa arte, oriunda dos antigos ritos primaveris do povo grego.

Além disso, essa concepção dionisíaca da arte do ator aplica-se exclusivamente ao antigo drama dos helenos, também conhecido como Tragédia Ática. O resgate de seus valores estéticos devemos a Nietzsche, interessado em revitalizar o drama moderno denominado Ópera. A seu respeito, ele nos diz, que não passa de “uma caricatura do drama musical antigo, surgida da imitação simiesca direta da Antigüidade, desprovida da força inconsciente de um instinto

1. NIETZSCHE, F. La visión dionisíaca del mundo. In: *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1973, p. 245.

natural”.² Por agora, deixemos de lado essa distinção entre Tragédia e Ópera, à qual voltaremos mais tarde.

Prossigamos então, focalizando a idéia nietzschiana de que o ator teatral aspira à aparência enquanto verossimilhança. Nesse caso, podemos dizer que nosso filósofo acompanha a noção aristotélica do termo. De acordo com ela, o valor da arte se dá em função de sua semelhança com o real, como aparência mesmo, não sendo, portanto, completamente real ou ilusória. Daí, encontrar-se “a meio caminho da existência e da não existência”,³ tal e qual o mundo dionisíaco por onde flutua embriagado o ator teatral, transformado em símbolo, em signo de verdade. Se concebida assim, a arte do ator não suscita o prazer pela bela aparência, já que passa a ser compreendida em seu significado mais original, o que quer dizer “jogado com a força da reunião”.⁴ Nesse sentido, fica mais claro o que afirmamos anteriormente acerca do ator dionisíaco: aquele que exercita sua arte multifacetadamente, ou seja, aquele que reúne em si as funções de poeta, de cantor e de bailarino. Desse modo, endossamos a idéia nietzschiana de que, inicialmente, o ator não era representado como um indivíduo, mas como coro ditirâmbico: o principal porta-voz de uma tradição cultivada desde a infância e cuja matéria se formou a partir das obras de seus grandes trágicos. Por seu intermédio ainda, inunda-se de luz o lugar e o desenvolvimento da ação trágica diante do público, a garantir a totalidade de um conjunto ainda não contaminado pela dialetização, pelo canto individual dos personagens. Assim, o olhar da platéia acompanha o olhar do ator que parte sempre do coro para os personagens do cenário. Nesse caso, considerar o coro como ponto de partida da encenação, significa enfatizar o sofrimento, o *pathos*, em detrimento da ação. Tal sofrimento expressa-se, principalmente, por meio da música coral uníssona dos gregos, a atingir em cheio o coração do público, atuando diretamente nos seus sentimentos. Com isso, a paixão do deus e do herói transmuta-se em fortíssima compaixão por parte dos ouvintes. Dito de outro modo, no antigo drama grego a essência do espetáculo não se concentra na trama ou no herói, mas nas manifestações lírico-

2. El drama musical griego. Ibidem, p. 196.

3. NUNES, Benedito. A mimese na filosofia grega. In: *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Editora da USP, 1966 (Col. Buriti), p. 58.

4. NASCIMENTO, Dalma. O drama romântico: jogo do sublime com o grotesco. Teatro Sempre / *Revista Tempo Brasileiro* n. 72. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, jan./mar 1983, p. 106-115.

patéticas do coro. A função deste último como condutor da ação deixou de existir na cena da ópera moderna, na medida em que o libreto tomou seu lugar. Com isso, o fundamento do drama passou a concentrar-se na intriga tornando-se um jogo de xadrez.

A arte do ator no drama antigo compara-se a “uma tarefa heróica, digna de um guerreiro de Maratona”,⁵ dado o esforço físico e o sacrifício ao qual era submetido todo aquele que a escolhesse como seu fazer. Ao representar, o ator usava pesadas máscaras e figurinos elaborados, além de ter de equilibrar-se em altos coturnos, em pleno sol. Muitas vezes, as encenações duravam cerca de dez horas e, diante de um público numeroso, composto de ouvintes atuantes e atentos a qualquer deslize no tom, ele deveria se fazer ouvir cantando ou recitando, com a ajuda ou não de microfones instalados no interior de sua máscara. Toda essa grandiosidade conferida à cena trágica antiga repercute enormemente na representação do ator, que por sua vez transcende a forma cotidiana de ser homem. Por meio dessa experiência, eleva-se e carrega consigo o ouvinte, cujo estado de ânimo festivo sequer aproxima-se do espectador moderno. Este vai ao teatro para distrair-se com os debates em cena e assim liberar-se de suas angústias, de seus aborrecimentos.

Atores-cantantes e atores ideais, bacantes e servidores de Dioniso são algumas das expressões empregadas por Nietzsche, ao referir-se, respectivamente, aos intérpretes e aos poetas dramáticos gregos. São eles os encarregados da tarefa artística, a exigir-lhes concentração, preparação prolongada, seriedade, disciplina e entusiasmo. Qualidades indispensáveis a um guerreiro, a um nobre que, mesmo diante do fracasso, mantém intacta sua honra, estimulado pela exaltação e elevação das palavras “patéticas e imponentes” de Ésquilo, a soarem em seus ouvidos como uma linguagem natural.

Tamanha majestade, porém, declina a partir do momento em que o criador do drama musical grego deixa de ser um “pentatleta músico-dramático” nos moldes de Ésquilo. Na cena moderna, tanto ele quanto Sófocles são reduzidos a libretistas, isto é, poetas de texto, literatos, em função da inapreensão da essência do drama musical grego, cuja descoberta requer a retomada dos valores míticos de sua cultura. Por conta disso, temos o que Nietzsche denomina de confusão moderna entre Tragédia e Ópera, fruto da busca prioritária de efeitos grandiloqüentes por parte desta última, o que a torna extremamente artificial. Falta-lhe, portanto, o explosivo “impulso primaveril” de que é

5. NIETZSCHE, F. El drama musical griego. Op. cit, p.200.

dotada a alma dos povos antigos, muito mais próximos das forças da natureza. De acordo com nosso filósofo, “a desgraça das artes modernas é não haverem brotado de semelhante fonte misteriosa”.⁶

Apesar disso, nem tudo está perdido para a ópera alemã moderna, conforme podemos constatar em *O nascimento da tragédia*. Nessa obra, Nietzsche expressa suas esperanças no renascimento da cultura germânica a partir da música de Wagner, seu “mui venerado amigo”. Este grande compositor de ópera de seu tempo, sempre desejou combinar música e drama, a fim de resgatar, na cena alemã, a antiga alma trágica. Exemplo disso nos é dado com *Tristão e Isolda*, considerada fonte da descoberta nietzschiana de que a tragédia grega renasce no espírito alemão através da música wagneriana. Tanto é assim que, segundo o filósofo, a maturidade cultural germânica só acontece após o surgimento daquela ópera: “Tomo como uma grande fortuna ter vivido no tempo certo e justamente entre alemães, para estar maduro para essa obra...”⁷

Ao contar a história do mito de Tristão, Wagner “toma o mundo íntimo e noturno da paixão como real, e o mundo exterior comum como ilusório”.⁸ A única realidade experienciada aqui é a paixão do herói. Sob seu efeito, somos incapazes de compreender não só a nós mesmos, como também as coisas mais corriqueiras que nos cercam. Isso remete à consideração nietzschiana de que a música de Wagner é a linguagem do *pathos*, ou seja, a linguagem da emoção intensificada. Em outras palavras, Wagner é o dramaturgo dionisíaco, cujo ato criador participa da dor e da contradição do Uno Primordial, transfigurando-o em música.

Posteriormente, entretanto, a música wagneriana tende cada vez mais a subordinar-se à palavra, além de tornar-se um veículo propício ao histrionismo crescente de seu autor. Desse modo, distancia-se da linguagem do mito, cuja compreensão de mundo é imagística, ou seja, não conceitual. Daí em diante, degenera-se em pura diversão e lazer para ouvintes cansados, o que deixa Nietzsche indignado, a ponto de questionar mais tarde o talento do compositor:

6. Op. cit., p. 201.

7. NIETZSCHE, F. *Ecce Homo*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, par. 8, p. 45.

8. FERGUSSON, Francis. Tristão: o mito e o ritual. In: *Evolução e sentido do teatro*. Trad. Heloísa de Hollanda G. Ferreira. Rio de Janeiro: Zahar, 1984, p. 73.

Era Wagner de fato um músico ?
Em todo caso, ele era algo mais:
um incomparável *histrionista*, o maior mímico,
o mais espantoso gênio teatral que tiveram os alemães,
nosso encenador *par excellence*.⁹

Nesse ponto, há muito acontecera o que chamamos de ruptura de Nietzsche com Wagner, cujos excessos atenderam mais e mais aos anseios melodramáticos de uma época considerada por muitos como “paraíso dos chorões”.¹⁰ Por força de tais circunstâncias, compreendemos o tom irônico da citação anterior, em que o compositor alemão está sutilmente incluído entre os artistas exagerados, afetados e canastrões, que inundavam os teatros de então.

Aliás, essa impressão negativa sobre a arte do ator perdura e repercute no ânimo de nosso filósofo por longo tempo. Prova disso são suas palavras em *Aurora*, escrita em 1881: “...o ator é precisamente um mono ideal, tão símio que não é capaz sequer de crer na ‘essência’ e no ‘essencial’: tudo é para ele jogo, som, gesto, tábuas, bastidores e público.”¹¹

Fizemos questão de incluir essa citação, principalmente, pelo fato de nos depararmos com o emprego dos termos *mono ideal* e *símio* para designar a arte do ator. Vale lembrar que, anteriormente, a expressão imitação simiesca foi empregada como termo de comparação entre drama antigo e drama moderno, entre Tragédia e Ópera, denotando a superioridade da primeira em relação à segunda. Inclusive, vale notar, que “o símio é um motivo grotesco antigo, como ‘símia’, macaqueação da natureza humana”,¹² sempre aplicado a situações constrangedoras, a envolverem seres humanos às voltas com seu lado ridículo. Até aqui, acreditamos ter justificado suficientemente a impaciência de Nietzsche com a arte teatral de seu tempo. Resta-nos agora, a título de conclusão, traçar um breve resumo das diferenças entre ator dionisíaco e ator dramático, associando o primeiro à antiga cena trágica grega e o segundo à ópera moderna.

Para tanto, partiremos da suposta existência de duas fontes geradoras da arte do ator, ou seja, a idéia de imitação da ação e a

9. NIETZSCHE, F. *O caso Wagner*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, par. 8, p. 25.

10. BENTLEY, Eric. A má fama do melodrama. In: *A experiência viva do teatro*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1967, p. 182.

11. NIETZSCHE, F. *Aurora*. Trad. Eduardo Knorr. Madrid: EDAF, 1996, par. 324, p. 305.

12. ROSENFELD, Anatol. A visão grotesca. In: *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 63.

idéia de transformação, de criação. No primeiro caso, o que temos é a preocupação em encontrar equivalentes objetivos que justifiquem a experiência artística do ator. Esta acontece subjetivamente, além de depender das palavras que compõem o enredo, a trama. Tais palavras deverão ser memorizadas e repetidas pelo ator ao longo de uma temporada, noite após noite. No segundo caso, o que conta é a crença na transformação mágica do ator que, em estado de êxtase, de transe, experimenta coletivamente sentimentos suscitados pelo jogo com a embriaguez. Sob seu efeito, ele se mostra um celebrante a cantar e a dançar ao som do ditirambo. Daí a força do ritual antigo intervir na arte dramática, enquanto retomada de suas origens míticas, tal como acontecia entre os helenos, tidos como “homens inteiros” por desfrutarem de sua arte integralmente, ou seja, com olhos e ouvidos atentos, exigentes. Diferentemente deles, os modernos “gozam em pedaços, ora como homens-olhos, ora como homens-ouvidos”,¹³ fruto do processo de cisão acontecido entre ator e público teatral. Tal cisão pode ser compreendida pela excessiva busca da verdade cênica, cuja artificialidade requer uma habilidosa manipulação de incidentes por parte do dramaturgo. Nessa condição, a força da ação dramática tende a enredar-se cada vez mais nas palavras do autor e a expressar-se conceitualmente, despertando no público o prazer pela disputa verbal, pela disputa argumentativa entre os protagonistas. Em outras palavras, o dramático dominado pelo enredo, disciplinado pelas palavras e pelo conceito, adquire caráter literário, tal como aconteceu com Wagner e com os românticos franceses, conforme as palavras de Nietzsche:

Permanece um fato seguro, para todo conhecedor do movimento cultural europeu, que o romantismo francês e Richard Wagner estão ligados de maneira mais íntima. Todos tomados pela literatura até nos olhos e ouvidos...¹⁴

Enfim, enfatizar o literário significa acentuar o aspecto puramente intelectual da ação trágica, em detrimento do instintivo, do imaginário, do mítico fundado no poder encantatório da palavra poética, do canto e da dança, responsáveis pelo jogo estético entre Apolo e Dioniso, cuja harmonia temporária na cena trágica grega nos dá a dimensão do que vem a ser a interpretação nietzschiana da arte do ator.

13. NIETZSCHE, F. El drama musical griego. Op. cit., p. 198.

14. NIETZSCHE, F. *Nietzsche contra Wagner*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 62.





FRONTEIRAS: WITTGENSTEIN E O TEATRO

*Ana Teresa Jardim**

Ludwig Wittgenstein (1889-1951) legou ao nosso século escritos filosóficos que iluminam, cada vez mais, uma variedade de disciplinas acadêmicas, e uma obra cujas implicações estão longe de ter sido esgotadas.¹

Da 'primeira filosofia' de Wittgenstein, destaca-se o *Tractatus logico-philosophicus*, uma tentativa de clarificar nossa linguagem para captar nela 'a boa lógica', que seria, segundo o filósofo, freqüentemente mascarada pela gramática superficial de nossas

* Ana Teresa é *video-maker*, escritora e professora da graduação e da pós-graduação em Teatro da Uni-Rio.

1. Uma avaliação mais recente da importância da filosofia de Wittgenstein pode ser encontrada em GEERTZ, Clifford. *Nova luz sobre a antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

Foto de Kika Antunes: Jorge Emil em *Ricardo III*, de William Shakespeare, direção de Yara de Novaes, com a Odeon Companhia Teatral, 1999.

proposições.² Quando Wittgenstein escreve, posteriormente, *Investigações filosóficas*, a visão unitária da linguagem implícita na obra anterior é ultrapassada. As *Investigações* instauram a noção de jogos de linguagem, que estariam, por sua vez, enraizados no que Wittgenstein chama de formas de vida.³ A lição da ‘segunda filosofia’ é que, se pode haver uma filosofia, ela deve se abster de toda explicação e se contentar com uma descrição. E os fatos a descrever não são superfatos, mas os fatos mais comuns que temos cotidianamente diante dos olhos.⁴

Wittgenstein pouco escreveu sobre o teatro e tinha gostos estéticos bastante conservadores. Mas alguns breves comentários sobre Shakespeare, escritos entre 1939 e 1950, pertencentes a um eixo de reflexões sobre as relações entre interior/exterior, realidade/aparência e verdade/fingimento, abrem campo para interessantes possibilidades de se pensar a atuação.⁵

As observações de Wittgenstein não são as de um admirador de Shakespeare. O filósofo está intrigado pelo dramaturgo:

Parece-me que suas peças são imensos esboços, e não pinturas; como se tivessem sido respingadas por alguém que, por assim dizer, tudo se pode permitir. Compreendo que alguém possa admirá-las e considerá-las a arte suprema, mas não posso concordar que o sejam.⁶

E acrescenta, mais adiante:

A razão pela qual não consigo compreender Shakespeare é que, em toda assimetria, quero encontrar uma simetria.⁷

Wittgenstein não quer fazer uma apreciação estética ou crítica das peças de Shakespeare, mas explorar questões da sua própria filosofia. Encontra na obra do escritor inglês uma forma de

2. WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus et investigations philosophiques*. Paris: Gallimard, 1961.

3. WITTGENSTEIN, Ludwig. *Philosophical Investigations*. New York: The Macmillan Company, 1953.

4. CHAUVIRÉ, Christiane. *Wittgenstein*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989, p. 134.

5. WITTGENSTEIN, Ludwig. *Remarques mêlées*. Mauvezin: Trans-Europ-Repress, 1990.

6. *Ibidem*, p. 106. A tradução dos trechos citados dessa obra é minha.

7. *Idem*.

representação capaz de apresentar uma multiplicidade de sentidos sem necessariamente sintetizá-los. Para ilustrar esse ponto, faz uma comparação da estrutura da obra shakespeariana com a do sonho.

Shakespeare e o sonho. Um sonho é completamente incoerente, absurdo, complexo e entretanto completamente coerente, e *essa* estranha conexão causa-nos uma impressão. Por quê? Não sei. E se Shakespeare é grande, como se repete sempre, dever-se-ia poder dizer a seu respeito: tudo é falso, *não se encaixa* – e ainda assim, é coerente segundo uma lei própria. Também se poderia dizer desse modo: se Shakespeare é grande, só o pode ser em relação à massa de suas peças, que criam sua própria linguagem e seu próprio mundo. É, portanto, completamente irrealista. (Como o sonho).⁸

Mas quando diz que Shakespeare é irrealista, Wittgenstein não está enfrentando a questão do realismo em arte. Seu objetivo é desmistificar a primazia da categoria do verdadeiro em oposição ao falso.

Não é que Shakespeare tenha retratado fielmente uma galeria de tipos humanos, e que seja conseqüentemente *verdadeiro*. *Não é* verdadeiro segundo a natureza. Mas possui uma mão tão *solta*, e um *traço* tão particular, que cada uma de suas figuras parece *significativa* e digna de interesse.⁹

O que interessa a Wittgenstein mostrar é que as peças de Shakespeare possuem uma realidade própria e só são irreais em relação a alguma coisa exterior a elas.

Poder-se-ia dizer que Shakespeare mostra a dança das paixões humanas. Por isso deve ser objetivo, caso contrário não mostraria a dança das paixões humanas, e sim falaria a respeito delas. Mas ele mostra essas paixões em sua dança, e não naturalisticamente.¹⁰

A comparação com a dança sugere uma idéia de movimento, de não cristalização. A distinção dizer-mostrar (a dança mostra, apresenta) já era uma das questões centrais no *Tractatus* e subsiste na ‘segunda filosofia’ de Wittgenstein. O objetivo dessa distinção é valorizar a experiência. Afinal, nas *Investigações filosóficas*, Wittgenstein propõe uma filosofia descritiva, que analise caso a caso ao invés de aplicar conceitos gerais e unitários sobre experiências diversas, que se engajam em diferentes jogos de linguagem e estão ancoradas em diferentes formas de vida. A conclusão de Wittgenstein a respeito de Shakespeare é uma pergunta:

8. Ibidem, p. 103.

9. Ibidem, p. 106.

10. Ibidem, p. 52.

Não creio que possamos equiparar Shakespeare a qualquer outro poeta que tenha algum dia existido. Teria sido ele um *criador de linguagem*, mais que um poeta?¹¹

Muito antes das mudanças de paradigmas das ciências no final século XX – e que ainda atingem dramaticamente os campos do saber e as disciplinas – Wittgenstein criticava os sistemas fechados de interpretação. Um dos exemplos dos quais se utiliza em sua crítica é o método psicanalítico.

Na análise freudiana, o sonho se decompõe, por assim dizer. Perde por completo seu primeiro sentido. (...) É como se um homem, tendo diante de si a imagem decomposta, gritasse: “Sim! Aí está a solução! Foi isso que eu sonhei, sem as lacunas e as distorções.” Será precisamente esse reconhecimento que fará da solução uma solução. Do mesmo modo que você, ao escrever, procura uma palavra, e grita de repente: “Aí está! Era isso que eu queria dizer!” É esse reconhecimento que autentica essa palavra como sendo uma palavra encontrada e, portanto, inicialmente procurada.¹²

Contemporâneo de Wittgenstein, Bertold Brecht também se debruçou sobre a relação da arte com a ciência. O ator que Brecht queria formar não devia, segundo ele, dar um ‘testemunho da magia’, e sim ‘fazer teatro para uma época científica’:

A nova ciência social, o materialismo dialético, que vem coroar de sentido toda a investigação científica natural, vê na ciência uma arma contra o obscurantismo e propõe que arte e ciência se dêem as mãos na construção do novo homem.¹³

Mas Brecht estava sendo claramente inspirado pelo pensamento dialético que, baseado em Hegel, trabalha com antinomias, binômios, opostos. Sugeriu, por exemplo, incluir na estruturação da sua personagem a alternativa “não, antes pelo contrário”. Falava em ‘configurar na imagem a contradição’ e produzir ‘ações em disparidade consigo próprias’.¹⁴

Já o que Wittgenstein procura é uma superação da dialética. Sua relação com a ciência é outra.

Não me interessa levantar uma construção, sem ter diante de mim, transparentes, as bases das construções possíveis. Meu objetivo, portanto, é distinto do científico, e minha maneira de pensar diversa da sua.¹⁵

11. Ibidem, p. 104.

12. Ibidem, p. 87.

13. BRECHT, Bertold. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p. 85.

14. Ibidem, p. 123.

15. WITTGENSTEIN, Op. cit., 1990, p. 19.

Como vimos, Wittgenstein sugere que Shakespeare era irrealista, no sentido de que suas peças criavam uma realidade própria que independia das regras de realidade impostas pelo exterior. Isso não significa que a realidade tenha sido esquecida, mas que a noção de realidade, no caso, foi posta em questão, e a atuação e a interpretação da experiência colocadas em seu lugar.¹⁶ Numa instigante passagem em que questiona nossas acepções tradicionais a respeito do superficial, do aparente, e do que seria real e profundo, Wittgenstein usa novamente um exemplo tirado do teatro.

Que o ator possa representar a dor, demonstra a incerteza das aparências externas, mas o fato de ele poder representar a dor demonstra também a realidade das aparências externas.¹⁷

Encontramos, dentro da obra de Wittgenstein, várias tensões, e uma delas é a recorrência de uma espécie de ‘utopia’ da própria abolição da linguagem. Esse desejo (que se manifesta no final do *Tractatus*) nasce da angústia provocada pela opacidade da linguagem que, mesmo desdobrada em jogos, não consegue plenamente dar conta da realidade. Wittgenstein chegou a entrever uma situação ideal em que “os desejos da mente efetivamente superaríamos a mostração das coisas, ao nela se transformarem.”¹⁸

O que fica para nós, que fazemos e estudamos teatro, dessas breves observações do filósofo? Em primeiro lugar, a idéia de que é possível libertar a arte (assim como a filosofia) de um compromisso com a causalidade e de um preconceito em relação ao exterior, à aparência, ao fingimento. A representação seria um jogo de linguagem que contém realidade e irrealidade – um jogo de linguagem com regras próprias. O ator está ‘fingindo’ ter uma emoção que não sente? Falseando uma realidade? Não importa. A questão não é essa.

Poder-se-ia imaginar, também, uma atuação, por parte do ator, que oferecesse uma ressonância de significados como a encontrada no texto shakespeariano. Que fosse da ordem da mostração e mostrasse a dança das paixões humanas ao invés de comentar a seu respeito. Um ator que fosse, como Shakespeare, criador de linguagem.

16. HUGHES, Peter. *Painting the Ghost*. *New Literary History*, vol. 19, n. 2, Baltimore: John Hopkins University Press, Winter 1988, p. 375.

17. *Ibidem*, p. 381.

18. HUGHES, Peter. *Op. cit.*, p. 381.





EM FOCO EVELI FICHER*

*4 perguntas de
Vilma Mello***

Como se forma um bom produtor de teatro? O que você acha dos cursos de produção cultural que têm surgido ultimamente em nível universitário?

Os cursos de produção cultural ainda são novos. Não temos a tradição de formar produtores em bancos de universidade. Os cursos universitários apontam caminhos e bibliografias. A experiência que se ganha durante uma produção é equivalente ao que se aprende sentado na universidade e talvez o trabalho prático ensine até mais. A teoria é importante sim, porém a prática se torna essencial e indispensável na carreira do produtor.

* Eveli Ficher é diretora de produção e sócia da Brum & Ficher Produções.

**Vilma Melo é atriz da Companhia Teatro do Pequeno Gesto e professora de Artes Cênicas do Município do Rio de Janeiro.

Foto: Eveli Ficher.

Um bom produtor de teatro se forma no palco. Um produtor não deve ser um profissional de escritório que somente faz contratos e acordos. Um bom produtor é aquele que dirige toda a produção. Esse profissional deve ter conhecimento ou, pelo menos, noção de todos os departamentos da produção. Como produtora, não abro mão de participar do processo de criação. Antes do surgimento dos cursos de produção cultural, o aspirante a produtor iniciava sua carreira participando de todas as etapas da produção. Assumindo a função de leva-e-traz da produção, o assistente pode pensar que está realizando um trabalho menor, entretanto ele é privilegiado porque está diretamente em contato com todos os departamentos da montagem. Ao mesmo tempo em que serve café para o elenco durante o ensaio, ele tem a oportunidade de observar a relação produção/ direção/ atores; ao garimpar determinado material para o cenógrafo ou o figurinista, ele está acompanhando o processo de criação e descobrindo com isso novas alternativas para a realização do cenário ou figurino. Com o tempo, o assistente atinge a maturidade profissional e começa então a propor, a se colocar dentro da produção. Tenho, na minha equipe, alguns profissionais que começaram como *boys* e hoje, com a maior certeza, eu os apresento como produtores.

Você tem longa prática de produção de espetáculos. Que diferenças você vê entre produzir eventos e espetáculos de grande porte e trabalhar na produção de iniciativas de grupos e companhias teatrais que, de forma geral, não contam com patrocínio?

Um evento patrocinado não significa facilidade e sim possibilidades materiais maiores. Em teatro, produzir com verba é mais confortável para todos os setores, principalmente no que se refere à infraestrutura de trabalho e até à complementação da ficha técnica. Tendo recursos é possível pagar cachês de mercado, utilizar tecnologias e contratar profissionais que, em geral, não se tem como contratar em produções sem a chancela de um patrocinador como, por exemplo, preparador vocal, preparador corporal, divulgador, entre outros.

Numa produção de grande porte, você começa a ter divisões em departamentos, com diretores responsáveis e equipes de desenvolvimento de trabalho. Muitas vezes, nesses casos, é importante que a produção não perca o conceito de que se está produzindo arte, porque o resultado final pode vir a se transformar em um produto e não em um espetáculo. Por isso, muitas produções de cinema e de eventos contratam profissionais de carreira em teatro para que o resultado final do trabalho mantenha a qualidade de acabamento que, em geral, o teatro traz.

Uma produção realizada sem patrocínio se torna muito mais trabalhosa e sacrificada porque, sem recursos, a produção precisa de um rodapé infinito de apoios culturais que se transformarão nos fornecedores de materiais para os diferentes departamentos de um espetáculo. Por este motivo, muitas vezes, o cenógrafo, o figurinista têm que se adaptar ao que a produção pode oferecer a partir dos acordos realizados pelos apoiadores. É, a partir de dificuldades deste tipo, eu já vi idéias brilhantes surgirem e irem se transformando em belíssimos cenários e figurinos. Numa das vezes em que trabalhei com Ney Madeira, quase o enlouqueci com uma ditadura de orçamento que acabou resultando num belíssimo trabalho. Foram dezenas de idas a brechós e vi peças e mais peças de pequeno valor se transformando, pelas mãos do Ney, em figurinos inéditos e maravilhosos.

Qual o segredo de uma captação de recursos bem-sucedida na área de teatro?

Não tem segredo algum. O princípio do trabalho é a organização. É preciso preparar um projeto que contenha os seguintes dados: definição do projeto, o que se pretende realizar, a ficha técnica completa e o retorno de imagem da empresa com o espetáculo. Com o projeto em mãos, é preciso fazer a listagem das empresas que tenham o perfil adequado à iniciativa. O mais importante na hora da captação de recursos é saber escolher companhias que se afinem com a identidade do espetáculo que está sendo produzido. Enfim, companhias patrocinadoras e espetáculos devem sempre ter perfis afins. Nunca procuraria uma companhia de cigarros para patrocinar

um espetáculo infantil, por exemplo. Mas muitos erros ocorrem, infelizmente, por causa de produtores que, no período após a captação e a efetivação do contrato, ignoram a existência dos patrocinadores e dos apoiadores. É muito importante manter o patrocinador informado de todos os passos da produção e enviar periodicamente *clipping* e notícias do andamento da produção. Com essas ações, a produção terá um apoiador satisfeito com o trabalho. Hoje tenho vários apoiadores que venho trabalhando há cerca de dez anos.

Até que ponto a produção pode interferir na concepção artística de um espetáculo?

O produtor tem vários olhares. Fico distante do processo de criação emocional dos espetáculos: nessa hora estou de fora, observando todos os departamentos que estão criando e se interligando.

Geralmente, o produtor é contratado só para produzir. Eu, não. Quem me contrata sabe que irei atuar no processo de criação. Não é de maneira alguma uma interferência na hierarquia de poder, mas uma cumplicidade no processo de criação. Por isso acompanho, além da parte executiva e burocrática, o processo de criação propriamente dito em todos os departamentos.

O primeiro passo, quando inicio uma produção, é definir, juntamente com o autor e o diretor, o perfil do elenco que melhor se adapta ao projeto. Quando o diretor me apresenta sua concepção de cenário e não sabe exatamente quem convidar, eu, como produtora, proponho o profissional com o perfil adequado. Sei quem tem o estilo de trabalhar com o ferro ou quem tem o perfil mais clássico. O mesmo ocorre com a luz, por exemplo. Sei quem tem a linguagem das sombras ou a linguagem das cores. E, a cada passo, eu, como produtora, vou interferindo, ou não, no processo de criação do espetáculo.



Foto de Ricardo Fasanello: *Den-Bau*, de Douglas Dwight e Fátima Valença, direção de Agnes Moço e Marcelo Mello. Figurino de Ney Madeira, 2000. Bruno Miguel, Chiara Santoro e elenco. Produção de Eveli Ficher.





RUGGERO JACOBBI OU DA TRANSIÇÃO NECESSÁRIA: ESTRATÉGIAS DA MODERNIZAÇÃO TEATRAL NO BRASIL ENTRE TRADIÇÃO E MERCADO (DÉCADA DE 1950)*

*Alessandra Vannucci***

É sabido que o teatro, arte coletiva sempre condicionada ao mercado dos bens de consumo, chega atrasado em todas as revoluções culturais. Assim, a historiografia do teatro brasileiro moderno só releva a partir da metade do século 20 os marcos sintomáticos de uma atualização cênica (denominada de ‘renovação’) que vinha sendo preconizada por esparsos críticos desde o modernismo; apontando, portanto, para um ‘atraso’ de três décadas na modernização teatral em relação à já ‘tardia’ repercussão do debate poético vanguardista europeu que, em 1922, a Semana de Arte Moderna oferecia.

* O artigo é parte reelaborada de minha dissertação de Mestrado, defendida em 2000 na Escola de Teatro da Uni-Rio, com o mesmo título e sob orientação da Profª. Dra. Beti Rabetti.

** *Laurea* em Dramaturgia pela Universidade de Bolonha (Itália), Mestre em Teatro pela UNI-RIO, Doutoranda em Letras pela PUC-Rio.

Foto de Freddy Kleeman: Cacilda Becker e Ruggero Jacobi. Direção a quatro mãos de *Os filhos de Eduardo*. TBC, 1950. Arquivo Multimeios/IDART - São Paulo.

Ao longo da década de 1940, em ambientes intelectuais de São Paulo e do Rio de Janeiro movidos pela ambição de reduzir este ‘atraso’ (ainda que ele fosse julgado irreparável por viajantes cultos e espectadores exigentes), clama-se por uma primeira fase ‘heróica’ de reforma cênica, em que se verificaria a substituição do teatro de sucesso junto à classe média baixa por uma fórmula estilística moderna e nacional, padronizada segundo parâmetros importados. Posto diante da canonização da modernidade européia, Louis Jouvet, em 1941-42 viajando em ‘missão cultural’ pela América Latina, por um lado, não hesita em elogiar os fabulosos truques cômicos de Procópio no *Médico à força* de Molière e, por outro, evita julgar os ‘novos’ Comediantes, insistindo, entretanto, em recomendar-lhes autonomia em relação a “civilizações demasiado requintadas” que não poderiam “compreender e muito menos orientar a juventude e a exuberância” de uma moderna brasilidade inevitavelmente exótica.¹ Contudo, é na medida do cânone central que os críticos locais ainda lamentam “o contraste acaçapante entre a companhia de Jouvet e o nosso misérrimo teatro nacional”.² Assim, a importação de diretores e repertórios estrangeiros (preferencialmente franceses) destaca-se, no debate intelectual,³ entre as soluções propostas para a carência de recursos e de formação na cena nacional, cuja experiência cômica é julgada inservível para os propósitos modernos. O ‘misérrimo’ velho teatro nacional, por sua vez, defende em termos apocalípticos sua presença no mercado, excluindo qualquer hipótese de integração ou transição em direção àquelas modernas propostas – que Procópio, por exemplo, condena sumariamente como ‘sofisticações’. Expressando este conflito, não será certamente unânime a recepção reservada aos jovens e atualizados diretores italianos (Adolfo Celi, Luciano Salce, Ruggero Jacobbi, Alberto D’Aversa, Flaminio Bollini-Cerri e Gianni Ratto, além dos cenógrafos Tullio Costa, Bassano Vaccarini, Aldo Calvo) que aportam ao Brasil poucas temporadas mais tarde, por caminhos diversos e em

1. Depoimento de Luiza Barreto Leite, in *Dionysos*, n. 25, p. 55. Ver JOUVET, Louis. *Préstege et perspective du théâtre français. Quatre ans de tournée en Amérique Latine. 1941-45*. Paris: Gallimard, 1945.

2. Alfredo Mesquita. *Origens do teatro paulista*, Revista da Escola de Comunicações Culturais, n. 1, 1967.

3. Ver PEREIRA, Victor Hugo Adler. *A musa carrancuda: teatro e poder no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998.

sua maioria casuais, ainda que quase todos atraídos pelo sonho⁴ de fundação de um pólo afirmativo de cultura em São Paulo, encampando a hipótese modernizadora na área do espetáculo (o Teatro Brasileiro de Comédia e a Companhia Cinematográfica Vera Cruz).

A dicotomia vanguarda (ser informal) x classicismo (ser herdeiro de uma tradição), mantém, do outro lado do oceano, a poética crítica amadurecida pela geração italiana que saía da guerra com 20 anos, enquanto garante aos recém-chegados (oriundos de um velho país de escassos recursos e seduzidos pela promissora virgindade americana) o privilégio da experimentação, também lhes atribui a responsabilidade da implantação do novo na *tabula rasa* – isto é, rompendo com a tradição local e recomeçando pela atração justamente ‘heróica’ do “sonho da América, que no Brasil se traduz na frase: “*plantando, dá*” (Celi), expressa teatralmente pelo “tablado vazio” onde criar vozes e vultos (Ratto). A impaciência para com as ‘cartas marcadas’ e a paralisadora especialização do mercado italiano, por um lado, e, por outro, a sensação de poderem ser, em outro lugar, não só continuadores de um saber como também criadores de novas linguagens,⁵ justificam

4. Apoiado, evidentemente, por convenientes propostas contratuais.

5. “[Na Itália, o pós-guerra] era um momento de grande fermentação teatral. Tudo estava mudado. Era preciso esperar, por vezes, para organizar uma companhia, para obter uma subvenção desses novos governos (...) [No Brasil] era possível fazer experiências, mesmo em bases técnicas, fazer experiências de criar, de lançar uma nova geração de atores, um novo estilo de cenografia. Todas essas coisas que na Itália eram muito mais difíceis, porque tudo isso já existia. Havia pessoas que detinham o poder teatral na Itália: grandes nomes de atores, de organizadores que, por vezes, deixavam abrir uma porta para a renovação, mas, em geral, limitavam-se a receber dessa renovação o que lhes interessava, apenas até um certo limite. A impressão que nós tivemos no Brasil é de que tudo, ou quase tudo, estava por fazer; que nós podíamos ser não os continuadores de uma tradição, mas também os criadores de alguma coisa nova. Contudo, a ida para lá foi, como sempre, ocasional.” Entrevista de Jacobbi, in: RABETTI, Beti. *Contribuição para o estudo do ‘moderno’ teatro brasileiro: a presença italiana*. São Paulo, 1989. Tese de Doutorado em Ciências Humanas, USP – Departamento de História. Apêndice, p. 324.

a percepção da emigração não penosa, mas como um “destino feliz” (Jacobbi), e propiciam o reconhecimento de oportunidades e a formulação de objetivos coerentes com suas ambições e projetos. No entanto, se o pressuposto conceitual da ‘instalação’ da modernidade cênica implicaria nesta ruptura, renegando os idiossincráticos gêneros cômicos nacionais em favor de um repertório reorientado e da prosódia realista (e comportando, portanto, uma evolução radical da relação comunicativa com o público⁶), na prática, a cena reformada se vê obrigada, para sobreviver, a redimensionar seu projeto adequando-o à evolução dos parâmetros reais, adaptando-se aos gostos do mercado de platéia existente e reconfigurando progressivamente sua hipótese de atuação, tendo em vista a contemporânea introdução de tecnologias e estratégias de comunicação de massa. É fato que a ‘renovação’, na década de 50, se processa em meio a crises que se alternam com fases de euforia: as companhias condicionam sua seleção de repertório a estratégias de sobrevivência e se submetem a cuidadosas alianças com as novas tecnologias (conseguindo, assim, criar platéias para a vanguarda que fracassa nas bilheterias); sem exclusão do TBC, que em 1956 sucumbe à falência da Vera Cruz e assiste à dispersão do núcleo de diretores italianos e de seu grande elenco. Ao meu ver, o olhar historiográfico sobre a década permite formular a hipótese de que a ‘renovação’ – preconizada, por parte da crítica contemporânea, como passagem da ‘velha cena’ do comico titular para a ‘nova cena’ do diretor e proclamada como um movimento metropolitano (essencialmente paulista), legitimando a desqualificação do ‘local’ em nome da ambição de conformar-se aos modelos da modernidade ‘global’ – de fato tenha só descontínua e temporariamente inibido os caracteres peculiares da cena tradicional brasileira. Assim, o próprio processo renovador, inicialmente atrelado ao desenvolvimento tecnológico

6. Celi confessa: “Eu estava obcecado pela maneira de representar brasileira – ela dava o tempo ao público para ouvir até se cansar daquilo que ouvia e, então, comentar uma sensação. A maneira de representar no Brasil, naquela época, parecia-me extremamente característica de uma descendência portuguesa de velho teatro, e correspondia a uma velha maneira de representar na Itália (...) Eu queria acabar com aquilo.” Entrevista a G. Lerner in: FERNADES, Nancy e VARGAS, Maria Theresa, *Uma atriz: Cacilda Becker*. São Paulo: Perspectiva, 1983, p. 122.

da arte, teria mais tarde gerado, em torno do assunto nacional, opções conflitantes “entre a necessidade de definição diante do esteticismo internacionalista estrelar e do brasileiro, que, ao final dos anos 50, já indicam a redução do moderno a simples vertente político-temática”,⁷ sinalizando, inclusive, para a reinstalação das práticas atoriais tradicionais. Nessa perspectiva, que revela a substancial persistência do teatro de convenções (em que a paixão dos atores, única garantia de sobrevivência, hipertrofia a função do artista que assume também as funções de empresário e dono de companhia, em detrimento do papel do encenador), parece-me interessante reler a ‘renovação’ não como uma *ruptura*, mas como uma *necessária transição*, não raro se apoiando em soluções de mão dupla quanto à integração de novidade e tradição, de ambições intelectuais e gosto do público, de projeto e condições reais do mercado. Iluminando-se, assim, a transmigração de idéias e práticas da Itália para o Brasil como um processo de integração sincrética (não sem desentendimentos e invenções perdidas), tratar-se-ia de voltar a analisar a ‘renovação’ não mais em busca de troféus heróicos, mas, sim, daqueles sintomas de crise em que a discrepância entre projeto e realização revelaria, por trás da crônica dos ‘atrasos’ qualitativos (do modernismo à cena moderna, da preconização reformista à sua atuação, do anúncio do diretor à sua efetiva integração às práticas do palco tradicional), o condicionamento estrutural de um mercado em processo de transição da *distinction* persuasiva pós-colonial à tecnocracia midiática invasiva do gigante consumista.

Para contribuir, com este recorte, com o debate sobre a ‘invenção do moderno’ no teatro brasileiro, selecionei um nome: o de Ruggero Jacobbi, veneziano de 1920, *enfant prodige* (ou, como ele mesmo se define, ‘representante mínimo’) da geração de poetas e críticos ‘simbolistas’ reunida em volta das revistas herméticas florentinas,⁸ formado em direção pela prática de palco ao lado do *maestro* Bragaglia, no Teatro delle Arti, em Roma, e nos teatros universitários;⁹ em

7. BRANDÃO, Tania. *A encenação brasileira moderna: Teatro dos Sete*. Tese (Livre Docência). Rio de Janeiro, 1991. Escola de Teatro da Universidade do Rio de Janeiro. p. VII.

8. *Circoli, Corrente, Prospettive e Campo di Marte*.

9. Estréia como diretor em 1940 com *Musica di foglie morte*, de Rosso de San Secondo. Em 1942 dirige a estréia de Massimo Bontempelli como dramaturgo e de Anna Proclemer como atriz, em *Minnie la candida*.

1945, após a Resistência, animador, em Milão, ao lado de Paolo Grassi e Giorgio Strehler, do debate público que levará à fundação do primeiro teatro ‘estável’ municipal de prosa (o Piccolo Teatro); ainda, organizador e diretor, com seus parcos 26 anos, da primeira companhia italiana embarcada para a América no pós-guerra. Era dezembro de 1946. Ele só voltou em 1960. Suas relações com o contexto da renovação teatral brasileira, tendo como eixo a atividade prática da direção, cumprida mediante trajetória de intervenção ampla e versátil,¹⁰ são acompanhadas e questionadas pela teorização crítica publicada sem solução de continuidade em revistas especializadas e jornais.¹¹ A peculiar duplicidade desta ‘voz’, definindo progressivamente sua atuação estética entre projeto e prática nos termos dialéticos e anti-sistemáticos de uma ‘crítica da razão teatral’¹² capaz de intuir o sentido de contradições, exceções e até de aparentes insignificâncias no panorama sobre o qual também age enquanto diretor, permite valorizar, nas fontes disponíveis, indícios críticos funcionais como pontos de interseção para ler o discurso panorâmico – isto é, o contexto das relações entre tradição da cena e teatro moderno, no Brasil da década de 50.

Despedindo-se de seu mestre Bragaglia antes da viagem, que previa breve, Jacobbi recebe de presente uma chibata: “É o cetro anti-borbônico”, declara o doador, lembrando tê-lo usado em sua

10. Do convite do Teatro Popular de Arte, ainda carioca, em 1948, à temporada na Cia. Procópio Ferreira, e à fundação do Teatro dos Doze no Rio de Janeiro, criando, enfim, em Porto Alegre, a primeira companhia estável ousadamente ‘fora do eixo’: o Teatro do Sul. Ver PEIXOTO, Fernando. *Um teatro fora do eixo*. São Paulo: Hucitec, 1997.

11. *Folha da Noite*, atual *Folha de S. Paulo* (de 52 a 56), *Última Hora* (de 52 a 54), suplementos literários do *O Estado de São Paulo* (de 56 a 60) e do *Correio do Povo*, de Porto Alegre (de 58 a 63); entre as revistas, *Donyos*, *Teatro Brasileiro*, *Estudos Teatrais*, *Anhemi* e outras; além de publicar textos em programas de espetáculos e de ministrar aulas e palestras.

12. O termo é de Vittorio Stella. In DOLFI, Anna (org). *Diciotto saggi su Ruggero Jacobbi*. Firenze: Gabinetto Viessesux, 1987, p. 186.

última excursão latino-americana, em 1939, para domar *la primadonna*, a atriz Paola Borboni. Levando este troféu, Jacobbi embarca no transatlântico para viver uma longa aventura de migrante em comunhão entre dois mundos, no curso da qual o jovem recém-iniciado ‘diretor’ amadurece sua reflexão e sua humanidade em torno do questionamento essencial da arte enquanto ato de cultura, e não somente como expressão ou exercício de individualidade. Homem de letras, ancorado ‘de passagem’ no teatro (“uma passagem que durou a vida inteira”¹³), atraído pela instância social do palco e por sua necessária ‘harmonização coral’ como possível compensadora da “fundamental irresponsabilidade dos literatos”,¹⁴ Jacobbi (formado por Bragaglia, máximo defensor do ‘absoluto cênico’¹⁵) em seus anos brasileiros desenvolveria extensa campanha em favor das ‘razões do texto’. A intenção hermenêutica, própria do homem de letras, continua a ser a linha guia de suas múltiplas atividades no Rio de Janeiro, em São Paulo e em Porto Alegre, tanto do exercício crítico como da vocação didática – que se revelam soberanas também na prática de direção. Transitando entre formulação de estratégias de renovação e procura de continuidade integrada à tradição local (atorial e de repertório), assumindo a distância (temporal, espacial entre textos e encenações) em convergência entre culturas, integrando à sua reflexão o sentido de hibridismos e aporias, Jacobbi opera sistematicamente uma mediação maiêutica que denomina de ‘pedagogia do gosto’ (indutiva, embora antidogmática; coerente, mas não hierárquica), inspirada nos *appels* de Copeau e na presença crítica de Silvio d’Amico.¹⁶ O exercício jornalístico – cultivado

13. JACOBBI, Ruggero. *L'avventura del Novecento*. (org. Anna Dolfi) Milano: Garzanti, 1984, p. 32.

14. *Ibidem*, p. 31.

15. Isto é, o advento do teatro total, libertado de *Sire le mot*, como vinha sendo preconizado pelas vanguardas e defendido pela vocação autoral de diretores ‘criadores’, como Reinhardt, Piscator e o próprio Bragaglia. Este divulgava suas razões colaborando com quase todas as revistas italianas contemporâneas e, ainda, com várias estrangeiras, entre as quais *Anhembi* (de junho de 1951 a junho de 1960).

16. A campanha reformadora de D’Amico (crítico teatral italiano e fundador, em 1936, da Accademmmia Nazionale d’Arte Drammatica di Roma onde se formam, entre 43 e 48, os

desde a adolescência pelo literato que Jacobbi continua sendo diuturnamente – garante ao teatrólogo a cotidiana ‘pílula filológica’ de reflexão, sempre provisória e fragmentária, para adequar a praxe ao projeto (e vice-versa), compensando o sentido de contradições, exceções e fracassos e teorizando, com mente humanista, suas razões a fim de integrá-las ao debate cívico para uma vivência consciente e orgânica da ‘renovação’. Como diretor, dela participa com pioneiro espírito *free-lance*, percorrendo quase todas as companhias de prosa, os teatros de ópera e os estúdios de televisão, lançando em fluxo contínuo no mercado profissional jovens estreantes, consagrados mais tarde em meio aos maiores atores nacionais,¹⁷ formando diretores e viabilizando a composição de grupos ideologicamente influentes,¹⁸ assinando alguns dos mais memoráveis sucessos de bilheteria do

diretores Celi, D’Aversa, Salce e Bollini), estimula a atualização da cena italiana em relação aos paradigmas referenciais da mais adiantada cena européia, sem, porém, desviar a atenção da tradição nacional, e desenvolve-se numa dupla ação teórico-prática (a didática e a crítica) que faz dele um ‘mestre de método’ da *riforma* italiana, na esteira de Copeau e de seu ‘ofício ético’ de crítico/diretor engajado na construção de uma nova concepção de teatro que, ao mesmo tempo, garanta a continuidade comunicativa com a grande platéia. Polemizando com Bragaglia, D’Amico bate-se em favor da afirmação da cena do diretor – não porém ‘criador’ absoluto, mas sim ‘intérprete’, historicamente determinado pela consciência crítica quanto à sua função de artista, entre vocação para a obra como um fim, ou como um veículo de engajamento orgânico na sociedade.

17. Foram dirigidos por Jacobbi em sua estréia profissional Sérgio Britto, Nicette Bruno, Paulo Goulart, Sérgio Cardoso, Ítalo Rossi, Jaime Barcellos, Vera Nunes, Josef Guerreiro, Rubens Costa, Armando Paschoal, Guilherme Correa, Lea Camargo, Dinah Mezzomo e Moná Delacy. Maria della Costa recebe seus primeiros elogios pelas qualidades interpretativas quando dirigida por Jacobbi em *Tobacco Road*, em 1947.

18. Como o carioca Teatro dos Doze e o Teatro Paulista do Estudante. Entre outros, foram seus alunos e ainda chamam-no de *mestre* Zé Renato, Antunes Filho e Fernando Peixoto.

Teatro Brasileiro de Comédia, como *O mentiroso*, de Goldoni, e *Os filhos de Eduardo*, de Marc-Gilbert Sauvajon – as únicas peças da Casa que mereceram uma remontagem: uma comédia clássica e um *boulevard*, indicando os pólos constantes do tímido ecletismo tebeceano. Como jornalista, Jacobbi aplica seu olhar alternativo e sua cotidiana atenção para as margens e as contramãos da ‘renovação’, freqüentando todos os teatros (em desobediência à especialização setorial das páginas divididas entre diversões e cultura, espelhando o mercado do público) e revelando sinais do discurso moderno em experiências e textos desprezados pela contemporaneidade, iluminando episódios esquecíveis que se revelam emblemáticas caixas de ressonância das crises do processo renovador. Aplica, assim, sua didática lucidez ao comentário do primeiro clássico grego do TBC, assim como da última revista escurril da Dercy ou dos prediletos *musicals* da Broadway; prepara o público para a *tournee* paulista do Piccolo Teatro (em 1954), assim como para a primeira apresentação pública dos alunos da Escola de Arte Dramática; anota como o renegado repertório ligeiro dos Sauvajon, Salacrou, Dumas, Verneuil, Roussin e da revista nacional fazia sua *rentrée* pela bilheteria, premiado pela resistência às mudanças nas inclinações do grande público e reconduzindo para o palco práticas centralizadoras tendentes a anular o impacto da ‘cena do diretor’. Freqüentando com maior assiduidade, a partir de 1952, as companhias tradicionais, os estúdios televisivos, as casas cinematográficas e os palcos de ópera, Jacobbi pratica a hipótese da *transição necessária* entre os meios e as platéias de arte ‘erudita’ e ‘de massa’: por um lado, investe no projeto de popularizar as grandes obras, estreando de graça, em teatros periféricos de São Paulo, peças-bandeira do repertório moderno¹⁹ ou apresentando cultuados romances (como a *Helena*, de Machado de Assis) em adaptação televisiva serial, ou ainda inaugurando no teleteatro um meio de ampla divulgação para espetáculos em cartaz; por outro, insiste em propor as virtudes da dramaturgia popular (*vaudeville*, farsa, melodrama romântico) ao público burguês dos grandes teatros, cometendo inclusive a ousadia de dirigir Procópio e Dercy e de dar espaço, em seus próprios espetáculos e filmes, a cômicos de revista como Fregolente. Propiciando as condições para a revelação dos traços de modernidade e da peculiar ‘brasileidade’ da

19. *A filha de Iório*, de D’Annunzio, *Arlequim servidor de dois amos*, de Goldoni, *Mourning becomes Electra*, de O’Neill.

arte dos cômicos tradicionais, Jacobbi alerta as companhias ‘renovadas’ para a percepção de que o paradigma realista, mistificado pelo *fetichismo* da naturalidade e “não sustentado por uma ruptura poética”, significa um método de controle e nada mais – “uma grandiosa escola de mediocridade”;²⁰ enquanto as convida para uma reapropriação conscientemente política de sua estética e para a retomada do prazer do ‘jogo’ da representação, mediante a experimentação de ‘artes’ da própria ou de outras tradições (*Commedia dell’Arte*, *clownerie*, farsas, danças folclóricas, *ballet* e revista musical). Entre teatros, salas de aula e páginas jornalísticas, Jacobbi exerce *in progress* sua ‘crítica da razão teatral’, recusando resultados pré-confeccionados e instigado pela curiosidade (gramsciana) de contextualizar organicamente as obras, iluminando as conexões contínuas entre os fatos da cultura – o que o conduz a confessar a heresia de preferir um samba a qualquer delírio dodecafônico, um bom *vaudeville* a uma metafísica peça de vanguarda. Instigante e provocador, ainda denuncia a crise de acesso da ‘nova cena’ ao mercado de massa, a falta de comunicação entre platéia burguesa e público popular, o setorialismo idealista da crítica especializada; questiona o silêncio-ausência dos dramaturgos, o risco de cristalização dos clássicos em museu, a presunção solipsista e alienófila dos artistas, a desqualificação vigente da tradição cômica nacional; alerta quanto ao equívoco da moderna utopia da ‘transmutação’ perpétua do ator em personagem, tendendo a substituir a técnica pela simples espontaneidade quando a precariedade das estruturas (é o caso da televisão) não oferece condições de estudo.

Percebendo os riscos de uma renovação atestada em petições de ruptura e definida por valores referenciais de excelência estilística, alienantes das condições do mercado real, Jacobbi elabora um panorama de modernidades alternativas para a arte, prestes a ser integrada ao consumo de massa,²¹ inaugurando um diálogo transitivo com a linguagem ‘popular’ das tradições cênicas nacionais e

20. Jacobbi, ‘Do ator e do realismo’, *Correio do Povo* (Porto Alegre), Literária, 17.1.59, p. 5.

21. Embora sem desistir de defendê-la como serviço público, numa campanha intensiva para conscientização política das instituições (advogada pelo bom êxito da batalha juvenil para um Piccolo Teatro ‘della città di Milano’) que sofre decepções e mostra a resistência do mercado pré-capitalista brasileiro ao favorecimento de situações de excelência.

renunciando a preclusões de 'literato' contra gêneros e práticas ditas 'menores'. Surgindo de uma consciência inquieta, essas progressivas tentativas de aproximação/adaptação do projeto à lenta evolução do mercado amplo são outros tantos indícios de crise, diante dos quais se procuram soluções, assumidas conscientemente, no entanto, enquanto posicionamento anti-erudito e não como renúncias. As razões do estrangulamento do projeto moderno e da crise da 'renovação' (bloqueada pela hierarquização comunicativa entre produção culta e popular), Jacobbi as investiga dispondo-se a experiências pedagógicas (popularização, formação, pesquisa) que acabam levando-o à reavaliação da 'autoridade' do diretor, posto à prova na interação com estruturas produtivas tradicionais em que antigas práticas ameaçam tirar-lhe o 'cetro' e reduzi-lo novamente à função de simples ensaiador ("um cabo capaz de ralhar com os recrutas e deixar tranqüilos os graduados, aos quais contentava-se com indicar que levantassem ou sentassem, que entrassem da direita ou da esquerda"²²). A pergunta que se apresenta a ele (e a nós, quando conseguimos escapar à polarização idealista entre 'altos' e 'baixos' da cultura, indagando o que seria orgânico, de fato, entre requinte 'moderno' importado e 'veracidade' da tradição nacional-popular) questiona a efetiva viabilidade da instalação da cena do diretor num mercado massificado, que (seja dito) continua brindando com evidente preferência o teatro musical, a revista carnavalesca (hoje na passarela), os cômicos histriônicos e, entre as companhias de prosa, o repertório ligeiro e suas estrelas, dando, portanto, razão e continuidade a seus próprios gostos tradicionais. Interessa enfim – creio eu diante desse cenário de persistência – perguntar-se, ainda com Jacobbi, se a passagem para outros gêneros e práticas não comporta a restrição elitista à faixa 'alta', não integrada ao mercado de consumo cultural ampliado e ainda condicionada à dependência neocolonial; e, mais uma vez, importa questionar-se quanto à função do artista/intelectual moderno, essencialmente ambígua entre vanguardismo apocalíptico e reflexo de (ou reflexão sobre) razões coletivas.

22. JACOBBI, Ruggero. 'Il teatro di Pirandello in Brasile', extrato dos Anais do 'Congresso Internazionale di Studi Pirandelliani'. Firenze: Casa Editrice Le Monnier, 1967, p. 217.



O "OLHO DE TEATRO" DE MACHADO DE ASSIS

*Gilson Motta**

Entre Nietzsche, Machado de Assis e a cena

Este texto constitui-se de análises desenvolvidas em minha tese de doutorado e de reflexões surgidas com os estudos preparatórios para a montagem teatral do conto *O espelho*, de Machado de Assis. O estudo sobre a criação artística enfocada a partir da teoria nietzschiana da crueldade e o estudo sobre a teatralidade do texto machadiano relacionam-se, visto que, no texto da tese, utilizei-me de alguns contos de Machado de Assis para elucidar certos fenômenos e experiências, tais como a necessidade

* Gilson Motta é cenógrafo, figurinista, mestre e doutor em Filosofia pela UFRJ, professor do Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística da UFPE.

Foto de Fernando Martinho: *Paixões*. Adaptação e direção de Sidnei Cruz para o conto *O espelho*, de Machado de Assis, 1998. Marcia Marques e Samir Murad.



da distância do sentimento e da ausência de compaixão como condição para o gesto criador. Esta distância associa-se à própria dureza ou crueldade do criador. Aqui, abordaremos ainda este distanciamento, considerando-o agora como fator determinante da teatralidade. Segundo uma teoria de Nietzsche, tal distanciamento estabelece uma espécie de “olho de teatro”. É este olhar que tentaremos tornar visível no texto machadiano.

O olho de teatro

Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche reinterpreta o sentido das noções de poesia épica e de poesia lírica, propondo uma inversão dos valores. A distinção entre o épico e o lírico refere-se apenas ao elemento fundador da obra de arte, pois a operação artística essencial é idêntica: a criação de imagens, enquanto ação transfiguradora. O primeiro cria a aparência a partir do jogo entre sonho e realidade; o segundo supera a aparência através do jogo com a própria embriaguez, com o impulso formador das próprias imagens; o poeta sonha e sabe que sonha: “o servidor de Dioniso deve estar em estado de embriaguez e, ao mesmo tempo, permanecer postado atrás de si mesmo, como um vigia”.¹

Consideremos esta experiência: o permanecer atrás de si, enquanto modo de ver o próprio ato de imaginar, numa conciliação de lucidez e embriaguez. Nietzsche retoma esta idéia de recuo em outros textos. Em *Aurora*,² o tema reaparece já com um sentido extra-

1. NIETZSCHE, Friedrich. La vision dionysiaque du monde, § 1, in: *La naissance de la tragédie*, Paris: Gallimard, 1977, p. 291.

2. Cf. NIETZSCHE, Friedrich. *Aurore*, § 509. Paris: Gallimard, 1980, p. 261. “Le troisième œil: Quoi! Tu as encore besoin de théâtre! Es-tu si jeune encore? Apprends la sagesse et cherche la tragédie et la comédie là où on les joue le mieux! Là où tout se passe de façon plus intéressante et intéressée! Certes, il n’est facile d’y rester simple spectateur, – mais apprends-le! Et dans presque toutes les situations difficiles et pénibles pour toi, tu conserveras une petite porte sur la joie et un refuge, même lorsque tes propres passions fondront sur toi. Ouvre ton œil de théâtre, le grand troisième œil qui considère le monde à travers les deux autres! ”.)

estético.³ O recuo frente ao imediato cria um espaço de visão: o “terceiro olho” ou “o olho de teatro” que, vendo o mundo através dos dois outros olhos, mantém uma distância do acontecimento – isto é, do sentimento e da paixão – resguardando-se da dor e conservando um acesso à alegria. Enquanto os dois olhos sonham, o terceiro sabe que sonha: o apaixonado sabe que está sendo movido pela paixão e tal saber é a condição para que ele a domine. O distanciar-se de si mesmo e dos outros permite ver a vida como se estivesse no teatro, a vida como uma representação. O tema reaparece em *A gaia ciência*:⁴ os artistas de teatro seriam os criadores de uma sensibilidade que permitiu ao homem, por intermédio da distância, ver a sua existência com um certo prazer. O resgate desta sensibilidade provém do reconhecimento de que o teatro inventou para o homem a arte de se “pôr em cena” frente a si mesmo, a arte de distanciar-se de si que possibilita relativizar o valor das coisas, dos sentimentos e das paixões. O corolário deste distanciamento é a transmutação dos valores.

Assim, o “olho de teatro” produz o sentimento de distância que permite a contemplação da vida como fenômeno estético e, neste movimento de contemplação, ver – sob o modo de um vigiar – aquilo que funda os valores.

A visão da crueza da realidade

O “olho de teatro” põe o homem em cena e vê a vida transformada em representação. A partir deste recuo julga-se não mais a representação do trágico e do cômico no teatro, mas sim na própria vida. Visa-se assim a essência da dor e do prazer considerados por Nietzsche como fatores cardinais da Vida ou da Vontade de Poder. Por Vontade de Poder compreende-se o impulso intrínseco determinante de toda manifestação, estruturando-a enquanto forma, e, ao mesmo tempo, levando-a a uma constante desestruturação.

3. O aforismo de número 509 de *Aurora* é citado também por Rosana Suarez, no artigo O filósofo-comediante: notas sobre Nietzsche e Molière. *Folhetim*, n. 3, Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, janeiro de 1999, p. 37-46.

4. Cf. NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*, § 78. São Paulo: Hemus, 1981.

Este jogo de instauração e destruição das formas constitui a dinâmica do poder. Por envolver fortes e fracos, vencedores e vencidos, dominadores e dominados, a dinâmica de poder comporta também prazer e desprazer, sentimentos que resultam do exercício da Vontade de Poder, da luta entre as forças. Porém, o que Nietzsche – e Machado de Assis – revelam é que a dinâmica de poder, tanto implica uma sutil interdependência entre os dois termos da oposição, quanto a ambivalência dos valores: o trágico passa a ser cômico, a compaixão se revela como crueldade e a virtude como vício. Deste modo, tal interdependência de prazer e desprazer faz da crueldade um aspecto constitutivo da vida: a ótica de uma psicologia da Vontade de Poder revela que a dor alheia é a condição para a intensificação do sentimento de potência, o aumento do prazer.

Deste modo, o que o terceiro olho vê – e avalia – é a luta entre as forças, o jogo de poder como motor fundamental, como motivo oculto das ações e dos comportamentos. O distanciamento possibilita, portanto, um aprofundamento da visão que desmascara ou desnuda a realidade. Ora, esta operação se faz presente em Machado de Assis. “Eu gosto de catar o mínimo e o escondido. Onde ninguém mete o nariz, aí entra o meu, com a curiosidade estreita e aguda que descobre o encoberto”.⁵ O ato de desnudar ou de descobrir pode ser chamado também de crueldade.

O desnudamento é crueldade por revelar a realidade em sua crueza, isto é, a realidade desprovida de elementos que a tornem dotada de um valor superior, que tornem a vida mais significativa: nada há além do jogo de forças regido pelo acaso, pela contradição e pelo egoísmo radical. No contexto da sociedade brasileira do final do século XIX, a aquisição de valor está profundamente relacionada à ascensão social, ao fato de se estar integrado a um mundo de convenções e de formalidades, regido por um crescente cientificismo. O valor recai sobretudo no “ser para os outros” e não no “ser para si”. O ceticismo e o niilismo de Machado dizem respeito a estes novos valores e, mais profundamente, ao próprio valor original do homem. Neste sentido, a revelação da crueza identificar-se-á ao mostrar as

5. ASSIS, Machado. *Obras completas: A Semana*, Vol. III, Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959. p. 772. *Apud* Reale, Miguel. *A filosofia na obra de Machado de Assis*. São Paulo: Pioneira, 1982. p. 16.

forças que movem esta ascensão. E ainda, mostrar como a vitória dos mais fortes é falsidade, é parte de uma grande representação: uma melhor capacidade de "ser para os outros".

A metamorfose do narrador: o olhar como construtor da teatralidade

Notamos assim que o "olho de teatro" envolve um jogo com a visibilidade. De um modo geral, a relação vidente-visível é construtora do próprio espaço do teatro. O teatro é o espaço organizado por esta relação. O teatro tem como condição de existência o olhar do outro: há um vidente (espectador) e um visível (ator), sendo que este visível assume a si mesmo como um objeto a ser olhado, tendo consciência do vidente. O espetáculo teatral apresenta-se assim como um jogo de sustentação do olhar. Em toda narrativa, a relação vidente-visível é construída por um elemento intermediário, o narrador: é este que instaura e observa os videntes e os visíveis. O narrador teatraliza na medida mesmo em que determina os espaços. Ele "sonha e sabe que sonha", podendo, a qualquer momento, subverter estas relações. No conto machadiano, a narrativa tende, em alguns casos, a se estruturar pela dinâmica da observação. Enquanto articuladora simultânea da proximidade e da distância, a relação vidente-visível instaura a própria imagem enquanto representação.

Em pelo menos dois contos – *A causa secreta* e *O espelho* –, dá-se uma operação onde o "terceiro olho" ou narrador se transforma no olhar de um personagem inserido na trama: o próprio personagem passa a narrar a história, ele passa a ser aquele que cria as imagens, sendo, ele mesmo, uma imagem criada pelo narrador. Esta transfiguração do narrador em personagem estabelece a distância e cria o espaço para o espectador: narrador e leitor transformam-se em espectadores da cena/texto. Este movimento determina o caráter teatral da própria imagem.

A causa secreta possui uma intensa carga imagética. Neste conto, cujo tema central é a convivência da ciência e do sadismo, o narrador se propõe a mostrar a própria gênese – a "causa secreta" – do quadro inicial que ele apresenta. Segue assim uma descrição da trajetória dos personagens, descrição esta conduzida pela ótica do personagem

Garcia, cuja motivação fundamental é a de “penetrar muitas camadas morais, até apalpar o segredo de um organismo”.⁶ Após mostrar a gênese do primeiro quadro, o narrador retoma a sua posição inicial, como vidente, e a narrativa prossegue mostrando um desfecho, no mínimo, assombroso.

Ora, é a motivação fundamental de Garcia – a vontade de saber – que o conduz ao sofrimento, pois ela o leva tanto ao sádico Fortunato, quanto a Maria Luísa: a percepção de uma dor moral escondida o faz apaixonar-se por ela. Reencontramos em Garcia aquela disposição de desmascarar, tão cara ao próprio autor. Mas, o fato de o olhar interessado ser o do personagem e não o do narrador/autor, possibilita o desmascaramento do próprio Garcia. A sutileza e a ironia deste conto residem justamente na sugestão de uma afinidade entre os dois personagens: ambos são atraídos para a dor alheia, um pela compaixão, outro pela crueldade. A vitória cabe ao cruel: é ele quem contempla longamente a dor de Garcia: de observado, Fortunato passa a ser observador, esta é a vitória final. Assim, na exposição da ambigüidade presente na vontade de saber, Machado critica o comportamento científico.

Nota-se assim que, neste conto, a teatralidade se constrói justamente a partir de fatores como a relação vidente-visível (o olhar como uma forma de poder), a relação entre as forças em conflito e o desmascaramento.

A teatralidade radical de *O espelho*

Em *O espelho*, a metamorfose do narrador – do terceiro olho – em personagem é muito mais radical. Neste conto, o teatro e a teatralidade se fazem muito mais presentes do que em qualquer uma das peças do autor. O teatro repercute nos contos machadianos, seja por intermédio das imagens visuais, seja pela organização da narrativa, seja ainda pela construção psicológica dos personagens, marcada pela inadequação entre a interioridade e a exterioridade. Mas, *O espelho* contém ainda aquela operação básica fundadora do ato teatral: a exposição para um espectador da metamorfose do ator

6. ASSIS, Machado de. A causa secreta. In: *Obras completas de Machado de Assis: Várias histórias*, (Vol. XIV) Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: W. M. Jackson, 1952.

em personagem e, de maneira recíproca, a metamorfose do espectador como efeito desta exposição. O texto trata assim do "duplo": o jogo entre aquele que se mascara e a própria máscara, entre o ser e a aparência.

No conto, por intermédio do personagem Jacobina, Machado de Assis expõe uma nova – e irônica – teoria da alma humana: o ser humano teria duas almas, uma exterior e outra interior. Jacobina assume o papel do narrador (ou o narrador se transfigura em personagem) e conta como ele mesmo adquiriu, perdeu e recuperou a alma exterior e, simultaneamente, como esta alma fez desaparecer a alma interior.

Jacobina conta esta experiência para seus quatro amigos "investigadores das cousas metafísicas".⁷ Este ato de contar é extraordinário, pois Jacobina nunca participava ativamente dos debates, limitando-se a ser um mero espectador das discussões. Para poder narrar, Jacobina exige que todos se tornem espectadores, que não intervenham na exposição. Notamos assim que há uma troca de papéis: de vidente-ouvinte, Jacobina passa a ser visível-falante. A esta operação de mudança de função e de posição espacial, se acrescentará uma outra ainda mais surpreendente: o próprio personagem narra a história de como ele mesmo se tornou um personagem para si. Ver-se como personagem significa contar-mostrar aos espectadores o modo como ele mesmo vivenciou a aquisição de uma máscara social: a de alferes da Guarda Nacional. O traje de alferes é o elemento concreto que produz a metamorfose de si mesmo em outro, assim como um ator se transfigura no personagem.

Em seguida, o personagem conta como, estando sozinho num determinado lugar, vivenciou de maneira angustiante (a experiência da angústia deve ser compreendida aqui no sentido existencial) a perda desta alma exterior (máscara social), perda que, por sua vez, implica a revelação da alma interior. Opera-se assim um desnudamento. Finalmente, Jacobina mostra como recuperou sua identidade por intermédio de um espelho. Assim, em *O espelho*, o personagem expõe a arte de se "pôr em cena" frente a si mesmo, conforme a expressão de Nietzsche.

7. ASSIS, Machado de. *O espelho*. In: *Obras completas de Machado de Assis: Papéis avulsos* (Vol. XII), Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: W. M. Jackson, 1952.

Neste movimento de aquisição, perda e recuperação, o que se coloca em operação é justamente o desnudamento e, com este, a ironia do conto se revela: a existência de duas almas atesta a inexistência do sujeito, isto é, da própria alma. O homem só é ele mesmo quando é outro: a máscara faz-se necessária. O ser do homem nunca é unívoco, devido à existência de uma dupla natureza: a social, o ser para o outro, e a espiritual ou o ser para si. Ambas são inconstantes: a mobilidade dos costumes, subordinados às paixões, aos interesses e às convenções, soma-se à fugacidade dos afetos, à inconstância da vida interior. A alma exterior só existe porque os outros existem: é o reino da impessoalidade que cria, ao mesmo tempo, a identidade (fonte de prazer, de afirmação da força) e a desumanização ou o desprazer. Porém, paradoxalmente, se a máscara do alferes é mais forte que a do homem, posto que a elimina, ela também é o lugar da fraqueza, já que sua força depende de um elemento externo, mais precisamente, do olhar do outro, do mesmo modo como uma representação teatral depende essencialmente do olhar do espectador. Assim sendo, quando se pensa que o homem que está por trás da máscara seria o elemento de sustentação da unidade, revela-se o pior: o homem não é absolutamente nada. Quer dizer, a interioridade é pura possibilidade de ser, mera disponibilidade que, como tal, é pura indeterminação. Assim, a alma interior mostra-se tão obscura quanto a alma exterior e o desnudamento conduz ao vazio, à morte. E, paradoxalmente, é neste espaço da morte que o personagem sonha com o retorno de si mesmo, enquanto outro, isto é, o retorno de seu duplo: a máscara de alferes.

Retomando as noções de vidente e visível, nota-se que, em *O espelho*, por um lado, aquele que é originalmente o visível é também o vidente de si mesmo: Jacobina comporta-se como um ator/narrador que vê a si como personagem; por outro lado, os demais personagens-videntes – investigadores da alma – transformam-se em espectadores da atuação de Jacobina, e cumprem a função de espectadores de teatro, enquanto pessoas que, vendo a realidade a partir de um afastamento, investigam as “causas secretas” dos comportamentos. Deste modo, o jogo dos espelhos e da metamorfose se estabelece: o personagem é espectador, o espectador é personagem. Mais profundamente: ao passar à condição de visível, Jacobina revela o motivo mais profundo de seu comportamento inicial, o de vidente

passivo: o questionamento sobre a razão de ser da realidade carece de sentido, pois, no fundo, só há indeterminação, jogo de máscaras e alheamento. Revelar esta ausência de substância é mostrar a crueldade do real: a ausência de valor das coisas. Assim, a própria relação de poder é invertida quando Jacobina transforma-se em vidente.

A dinâmica do poder – relação de fortes e fracos, de vencedores e vencidos, de prazer e desprazer – se faz presente aqui como força do cabotino: a vitória do mais forte apresenta-se como máscara, como puro jogo, já que a força pessoal, a identidade, é uma propriedade alheia. Assim, a força maior encontra-se no saber representar, no ter a boa consciência da máscara. Essa consciência é possível porque, em Machado de Assis, não há uma dissociação extrema entre a alma interior e a alma exterior ou máscara, isto é, a máscara não é um disfarce: há um vínculo sutil entre a loucura e a razão, o prazer e o desprazer, a vida e a morte, do mesmo modo como há um vínculo entre o compassivo e o cruel no conto *A causa secreta*.

Em suma, *O espelho* mostra justamente o ato constitutivo do próprio espaço teatral: um ser que se transforma em outro e que conta/mostra algo para outros que o observam e o escutam. A operação lúdica de tornar-se outro e de voltar a si, de mascarar-se e desmascarar-se, mostra-se como um desnudamento: o desnudar-se para o outro revelando o jogo das máscaras e a vida como pura representação. Aqui, é o próprio personagem que parece conter aquele "olho de teatro": ele olha para si mesmo e para seus espectadores como imagens de um sonho. O "eu" que fala de si (lírico) é também o "eu" que vê a si e que narra sua história (épico). Deste modo, tal como ocorre em Nietzsche, este si mesmo não se reduz à subjetividade, pois é visão primordial do mundo, além disso, o outro que se vê não é puramente objetivo, visto ser uma projeção do "eu". A teatralidade radical do texto encontra-se no modo como este jogo impõe e demanda o espaço, a plasticidade, e, sobretudo, o corpo desdobrado em ser e aparência.





O TEATRO LUMINOSO DE JOAQUIM CARDOZO SOB A SOMBRA DA HISTÓRIA*

*João Denys Araújo Leite***

Joaquim Cardozo (1897-1978) é um entre centenas de criadores de arte – aquele espaço privilegiado de prazer e de conhecimento crítico mediado pelo simbólico – que permanecem adormecidos no entre-lugar do esquecimento e do descaso.

Poeta, dramaturgo, professor, crítico de arte e arquitetura, desenhista, engenheiro, matemático, poliglota, tradutor, artista de origem humilde, funcionário público, recifense forçado a

* Este texto é parte da dissertação *Um Teatro da Morte: transfiguração poética do Bumba-meu-Boi e desvelamento sociocultural na dramaturgia de Joaquim Cardozo*, do Programa de Pós-Graduação em Letras, da UFPE, orientada pelo Professor Ricardo Bigi de Aquino. Insere-se também no Projeto Integrado de Pesquisa *Imagens do Brasil na Literatura: as formas interdiscursivas do imaginário estético e sociocultural*.

** João Denys é dramaturgo, encenador, professor de Teatro da UFPE.

Foto: Cardozo, um vulto aureolado por estantes de livros, como diria o filósofo Evaldo Coutinho.

auto-exilar-se no sudeste, co-autor de Brasília, solteiro, solitário, sem fortuna material, trabalhador autônomo, aposentado, não incorporado pela cultura dominante, enfim, o pernambucano Joaquim Cardozo ajunta em si um universo a ser estudado.

Decorridos mais de cem anos do seu nascimento, sua obra ainda não foi devidamente analisada (reverberação do nosso atraso?). Os trabalhos mais sérios, produtos de ensaios, dissertações e teses acadêmicas são os de Maria da Paz Ribeiro Dantas¹ e de Moema Selma D'Andrea.² Além desses trabalhos só dispomos de entrevistas, depoimentos, reportagens, resenhas, pequenas apreciações críticas, prefácios de livros, resumos, produzidos por jornalistas, artistas e intelectuais tais como Antonio Baltar, Antonio Houaiss, Audálio Alves, Carlos Drummond de Andrade, César Leal, Evaldo Coutinho, Evandro Lins e Silva, Fausto Cunha, Félix de Athayde, Fernando da Cruz Gouveia, Fernando Py, Franklin de Oliveira, Geneton Moraes Neto, Geraldo Santana, Germana de Lamare, Heloísa Buarque de Holanda, João Cabral de Melo Neto, Jomard Muniz de Britto, Jorge Amado, José Guilherme Merquior, José Maria Rodrigues, José Paulo Paes, Lailson H. Cavalcanti, Luiz Carlos Monteiro, Manuel Bandeira, Marcus Lontra Costa, Maria do Carmo Lyra, Mário Barata, Mário Hélio, Massaud Moisés, Oscar Niemeyer, Paulo Raposo Tavares, Pelópidas Silveira, Péricles Eugênio da Silva Ramos, Renard Perez, Roberto Martins, Rodrigo de Melo Franco, Samuel Rawet, Sebastião Uchoa Leite, Sergio Milliet, Sílvia Cortez Silva e também Souza Barros.

O que parece ser muito, e aqui só nomeamos os trabalhos mais importantes, é, no entanto, matéria heterogênea, assim como é heterogêneo o grupo de autores, versando sobre as múltiplas facetas do múltiplo Cardozo, em épocas e contextos diferentes.

1. DANTAS, Maria da Paz Ribeiro. *Joaquim Cardozo: ensaio biográfico*. Recife: Fundação da Cultura Cidade do Recife, 1985 e DANTAS, Maria da Paz Ribeiro. *O mito e a ciência na poesia de Joaquim Cardozo: uma leitura barthesiana*. Rio de Janeiro: José Olympio; Recife: FUNDARPE, 1985.

2. D'ANDREA, Moema Selma. *A cidade poética de Joaquim Cardozo: elegia de uma modernidade*. Recife: s/ed., 1998.

É, contudo, no campo da dramaturgia cardoziana que o esquecimento é lastimável. Os críticos e historiadores do teatro brasileiro não tocam no assunto. Desconhecem ou fazem questão de esquecer sua obra, talvez por enquadrá-la no campo da poesia, ou porque não são capazes de entender a sua engrenagem teatral. Quando tocam, e são raros os que o fazem, tocam de raspão.

O *teatro moderno em Pernambuco*, de Joel Pontes,³ não cita o poeta; o *Moderno teatro brasileiro*, de Gustavo A. Dória,⁴ muito menos. O *Panorama do teatro brasileiro*, de Sábato Magaldi,⁵ também não toma conhecimento da dramaturgia cardoziana. A *Pequena história do teatro no Brasil*, de Mario Cacciaglia,⁶ não dá espaço para Cardozo. Nas 535 páginas de *História do teatro brasileiro: de Anchieta a Nelson Rodrigues*, de Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha,⁷ o teatro feito no nordeste brasileiro nem existe. Contudo há aqueles raros toques, aos quais nos referimos: Sábato Magaldi menciona, na introdução da *Moderna dramaturgia brasileira*,⁸ a intenção de ocupar-se do teatro de Joaquim Cardozo num segundo volume, juntamente com mais de cinquenta dramaturgos que não entraram no primeiro. Está claro que a análise pretendida, em face da quantidade de autores e obras, não passará do raspão de uma crítica ligeira. Em *O teatro brasileiro moderno*, escrito por Décio de Almeida Prado,⁹ há uma raridade: o nome (e apenas o nome) de Cardozo perfilado com os dramaturgos

3. PONTES, Joel. *O teatro moderno em Pernambuco*. São Paulo: DESA, 1966.

4. DÓRIA, Gustavo A. *Moderno teatro brasileiro: crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

5. MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 1997.

6. CACCIAGLIA, Mario. *Pequena história do teatro no Brasil* (Quatro séculos de teatro no Brasil). São Paulo: T. A. Queiroz: Ed. da Universidade de São Paulo, 1986.

7. CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. *História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: FUNARTE, 1996.

8. MAGALDI, Sábato. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. XIII.

9. PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

rotulados como pertencentes à Escola do Recife, ou como criadores do ciclo nordestino.

Causa admiração a inserção, feita por Décio de Almeida Prado, de Joaquim Cardozo nessa Escola, pois no Nordeste os críticos e historiadores do teatro nunca o inseriram numa Escola, nem deram a importância devida ao seu teatro. Além do mais, Cardozo não fez parte dos grupos e movimentos históricos do teatro feito em Pernambuco, tais como Teatro de Estudante de Pernambuco (TEP), Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), Movimento de Cultura Popular (MCP) e Teatro Popular do Nordeste (TPN).

Vale salientar que a primeira peça publicada de Cardozo, *O coronel de Macambira*,¹⁰ data de 1963, quando o autor estava com 66 anos, em plena maturidade. Nessa mesma década, *O coronel de Macambira* é posta em cena por jovens grupos de estudantes universitários e, melhor: estudantes de teatro. Em 1965, Maria José Selva monta a peça com os estudantes da Escola de Belas-Artes do Recife, com músicas de Capiba. O Teatro dos Estudantes da Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais, é responsável pela montagem de 1966, sob a direção de Maurí de Oliveira, com música de Maurício Tapajós e, em 1967, o encenador Amir Haddad a dirige com o TUCA (Teatro Universitário Carioca), tendo Sérgio Ricardo como compositor das músicas.

Em entrevista a Marcos Lontra Costa,¹¹ Cardozo ainda informa que *O coronel de Macambira* também foi montado, em 1973, pelo curso de Formação do Ator da Universidade do Pará, dirigido por Cláudio Bananadas e com músicas de Waldemar Enrique. Embora sem precisar a data nem o diretor, o dramaturgo menciona a montagem de uma outra peça sua, *Antonio Conselheiro* (1975), por uma companhia de amadores de São Paulo, o Grupo Gruta de Guarulhos.

Em 1999, surge outra raridade em termos bibliográficos: o livro *Aspectos do teatro brasileiro*, do juiz paranaense Paulo Roberto Correia

10. CARDOZO, Joaquim. *O coronel de Macambira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

11. COSTA, Marcus Lontra. Joaquim Cardozo: o cálculo e a métrica. *Módulo*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 40, p. 29, set. 1975.

de Oliveira.¹² A raridade a que aludimos diz respeito única e exclusivamente ao fato de o autor dedicar um capítulo de doze páginas ao teatro feito no Nordeste, enfocando apenas os autores que ele considera os representantes autênticos da dramaturgia regionalista brasileira: Ariano Suassuna, Francisco Pereira da Silva, Hermilo Borba Filho, Osman Lins, Joaquim Cardozo e Luiz Jardim. Mesmo sabendo que se trata de um livro superficial, que aborda os aspectos escolhidos pelo autor de forma aligeirada e a partir de fontes secundárias, observamos equívocos que não podem deixar de nos inquietar: a) o uso do adjetivo “autênticos”; b) a classificação “dramaturgia regionalista brasileira”; c) a heterogeneidade dos autores enfocados e seus produtos. O que os torna autênticos? O fato de todos terem nascido na região Nordeste, emoldurados pelos estados da Paraíba e de Pernambuco? A autenticidade da dramaturgia de uma região está relacionada à utilização de matéria popular ou folclórica em suas obras? Uma dramaturgia para ser autenticamente regional terá de ter o folclore como vanguarda, para deter os avanços culturais cosmopolitas? Estarão essa autenticidade, essa região e essa dramaturgia intimamente atadas a conceitos tradicionalistas, imobilistas, saudosistas? “As pretensas tradições nordestinas são sempre buscadas em fragmentos de um passado rural e pré-capitalista; são buscadas em padrões de sociabilidade e sensibilidade patriarcais quando não escravistas. Uma verdadeira idealização do popular, da experiência folclórica, da produção artesanal, tidas sempre como mais próximas da verdade da terra”.¹³

O texto de Paulo Roberto também quer nos convencer de que a dramaturgia regionalista brasileira restringe-se ao Nordeste; como se o Nordeste detivesse as raízes do Brasil. E as outras regiões? E os outros nordestes? E os tipos de regionalismo?

Ainda sobre os autores, que dizer da formação dos mesmos? Ariano Suassuna é o único dos citados que permaneceu no Nordeste. Os outros migraram ou foram forçados a migrar para o Sudeste, o que possibilitou uma angulação diferente e até mesmo distanciada

12. OLIVEIRA, Paulo Roberto Correia de. *Aspectos do teatro brasileiro*. Curitiba: Juruá, 1999, p. 109-120.

13. ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do nordeste e outras artes*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.

no tratamento de temas que brotavam do chão de nascença. Quais as posições e os relacionamentos sociais desses autores? Como se efetua a representação poética desses escritores dentro do sistema de representação? Como esses autores se relacionam com a norma estética? Até que ponto o conceito e a prática experimentais de um Osman Lins e de um Joaquim Cardozo dialogam com o espírito armorial de um Ariano Suassuna? Os questionamentos são muito complexos e não devem ser tratados na superfície, no estreito viés de um regionalismo. A discussão extrapola nossos propósitos, contudo não poderíamos deixar de, no mínimo, colocar os questionamentos. Enquadrar autores tão díspares em escolas ou ismos não passa de esquematizações que pouco alumiam a contribuição individual e coletiva de artistas para com a arte e a sociedade.

A grande raridade, porém mais estruturada e séria, nos chega do final dos anos 1960, quando Maria Helena Kühner¹⁴ publica um ensaio intitulado “Reflexões sobre um teatro em tempo de síntese”. A ensaísta traça um painel do teatro ocidental no século XX e analisa as posições anti-burguesas do teatro brasileiro no quadro de nossa realidade cultural. Embora não analise a obra teatral de Cardozo, que a essa época só havia publicado *O coronel de Macambira*, ela o incorpora a um grupo de dramaturgos constituído por Dias Gomes, Antonio Callado, Augusto Boal e Oduvaldo Vianna Filho, entre outros, que supera o grupo formado por Ariano Suassuna, Francisco Pereira da Silva, João Cabral de Melo Neto e Osman Lins (autores, respectivamente, das peças: *Uma mulher vestida de sol*, *Chapéu de sebo*, *Morte e vida Severina* e *Guerra do Cansa-Cavalo*.) no que diz respeito à ampliação e à obtenção de um aprofundamento de visão e de análise da temática, dos elementos e dos processos dramaturgicos, absorvendo a modernidade em suas obras, que expressam as tendências teatrais do século XX:

O sentido de rebelião e protesto servindo a uma nítida consciência social e política, a um caminhar no sentido da corrente histórica, em que estamos inseridos; que surge quase sempre com o vigor e a veemência de uma denúncia e com uma abertura de visão que põe a nu as engrenagens que atuam sobre os personagens, a raiz de seus problemas, e a própria dialética da transformação da sociedade. É o caso, por exemplo, de um *Coronel de Macambira* (Joaquim Cardozo), de um O

14. KÜHNER, Maria Helena. Reflexões sobre um teatro em tempo de síntese. *Revista Civilização Brasileira*. Caderno Especial n. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, jul. 1968, p. 19-47.

pagador de promessas (Dias Gomes), de um *Forró no Engenho Cananéia* (A. Callado), de um *Julgamento em Novo Sol* (Boal, Xavier e outros) ou de um *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (Vianna Filho e Ferreira Gullar).¹⁵

Observamos, portanto, que Kühner não imobiliza o autor dentro de uma região, num teatro feito numa região ou sobre ela, nem salienta o aspecto folclórico de suas peças. Esse aspecto é patente e visível, mas não constitui o núcleo nem o alicerce das obras. O folclore aberto e mutante de Cardozo é apenas o significante, não o significado.

Kühner coloca Cardozo, com muita precisão, no quadro da realidade brasileira e da conseqüente dramaturgia do país ao lado de autores também díspares, de produção e recepção diferenciadas, de diferentes espaços geográficos, mas com um direcionamento que visa a uma dinâmica transformativa da arte e da sociedade. E é através dessa dinâmica que se realizam os desvelamentos e as transfigurações da cultura e dos modos de produzir uma escritura teatral relevante dentro do nosso sistema de representação.

Qual será mesmo a relevância do teatro de Cardozo? O provisório levantamento que apresentamos já é uma amostragem significativa para, no mínimo, desconfiarmos da história que vem sendo feita do teatro brasileiro, suas parcialidades, imprecisões e omissões.

O poeta teatral Joaquim Cardozo é ímpar na chamada Escola do Recife, assim como são bem diferentes os enquadrados nela. O teatro de Cardozo não dialoga com os miseráveis, tristes e pobres de uma *Terra queimada*, de Aristóteles Soares; não se aproxima da cidade imaginária de Vila da Mata ou das comédias municipais de José Carlos Cavalcanti Borges; nem das criações psicológicas de Isaac Gondim Filho. É diferente do multifacetado Hermilo Borba Filho, embora haja aproximações discretas entre a obra cardoziana e peças como *A donzela Joana* e *Sobrados e mocambos*.

Osman Lins se diferencia de todos pela ousadia expressiva de *Mistério das figuras de barro*, *Auto do salão do automóvel* e *Romance dos dois soldados de Herodes*. Ele e Cardozo são preciosos para a cena contemporânea pela forma nova de abordagem do teatro épico, mas os procedimentos de apropriação da matéria popular, por exemplo, são desiguais. Ariano Suassuna é canônico na história e na crítica do teatro que vem sendo urdida no Brasil. Logo, comparar sua obra,

15. *Ibidem*, p. 37.

plena de unanimidade, com a de Joaquim Cardozo, extrapola nosso objetivo neste trabalho. O registro memorial, o insólito e a alegria da obra de Luiz Marinho estão num patamar muito distante da forma e do gênero experimentados por Cardozo. Por fim, a ânsia de liberdade (temática e teatral) do autor de *O coronel de Macambira* não tem a angústia nem a revolta da liberdade amorosa e social de *O vôo dos pássaros selvagens*, de Aldomar Conrado.

A maioria desses autores, por mais dionisíacos que pareçam, são profundamente católicos, mesmo quando criticam a Igreja. A apropriação que fazem dos temas e das formas de arte dos subalternos passa por uma espécie de peneira, cujos fios principais são a moral, a religião, a memória individual, o conceito romântico de povo e cultura popular, uma visão cristalizada da região, do rural ou da cidade interiorana, entre outros aspetos, tomando uma conformação final onde prevalecem as formas da tradição ocidental de teatro, num galho que nasce na Comédia Latina e se estende até Molière.

O Teatro de Cardozo é diferente porque é um teatro da morte, assim como o é toda a sua poesia. Não a morte destruidora da vida e das idéias; não a morte apartada da vida (contra essa ele vai lutar até a morte), mas a morte inserida na vida e propiciadora de vida. O Poeta-matemático nos provoca porque não faz distinção entre ciência exata e poesia, pelo contrário as faz convergir para o Uno. A paixão que ele nutre pela arte oriental será determinante em sua produção poético-dramatúrgica. Seu teatro de sombras e luzes é povoado de duplos, personagens-morte que caminham em regiões não apenas determinadas pela paisagem seca e hostil, mas pelas contingências históricas, econômicas e sociais. Em alguns momentos de sua obra, a morte, qual escombros da história, com todos os seus fragmentos, renasce no palco, ergue-se como testemunha da barbárie.

O popular e suas manifestações são apropriados e transfigurados numa operação análoga àquela da topologia geométrica: uma forma contém muitas formas e muitas delas contêm apenas o vazio e a utilidade das mesmas aí se encontra. O *Tao-Te King*,¹⁶ ou seja, as

16. O *Tao-Te King* é o livro do sentido da vida, cuja escritura é atribuída a Lao-Tzu. O estudioso mais famoso desse livro, espécie de bíblia dos chineses, é Richard Wilhelm, o mesmo que traduziu o *I Ching*. Brecht dedica um lindo poema ao assunto: "Lenda do livro *Tao-Te-King* de Lao-Tsê". Em *De uma noite*

concepções mais profundas do pensamento chinês, o sentido da vida, caminha em suas peças: às vezes nos subterrâneos dos duplos, eternos caminhantes desterrados; outras vezes explicitamente, em caracteres chineses projetados na cena e em sua tradução vocal amplificada eletronicamente. Cardozo conjuga o teatro burlesco medieval com o épico moderno. Experimenta com essas linguagens misturando-as com as influências que acolheu de August Stramm e Lothar Schreyer, expressionistas alemães dos primeiros vinte anos do século XX .

Diante da alteridade, vamos retirar Cardozo da Escola do Recife e colocá-lo na escola do mundo, sem delimitações de fronteiras entre ocidente e oriente, mas com um ponto referencial: o chão donde brota sua arte. Não há como emoldurar o seu teatro numa ótica aristotélica ocidental. Suas peças são filhas da dança, da música e da poesia, como qualquer gênese teatral sobre a face da terra. Sua busca de um teatro absoluto aponta um caminho possível para um teatro brasileiro em sintonia com o teatro oriental, com o teatro de encenadores como Eugênio Barba, Jerzy Grotowski, Peter Brook e Ariane Mnouchkine.

Um teatro que busca nas manifestações espetaculares dos povos a matéria prima para a criação e a expressão, mantendo uma posição extremamente crítica para com o poder das instituições capitalistas, desvelando com sua poesia as intrincadas, ambíguas e contraditórias relações socioculturais.

O Bumba-Meu-Boi é uma dessas manifestações espetaculares escolhidas pelo poeta para alimentar três de suas obras. Essa escolha não se deve a questões regionalistas nem tampouco a um tipo de resgate folclórico. Até porque o Nordeste não é proprietário desse gênero de teatro popular. O Boi se manifestou e se manifesta em

de festa, Cardozo sugere projetar na cena da morte do Boi imagens da garrafa do matemático alemão Klein, que imaginou uma transformação topológica que leva seu nome. Trata-se de uma garrafa de apenas uma superfície e que não tem interior, pois o gargalo se acopla com o fundo. Ao lado dela, apareceria, em caracteres chineses, um trecho do Tao que trata do vazio e que o próprio Cardozo traduziu da seguinte maneira: “É ilusão ter-se a vasilha como o seu limite de argila. No vazio da argila é que está a sua utilidade.”

todo o Brasil, não é típico de uma região e possui características próprias de acordo com o chão onde germina. Suas raízes mais remotas estão fincadas em diversas partes do globo. Basta recordar as pesquisas de Luis da Câmara Cascudo¹⁷ a garimpar as manifestações do Boi em todos os pontos cardeais, muito embora conclua que Boi dançado é, por direito, exclusivo do Brasil.

Ao adotar o Boi como ponto de partida para revestir suas obras, Joaquim opta por uma operação estético-ético-conceitual, uma matemática de cálculo lento e solução sofisticada: ausência de linearidade e verossimilhança, personagens tipificados, objetos animados, figuras zoomórficas, seres fantásticos, sons não verbais, amplitude e diversidade espacial, ritmos complexos, a finitude e a transitoriedade, velamento, desvelamento, enfim, um sonho ou um pesadelo como *O grande teatro do mundo*, de Calderón, como *A tempestade*, de Shakespeare, como *O sonho*, de Strindberg, ou como a magia acrobática da Ópera de Pequim, como o teatro balinês, como o Bunraku, o Kabuki e o Nô japoneses. Como os Nôs modernos de Yukio Mishima, ou, ainda, como a *Alma boa de Setsuan*, de Brecht.

Através dos seus Bois, Joaquim coloca em poesia de alta qualidade teatral as questões básicas do ser humano e da coletividade: existir, ser e estar no mundo, relacionar-se, revoltar-se, desistir e persistir, comer e morrer de fome, sobreviver com terra ou sem terra, com muito e pouco amor, com tristeza e alegria, enganando e sendo enganado, com esperança na desesperança, trabalhando, brincando, dançando, falando, cantando e caminhando. Um teatro sem-terra, nômade, teatro dos caminhos, dos terreiros, quintais, praças e feiras. Um teatro que é uma grande jornada que se conclui numa nova partida. Assim é em *O coronel de Macambira*, em *De uma noite de festa* (1971)¹⁸ e em *Marechal, boi de carro* (1975). Esses Bois nunca terminam, pois também nunca começam. É um círculo em constante movimento, num vaivém que empurra a caminhada, quadro a quadro, passo a passo, dia e noite, numa profusão mirabolante de assuntos e formas.

17. CASCUDO, Luis da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984, p. 421-433.

18. CARDOZO, Joaquim. *De uma noite de festa*. Rio de Janeiro: Agir, 1971.

Os anjos e os demônios de deus (1973)¹⁹ é outra proposta dramática onde a manifestação espetacular escolhida para dar forma à obra é o pastoril. A peça é uma exaltação ao planeta terra e aos seus habitantes, estruturada em doze jornadas. A obra está centrada no verbo, na cor e na luz, pespontada pelo canto e pela dança das pastoras. Ela é plena de esperança, de otimismo, de harmonia, sem maniqueísmo, onde bons e maus são filhos da mesma semente.

Afastando-se da forma dos espetáculos populares, mas mantendo os subalternos como protagonistas, Cardozo compõe dois dramas que podemos classificar de épicos contemporâneos: *O capataz de Salema* (1975) e *Antonio Conselheiro* (1975).²⁰

Em *O capataz de Salema*, o conflito irresolvido (a paixão de um homem que manda e vigia pescadores e uma jovem filha de pescadores) é estabelecido por quatro personagens antagônicas: Sinhá Ricarda, velha mãe de pescadores, no fim dos seus dias; Luzia, jovem neta de Sinhá Ricarda; o Capataz, nomeado apenas pela sua condição, e o Mar, personagem sonora anti-ilusionista, como um concerto concretista, um emaranhado de sons presente em todo o desenrolar da ação.

As personagens são profundamente marcadas pelas diferenças sociais (masculino-feminino, comandante-comandado, diferentes níveis de pobreza) que as identificam e as oprimem, e as forças dos elementos que as dominam (a terra, a água, o fogo, o vento). A terra (fêmea), que tudo germina, e o mar (macho), que tudo oferece e tudo devora, entabulam uma aproximação que possui a mesma pulsação das ondas sobre a areia da praia. Toda a cadência do texto expressa essa imagem. Nela, a natureza, a cultura, as oposições, a sorte ruim, se atritam em face do mito que engendra e devora seus filhos.

Cardozo, com *O capataz de Salema*, alcança o maior grau de concisão dramaturgic. É a peça de menor extensão de sua obra dramática; com menor número de personagens; em um único ato e desenrolada num único espaço (o casebre de Sinhá Ricarda).

19. CARDOZO, Joaquim. *Os anjos e os demônios de Deus*. Rio de Janeiro: Diagraphis, 1973.

20. CARDOZO, Joaquim. *O capataz de Salema; Antonio Conselheiro; Marechal, boi de carro*. Rio de Janeiro: Agir; Brasília: INL, 1975.

A impossibilidade da convivência amorosa do Capataz com Luzia, a inadequação de forças contrárias, a união do homem e da mulher produzem, também, um significado subjacente: o inconformismo de Luzia, sua não aceitação do imobilismo, seu descrédito em relação às inúteis promessas de uma vida melhor, feitas por quem explora o trabalho dos outros, por quem manda e oprime. Segundo o próprio autor, uma “conjuntura dramática”.

Para recriar a saga de Canudos, Joaquim Cardozo escreve *Antônio Conselheiro*, estruturando-a em dois atos e dez quadros. Texto de alta complexidade, tanto do ponto de vista do tratamento dado ao assunto como da engrenagem formal que ele elabora por meio da transfiguração poética.

A partir da matriz de Euclides da Cunha, Cardozo amplia e aprofunda a problemática histórica, política, social e religiosa de Canudos, criando uma territorialidade dramática de reverberações universais poucas vezes alcançadas no texto teatral brasileiro.

Usando todos os recursos técnicos e artísticos do teatro contemporâneo, Cardozo desconstrói a história, fazendo com que passado, presente e futuro se aglutinem dialeticamente na cena, num desafio crítico perturbador. *Antônio Conselheiro* aponta, no seu último quadro, para o fim a que se destinam todas as lutas, os desejos e a ganância dos homens no âmbito das sociedades capitalistas: a condição de mercadoria. E é nesse explícito e consciente protesto que Cardozo enquadra e finaliza a sua versão poética daquela resistência e daquele genocídio, não apenas da história brasileira, mas da história mundial. A conclusão da peça é a liquidação do mundo. O tudo e o nada são postos à venda: vala comum, vingança, glórias perdidas, ambições, o conhecimento, a ilusão, os pais desempregados, os soldados, os exércitos, teorias científicas e a água. A água salgada e triste do mar: o açude de Canudos.

Joaquim Cardozo oferece aos leitores, atores e encenadores, únicos agentes possíveis de atualização do texto teatral, uma obra sempre nova e provocante, porque preme de modernidade não apenas na escritura do texto, mas na rica escritura imaginária da encenação. Uma obra cuja propriedade é seu chão maduro, remoto, futuro; em que a tradição se faz aberta à contemporaneidade. Seu teatro brota desse solo, acima e além do exótico, do pitoresco;

desconstrói e reinventa o folclore do Nordeste que, transfigurado por sua radicalidade poética, destina-se primordialmente ao palco no qual renasce um discurso dialético de dimensões cósmicas pelos sem terra, pelos que caminham nos descaminhos, pelos auto-exilados e marcados pela mancha do país natal, como ele, que, se não são totalmente excluídos ou eliminados do imaginário sociocultural e da vida mesma, dormem entre dois mundos, na sombra bem escura da história.



ANTONIO CADENGUE: FOGO E FÔLEGO

*Entrevista a Fátima Saadi,
Antonio Guedes, Doris Rollemberg e
Walter Lima Torres*

Fotografia: Guga Melgar

Antonio Cadengue é um encenador que une à inteligência da cena uma capacidade de reflexão e uma voracidade pelo conhecimento nas áreas de estética e crítica da cultura pouco habituais em nossas gentes de teatro. Diretor da Companhia Teatro de Seraphim, de Recife, criada em 1990, Cadengue tem em seu currículo perto de quarenta montagens, em vinte e cinco anos de trabalho. Seu gosto pelo teatro transcende particularismos e regionalismos, voltando-se para criações capazes de discutir as relações entre a nossa múltipla identidade como brasileiros e o que o mundo produziu de melhor em teatro. Como consequência, seu olhar é o do descentramento que obriga a perceber os desvãos de que é feito um pensamento culturalmente conseqüente. Descentramento em relação a todas as metrópoles: ao hemisfério norte e ao sul maravilha.

Antonio Cadengue durante entrevista ao *Folhetim*, junho de 2001.

Como professor, Cadengue sempre acreditou que, mais que transmitir conteúdos, é preciso despertar no aprendiz a necessidade, o desejo de saber. E que teatro se aprende pensando e fazendo.

Atualmente Cadengue é diretor do belo Teatro de Santa Isabel e é coordenador, juntamente com Albemar Araújo, do IV Festival Recife do Teatro Nacional que está propondo, para esta edição, importantes modificações na política de fomento ao teatro local.

É com grande prazer que nos incluímos entre os “seres afins” da Companhia Teatro de Seraphim.

Esta entrevista é dedicada a Marcus Vinícius, que faz muita falta a todos nós.

Fátima Saadi: Como se deu a passagem entre o curso de psicologia e a atividade como diretor de teatro? Em que ano foi isso?

Eu nunca pensei em fazer teatro, embora gostasse desde sempre, porque minha prima e minha tia fizeram teatro amador em Lajedo, no interior de Pernambuco. Eu ia aos ensaios, assistia aos espetáculos, mas nunca me interessei porque não era proibido. Teatro era uma coisa simples na casa da minha mãe, na casa dos meus avós... O curso de psicologia era um curso particular, na Faculdade de Ciências Humanas de Olinda, mantida por freiras beneditinas missionárias e, num dado momento, eu não tive mais como pagar a mensalidade. Como eu tinha feito alguns trabalhos de filosofia, de sociologia, que tinham causado enorme impressão aos professores, uma professora de filosofia me pediu pra escrever uma adaptação dos *Diálogos* de Platão, de um trecho qualquer, que pudesse ser teatralizado, para ela ilustrar as aulas dela sobre Platão. Aleguei que não poderia, porque iria trancar a matrícula do curso. Então ela procurou outros professores e foram todos à direção da faculdade pedir uma bolsa pra mim. Em troca, eu deveria dirigir um grupo de teatro com adolescentes, numa escola secundária que pertencia à faculdade e lá montar um espetáculo. Isso foi em 1975, se não me engano. Eu só conhecia teatro como espectador e tinha lido um único livro, vamos chamar assim, teórico de teatro: *Em busca do teatro pobre*. Então pensei: vou fazer uma coisa à la Grotowski, mas não tinha a menor idéia de como fazer. O texto tinha sido determinado pela disciplina – era *O romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles. Meu amigo Carlos Bartolomeu, que era diretor de teatro, fez uma adaptação, e

eu comecei a dirigir pedindo auxílio a ele, que me disse: “não, você não vai aprender se não enfrentar isso sozinho. Vá fazendo.” E eu fui fazendo, não sei exatamente como. E aconteceu que o diretor de programação da TV Universitária, José Mário Austregésilo, foi assistir ao espetáculo com a mulher dele, Rosário, que era minha amiga, e ficou muito encantado: ele chorava no final do espetáculo... E eu fiquei estarrecido, porque não tinha nenhuma idéia do que aquela peça causaria. Ele, de imediato, nos convidou para gravar a peça para a TV Universitária. Foi tudo muito abrupto, sem que eu me desse conta dessa passagem. De repente, eu era diretor sem o ser. José Mário estava indo para o México fazer um curso de tele-educação, precisava de alguém para substituí-lo na Universidade Católica e me convidou. Aleguei que não sabia nada, mas ele me deu o programa das disciplinas, franqueou a biblioteca dele sobre teatro, que era maravilhosa, e eu comecei a ler em espanhol, em francês, com dicionário, traduzindo e criando um curso que existia mas precisava ser reestruturado. Eu dava aula pra alunos muito mais velhos que eu, era o pessoal do último ano de jornalismo, deixei até a barba crescer pra ficar mais velho (*Risos*). Sem notar, de repente eu estava envolvido com teatro até o último fio do cabelo, sem saber que aquilo ia ser a minha profissão. Não fui eu quem escolheu o teatro: ele foi, por vias tortas, me enviesando, me puxando. Aí eu disse: ainda não é nada disso que eu quero, quero ser jornalista. Fiz vestibular pra jornalismo, passei, comecei a cursar jornalismo e psicologia ao mesmo tempo, e continuava fazendo teatro. Não sei como eu me virava: teve uma época em que eu tinha dezoito disciplinas, de manhã, de tarde, de noite, em duas universidades diferentes. E aí, quando acabei o curso de psicologia, já era um diretor premiado por *Essa noite se improvisa*, do Pirandello, e *Viúva porém honesta*, do Nelson. Pra mim, tudo isso era assustador, eu não tinha preparo suficiente. Foi então que decidi: preciso dar uma parada para estudar realmente, para sistematizar o conhecimento, pra poder me lançar nessa empreitada.

Fátima Saadi: Você veio então de Recife para um ano de estudos na Escola de Teatro da UNI-RIO, onde nós nos conhecemos. Quais eram as suas expectativas a respeito da Escola de Teatro e de sua estadia aqui?

Um pouco antes de vir para o Rio, conheci Beto Diniz, que era carioca, e que tomou-se de paixão pelo Recife e por mim. Beto tinha

a vivência prática da escola de teatro daqui. Ele fazia cenografia e tinha estudado com Pernambuco de Oliveira, com o José Dias, com o Guima, ele adorava o Guima, com o Ronaldo Brito... Então, antes de vir para o Rio, vamos dizer que eu já estava sendo iniciado por Beto no conhecimento transmitido pela própria universidade. Ele, na verdade, foi meu professor de direção teatral. Eu tinha as idéias, o conceito do espetáculo, e ele me propiciava os instrumentos para se alcançar aqueles resultados, através da sua cenografia, daí eu ficar tomado de uma enorme paixão pela cenografia: foi Beto quem me ensinou a amá-la. E aí, quando acabei a faculdade, ele precisava retomar o curso de cenografia dele aqui e então viemos pra o Rio. A minha expectativa era sistematizar esse conhecimento. Eu não tinha a expectativa de me tornar diretor de teatro no Rio. O meu desejo maior era ver espetáculos, era discutir teatro. E aí tive o privilégio enorme de acompanhar, durante um ano, o Yan Michalski na maioria dos espetáculos que ele cobriu para o *Jornal do Brasil*. Eu tinha começado a trabalhar como secretário da *Comissão permanente de luta pela liberdade de expressão* da qual faziam parte o Yan, a Tânia Pacheco, o Leon Hirszman e uma série de outras pessoas. O Yan me dava muita carona, arrumava ingressos, ele tinha essa preocupação de formar, informar, passar sua experiência com extrema generosidade. Mantivemos uma longa correspondência até sua morte em 1990. Generosidade semelhante só fui encontrar, anos depois, em Sábato Magaldi, que foi meu orientador no mestrado e no doutorado na USP.

Também Yan me impulsionou pra vir pra cá. Quando ele assistiu em Recife à montagem de *Esta noite se improvisa*, em 77, botou uma notinha no *Jornal do Brasil*, que dizia assim: “Não só no Rio Pirandello está fazendo sucesso (estava em cartaz aqui um Pirandello com a Dina Sfat e o Paulo José, acho que o *Seis personagens*) também no Recife está em cartaz uma montagem muito criativa, sob a direção de Antonio Cadengue, com cenografia de Beto Diniz. Vocês guardem bem estes nomes, porque, pelo que eu vi, alguma coisa vai acontecer.” Isso foi um impulso, porque, até então ninguém havia me dito que aquilo que eu estava construindo tinha qualidade. Os meus pares não tinham essa possibilidade. Mas Beto, como não era do Recife, percebia que a minha visão de mundo, de cena, era muito maior do que o Recife. E dizia: “Você precisa sair daqui, nós precisamos voltar para o Rio, nem que seja pra você se reestruturar, se refazer e depois voltar. Mas é importante que agora você saia.” Além da notinha,

Yan escreveu uma longa carta, linda, dizendo o que era bonito, o que era interessante, o que era novo naquela cena, e também todas as suas restrições. Ele fazia isso como quem fazia uma crítica pra o *Jornal do Brasil*, com o maior cuidado: “Me parece que você não fez ensaios de leitura de mesa suficientes para que os atores pudessem compreender melhor o texto, no entanto você...” etc. Então foi uma conjugação de fatores que fez com que eu viesse pra cá e me enfiasse na Escola de Teatro. Eu estava sem emprego, fazia só um bico na Embratel, e me socava na biblioteca da escola, estudando, lendo, vendo espetáculos, era tudo que eu pedi a Deus.

Fátima Saadi: Nós trabalhamos, por alguns anos, na revista *Ensaio/Teatro*, criada por Yan para que os alunos de teoria do teatro da UNI-RIO se exercitassem. O que esse estágio lhe ensinou?

A ver espetáculos. E a escrever. O mais difícil do ver um espetáculo não é a oralidade, é você colocar no papel, com elegância, o que você achou... Porque aquele que diz, “ah gostei, não gostei, uma bosta, não sei o quê”, na hora de escrever, não vai dizer as coisas exatamente assim. Você é obrigado a se debruçar sobre o visto e, por vezes, isso muda muito a relação que você estabeleceu, de fato, com o espetáculo. Na revista *Ensaio* tem um artigo meu sobre um espetáculo do Eid Ribeiro, *Cigarro Souza Câncer*, que eu detestei. Mas, na hora em que fui escrever, comecei a ver tantas coisas interessantes que... Bom, não foi uma crítica elogiosa, mas levantava algumas questões a respeito do espetáculo e, no fim, eu fiquei satisfeito com o que tinha visto. Enquanto espectador, minha reação foi uma, no momento de escrever, a minha relação com o espetáculo foi



Foto de Guga Melgar: Antonio Cadengue e Fátima Saadi durante entrevista ao *Folhetim*.

outra. E as duas inteiramente contraditórias mas, ao mesmo tempo, podendo dialogar uma com a outra.

Fátima Saadi: Durante um longo período, você foi professor de teatro na Universidade Federal de Pernambuco. Você acredita que se pode ensinar arte na academia?

É uma discussão difícil. A ciência, mesmo no âmbito das ciências humanas, busca paradigmas, certezas. E a arte trabalha, essencialmente, com a dúvida. No caso do teatro, especificamente, acho que o que a academia fez com os cursos de teatro de uma maneira geral foi instaurar uma certa imobilidade no pensamento, na criação... Os departamentos de arte não conseguem ser laboratórios de criação viva e o aluno acaba recebendo receitas: como se deve ou não fazer as coisas. Não que eu não acredite na metodologia, na organização do conhecimento, mas me parece que não se estabelece um diálogo entre as criações. Grotowski, Brecht, Stanislavski são estudados mas não se estabelece um diálogo com a contemporaneidade, as pessoas vão assistir a um espetáculo e tentam aplicar a ele coisas que não se coadunam com o que estudaram na escola, elas têm, portanto, um falso instrumento de leitura. Isso é o que eu sinto, evidentemente a partir da minha realidade, a partir de outras talvez a coisa não seja tão drástica...

Fátima Saadi: Mas sua realidade é bastante ampla, porque você fez mestrado e doutorado na USP, frequentou a UNI-RIO, deu aulas na Federal de Pernambuco, na Federal da Paraíba, você tem uma amostragem que é bastante significativa.

A universidade possibilita a sistematização do conhecimento, ela faz com que o aluno ganhe tempo, mas...

Antonio Guedes: É uma provocação: acho que todo mundo que trabalha hoje em teatro, mesmo tendo passado por uma escola de teatro, acaba sendo mais ou menos autodidata, porque aprende no momento em que está trabalhando. É evidente que pode ter recebido determinadas ajudas dentro de uma dada disciplina curricular, ou seja, pode ter tido um professor que falou "leiam Artaud, vejam que leitura bacana ele pode dar sobre o ator pra vocês", mas isso a gente encontra na vida também. O que acontece de especial na universidade é que a gente está procurando isso. Mas o que eu vou ler de Artaud é o que eu posso aproveitar dentro do meu espetáculo. No fim das contas, somos todos autodidatas dentro das artes. E aí penso nessa questão, penso no que seria uma faculdade ideal de teatro...

Fátima Saadi: Ampliando a pergunta: qual seria, para você, a forma ideal de aprendizado do ofício teatral?

(Risos) Tem que voltar à Grécia. Eu acho que é a maiêutica, o partejamento das idéias. Bom, a sistematização do conhecimento é importante mas, antes, o aluno precisa sentir a necessidade de ter este conhecimento. O professor deve suscitar um processo barthesiano de erotização do ensino, no sentido de que ele se dê pela fresta, uma coisa mais descontínua... porque senão fica parecendo que a história não tem lacunas, não tem brechas, que tudo é preenchido, e isso é ruim, porque a vida não é assim, tem silêncios, tem pausas, tem gritos que a história não registra, aparecendo falsamente como um *continuum*. Eu trabalho muito com essa idéia da maternagem, que é um termo do Barthes. Na maternagem, a mãe não ensina o filho a andar, ela o estimula a andar. Então, à medida que o filho cresce, anda, você anda e cresce com ele. Acho que hoje o que é menos estimulado é a criação do aluno. E a criação implica, inclusive, na criação do pensamento. Tanto que existe um curso de teoria do teatro. E teoria não é ficar repetindo o estabelecido, mas, a partir do estabelecido, abrir novas frentes de pensamento. Acho que o que está faltando é o estímulo à criação.

Fátima Saadi: Por outro lado, como você vê a nossa geração, que se distingue pela tentativa da inserção da teoria na prática teatral?

Acho que nós trilhamos um caminho, no meu caso e no seu, especificamente, um caminho marginal. Nós temos esse domínio todo de teoria, mas não temos o domínio da burocracia, como outros de nossa geração tiveram. Essa coisa de ser chefe de departamento, ter o domínio de pró-reitorias, publicar pelas grandes editoras (porque é um problema publicar teatro no Brasil, parabéns pra o *Folhetim*). Se o cara domina os meandros, ele se estabelece e se mantém lá. Eu acho que nós somos um pouco o coro dos descontentes no sentido do estabelecer-se ante a instituição universitária, nós ficamos mesmo à margem. Por outro lado, o nosso empenho de formar enviesadamente é legal, porque nos dá uma margem de liberdade muito grande de atuação na sociedade, sem ser de uma forma institucionalizada.

Fátima Saadi: A progressiva qualificação acadêmica dos profissionais de teatro, haja vista a proliferação de cursos de mestrado e doutorado em teatro, tem tido alguma influência na criação teatral? E na crítica?

Na crítica sim, na cena eu acho que não.

Antonio Guedes: Você acabou de falar dessa geração que procurou integrar a teoria à prática e que se demarca, com clareza, da geração mais nova, que não tem exatamente o pensamento como fio, como motor, privilegiando a questão da produção, a objetivação do trabalho, as estratégias para torná-lo efetivo, ou seja, visível. É evidente que isso não significa que a geração nova não pense, não é isso. Mas não é esse o mote do trabalho. Acho que peguei a rebarba dessa postura de vocês: quando comecei a trabalhar, não pensava em como fazer, ia fazendo. No final das contas, a coisa acontecia, ou não acontecia para o público, mas resultava num espetáculo. O que eu gostaria de ter feito, as idéias que eu gostaria de ter trabalhado estavam ali em cena. Eu queria saber como a crítica jornalística se colocava em relação à geração de vocês, que tinha o pensamento como o motor do trabalho, e como ela se coloca hoje, num tempo em que as possibilidades de execução de um trabalho se tornam o mote das encenações.

Eu penso mais na situação ideal do que na real. A crítica poderia ser uma mediadora educacional: uma mediadora entre mercado e cultura. Porque uma cena nova, uma cena viva, pulsante, é uma cena que requer um olhar que crie uma empatia, uma identidade ou, no mínimo, que o indivíduo esteja instrumentalizado para poder lê-la. Um escritor, acho que espanhol, conta o seguinte fato: numa universidade americana, uma aluna perguntou-lhe insistentemente se ele tinha lido um determinado livro que estava no topo da lista dos *best sellers*, e ele, já impaciente, perguntou, por sua vez, a ela: “você já leu *A divina comédia*?” Diante da resposta negativa dela, ele concluiu: “pois você não leu uma obra que é *best seller* há seis séculos.” (Risos) Esse professor estava instrumentalizado para ler um *best seller* que está em cartaz há seis séculos. E a garota estava, no máximo, instrumentalizada para ler o *best seller* de agora. Então é essa a diferença que faz com que uma pessoa com preparo acadêmico, com formação, possa ler um espetáculo de uma maneira diferenciada e possa levar outras a determinados universos porque, se há um dado novo, as pessoas precisam saber que aquilo existe, elas podem desejar aquilo, como diz o Valéry, podem desejar uma coisa que, a princípio, nem sabiam que existia.

Doris Rollemberg: Como você avalia hoje, o conjunto de textos que você montou? Qual a relação entre o seu momento, o que você quer dizer, do ponto de vista estético, e a escolha do texto?

Eu nunca sei o que eu quero dizer; ao mesmo tempo, sei muito o que dizer. Essa é a minha relação básica com os textos, e daí a diversidade de textos que eu montei, porque tentei fazer com que cada texto me

dissesse coisas e que a montagem externasse isto. Daí eu nunca ter tido fórmulas, daí essa idéia do maiêutico – eu partejo as idéias que estão lá no texto. E partejo em mim também.

Gosto dos bons textos de teatro, o que não significa que um belo poema não possa virar teatro. Estou me referindo a texto no sentido mais amplo possível, a todo belo texto que possa se tornar cena. Não se trata de voltar à textocracia, ao textocentrismo que Roubine e Bernard Dort criticam. Não se trata de colocar o texto no centro da cena, mas de procurar textos que permitam estabelecer um diálogo com todos os outros criadores da cena, um diálogo entre o diretor, o autor, os atores, o cenógrafo, o figurinista, o iluminador... É uma incompletude ser do teatro. E é esse conjunto de brigas, de horrores, de amores, de suores e fedores, que faz com que a obra se torne tão densa. Queima-se muita energia pra criar um espetáculo. Muita energia. Artaud registrou com clareza essa queima de energia, vital pra construção da cena.

Na verdade, cada um dos meus projetos tem uma história diferente. *Os biombos*, por exemplo: Lúcia Machado e eu encontramos o texto em Paris. Eu sabia desta peça mas nunca a tinha lido. Ela estava lá me esperando. Pra mim existe um mistério. E o mistério é isso, não é nada de místico: é encontrar *Os biombos*, no Beaubourg. Compramos também todo o Koltès, porque estava se falando muito nele... mas depois de ler os dois, eu disse: espera aí, o Genet é muito melhor que o Koltès! Não tem comparação! O Koltès misturou o Genet com o Racine e o Corneille. O Genet foi às raízes da radicalidade... o Koltès rearrumou a radicalidade. Eu já tinha montado *O balcão* mas com alunos e num tempo em que ainda não estava capacitado a enfrentar o Genet, que, como todo bom autor, é sempre um monumento grande demais. Como diretor, sempre acho os bons autores maiores do que eu e acho ótimo isso, porque fico tentando escalar a montanha. Vou, então, para o marco zero: é como se eu não soubesse como começar aquela cena. Eu me sinto um neófito diante de cada espetáculo, diante de cada texto. Então a minha reação é ver o que essa obra tem a me dizer e como posso intermediar para os meus contemporâneos, para a minha sociedade, essa discussão que ele coloca.

No caso de *Os biombos* me chamava a atenção a miséria, a relação possível com a miséria gritante do Nordeste, que é um microcosmo, mas é o resultado de um enorme país... Evidente que eu podia fazer o Genet sem ter que me reportar diretamente ao norte da África, onde a trama se passa, porque eu sempre penso numa dimensão do humano, que é muito maior do que o ser regional. Então, Genet me dizia coisas



Foto de Yêda Bezerra de Mello: *Os biombos*, de Jean Genet, direção de Antonio Cadengue, 1995. Lúcia Machado e Cira Ramos.

muito fortes: a miséria homenageada naquele lugar onde, algum dia, havia existido uma civilização muito bonita, muito forte, muito gloriosa. Então, por baixo dos trapos tinha aqueles tecidos adamascados, aqueles tecidos com texturas douradas... e isso permaneceu, tanto no cenário, no nível dos Mortos, quanto nos figurinos. Porque o Nordeste é rico inclusive nessas suas tradições populares, quer dizer, eu não estava me referindo a nenhuma delas em especial, nem ao Bumba-meu-Boi, nem ao Fandango, nem a tantas outras, mas estava me referindo à cultura como um todo. Mas isso acho que são coisas só da minha cabeça, ninguém vai ler isso lá no espetáculo.

Edelcio Mostaço, vendo o nosso desespero, o meu e de algumas outras pessoas do Recife, em pensarmos o que fazíamos, disse uma coisa interessante: “Aqui vocês têm a dupla missão de criarem e de pensarem a própria obra, por não encontrarem no seu meio pessoas que tenham um olhar crítico mais generoso.” Acho que é isso mesmo: não basta um olhar capacitado, há que se ter generosidade para ver que está acontecendo algo... Aí são as coisas da província mesmo. O país inteiro é uma grande província, mas quanto menor a cidade, mais isso se exagera. O espírito provinciano reina no país. E faz com que pessoas com enorme qualidade de criação, teórica e tudo, não tenham vez porque não têm o domínio da mídia. Aí eu fico impressionado e aplaudo de pé o Gerald Thomas, que acho brilhante.

Antonio Guedes: E me parece que agora ele está no seu melhor momento. Ele está efetivamente fazendo o que sempre

fez, que é propaganda de si próprio, mas em cena, e isso é muito interessante.

Mas ele soube transcender o provincianismo porque veio da metrópole. E veio com o cão, entrou aqui no país desbancando tudo, e acho que foi muito salutar a discussão que ele acabou inserindo, a respeito de se o teatro brasileiro é de mentirinha ou não, se essa cena é verdadeira ou não. Há belos artigos no livro dele sobre o *Drácula*, de Antunes e sobre o *Ham-let*, de Zé Celso. A capacidade e a generosidade dele em ler... É muito brilhante. Acho que precisamos também de enfrentamentos, que são salutares; no entanto, precisamos estar mais próximos numa discussão que faça crescer a cena de todos nós.

Doris Rollemberg: Quando você pensa na forma do espetáculo, num primeiro momento, antes mesmo de o cenário estar no papel, desenhado, você já intui um modo de ocupação dele?

Eu tenho uma relação muito grande com as artes plásticas, sou um arquiteto frustrado, porque fiz vestibular duas vezes pra arquitetura e não fui aprovado. Tinha 100 vagas, eu era sempre o 110º... resolvi então partir pra outra (*Risos*). Mas pra fazer o vestibular, eu li sobre Niemeyer, sobre a Bauhaus... E o meu amigo Aníbal Santiago, que trabalha comigo até hoje como figurinista, já fazia faculdade de arquitetura e começou a me levar pras aulas de história da arte. Fiquei deslumbrado! Quando o programa chegou na arte moderna, eu viajei naquilo. Comecei a fazer desenhos com bico de pena, e cheguei a participar de um grupo em Recife que se chamava Movimento de Arte e Pesquisa, MAPE, que organizou duas exposições, nas quais eu expus como artista plástico. Uma dessas exposições foi apresentada por Gilberto Freyre, que participou da coletiva, inclusive. Ele tinha essas coisas da generosidade. As minhas cenas têm algo da composição plástica e eu penso a ocupação dos meus espaços muito a partir da arte. E penso em todos os grandes pintores: nos que constróem, nos que desconstróem. Penso em Velázquez e em Hélio Oiticica. Por causa desta relação intensa com as artes plásticas e com a arquitetura, gosto dos cenários arquitetônicos. Beto tinha essa veia arquitetônica, e você, que eu adoro, também tem. Eu começo a falar e você já capta e traduz para a cena, do ponto de vista pictórico. Porque não penso a forma por ela mesma, penso nela com uma pulsação dramática de sentido. Boa parte da cenografia hoje é muito formalista, nada contra, mas às vezes não acho um sentido maior no que estou vendo.

Doris Rollemberg: Em que medida você reconhece nos seus espetáculos as contribuições da sua equipe de criação?

Totalmente. Sem a minha equipe eu não existo. Eu me sinto como o mediador de um trabalho que é coletivo. Fico às vezes muito constrangido com a projeção que o meu nome ganhou – e que às vezes eu cultivo, porque isso dá também a outras pessoas a possibilidade de entrarem nesse circuito. Mas sempre estou a nomear cada uma das pessoas que trabalham comigo, a valorizar cada uma delas. Porque somos uma companhia mesmo.

Doris Rollemberg: Quando é que os atores tomam conhecimento da espacialidade que está sendo desenhada para o espetáculo? Qual o poder de intervenção deles, nesse primeiro momento e, depois, quando o dispositivo cênico já está integrado aos ensaios? Quais as principais questões dos atores a respeito da espacialidade construída para o espetáculo?

Varia. Eu gosto muito de ler a peça com calma, de ir falando, de ir discutindo, as pessoas vão se posicionando... e aí, às vezes, nessas conversas iniciais com os atores, eu vou dizendo: “isso aqui sugere tal espaço”. No caso de *Os biombos*, que nós fizemos juntos, o processo foi muito complexo, porque houve a tradução, que Fátima ia fazendo, gravando, mandando as fitas, que eram transcritas; depois eu checava, com Lúcia Machado, batia o texto em francês com a transcrição que tinha sido feita, reenviávamos pra Fátima, isto tudo antes da internet... Nós em Recife, você e Fátima aqui no Rio. Eu não reuni o elenco enquanto o texto não ficou, vamos dizer assim, com um primeiro tratamento.

Fátima Saadi: A adaptação que você fez com Lúcia e Marcus Vinícius é muito boa.

Mas passamos meses pra adaptar o texto, não foi assim do dia pra noite. Nós sabíamos o texto de trás pra frente, porque tínhamos feito esse acompanhamento passo a passo da tradução, trocando algumas palavras por outras que soavam melhor no Recife, sem perder a beleza da língua, porque também Lúcia prima muito por isso, ela conhece muito bem o francês, o português... A partir daí, começa minha correspondência com Doris, depois, quando nos encontramos, eu disse: “não quero uma peça que tenha biombos.” E Doris respondeu: “gostei disso, a gente pode começar por aí...” Quando chegaram os desenhos, mandamos fazer o cenário; enquanto ele não ficava pronto, desenhamos o esquema no chão e os atores começaram a sentir necessidade de duas passarelas laterais que dessem nas coxias, e continuassem o

praticável em declive que ficava no centro. Aí eu liguei e disse: “Doris, precisamos dar continuidade, puxar algumas asas na lateral, porque os atores estão precisando de outros espaços.” Isso surgiu na cena da prisão, porque Saïd e Leila falavam, cada um num canto, e queriam falar olhando pra bacia que tinha água, pra aquele poço que ficava no centro, mas queriam ficar como se estivessem muito distantes um do outro, sem estarem inseridos no próprio cenário. Era um conceito assim, simples. E, a partir daí, passamos a usar as passarelas e foi muito interessante porque aquilo remetia às passarelas do palco Nô. E foi uma sugestão dos atores. Eu procuro aproveitar ao máximo as idéias deles, eu tenho um bom ouvido para os atores.

Doris Rollemberg: Existe uma relação entre cenografia e interpretação?

Sim. O Etienne Souriau fala, em *O cubo e a esfera*, que, na cena italiana, o palco (que é uma caixa) é o cubo, e a esfera é o entorno dele. E acho que os atores têm sempre que trazer o entorno para o cubo: se está chovendo, se faz sol, se está triste, se está alegre... é esse entorno que eu acho que vai vivificar a cenografia, vai dar sentido a ela. É preciso ter um sentimento para se relacionar com aquilo que está sendo projetado. Pra mim é fundamental que os atores conheçam como e por que cada coisa foi feita, que eles participem inclusive do trabalho. Você acompanhou, Doris, na reta final da montagem de *Os biombos*, a companhia toda trabalhando, pintando o cenário, lógico que sempre com a orientação de um técnico, que tem um domínio maior da tarefa. Eu tento criar, nessa relação de sedução que se estabelece entre mim e os atores, a necessidade de eles saberem tudo, saberem tudo pra poder ter consciência crítica do que está sendo feito. Eu gosto muito dos espetáculos que emocionam, gosto muito da beleza visual, de uma coisa que perturba, que causa estranhamento, mas são eles, os atores, o veículo disso. Se eles não captarem, se eles não compartilharem com a direção a idéia, ela vai se perder no meio do caminho. E, por vezes, se perde até pela nossa incapacidade de construir uma idéia que é maravilhosa mas que, às vezes, resulta numa coisa medíocre.

Antonio Guedes: Isso tudo supõe um diálogo bem estabelecido, bem desenhado, entre o diretor e o ator. E você usou, para caracterizar esta relação, uma palavra que pra mim é curiosa neste contexto: sedução. O que você está chamando de seduzir o ator com as idéias da encenação? Essa sedução se dá através da explicação dessas idéias ou através de uma tentativa de

aproximar os atores dessas idéias e, se for assim, de que maneira isso é feito?

Essa sedução implica em pensar sempre com eles, em fazer perguntas que os levem a saber por que foi concebida uma determinada roupa, por que exatamente ela está sendo usada. Então, começo a perguntar coisas. Eu gosto de fazer perguntas.

Fátima Saadi: É a maiêutica.

É. A partir dessas perguntas o ator começa a encontrar e trazer respostas. Nem sempre são as respostas que eu quero, mas ele também não fica sabendo. A sedução está aí, porque eu o provoco, mas ele encontra uma justificativa num processo de diálogo. A sedução é nesse sentido, não é uma aula simplesmente. Também às vezes acontecem aulinhas: “isso é assim, assim, assim.”

Antonio Guedes: Esse processo de fazer perguntas e obter respostas, que nem sempre são as que você esperava, leva o ator a, muitas vezes, encontrar uma justificativa que não é, no fim das contas, a justificativa geral do espetáculo. Isso te incomoda?

Não. Não me incomoda. Veja só: quando eu montei *A lição*, do Ionesco, tinha uma marca, que era muito simples. A aluna tinha uma bolsa enorme, de onde ia tirando um monte de coisas, inclusive um frango assado, e o professor ia enredando ela, ia se aproximando com muita tesão; quando ele a assediava de fato, ela punha a bolsa em frente ao seio, e soltava a bolsa nos pés do professor que estava diante dela. E aí ele recuava. O ator que fazia essa cena odiava isso. E eu não tinha uma outra solução. Mas a maneira como ele odiava era a resposta exata que eu precisava. Ele fazia à perfeição isso. E aí eu dizia: sustenta esse ódio à marca sempre (*Risos*), porque ele dava o sentido que eu imaginava.

Fátima Saadi: Mais que a sedução, eu percebo, na sua relação com aqueles que trabalham com você, ou aqueles que você quer colocar pra trabalhar, uma atitude de provocação. Eu queria que você falasse um pouco disso.

Acho que isso foi uma coisa que eu aprendi com o Jomard Muniz de Britto, que é um ensaísta, uma pessoa muito importante na minha vida. Jomard talvez seja a pessoa mais provocadora que eu conheci. E minha amizade com ele já foi rompida inúmeras vezes por eu não ter compreendido aquilo que ele estava provocando em mim. O Jomard foi muito importante na minha formação humanística, cultural

de uma maneira geral, foi ele que me deu o Barthes, o Derrida, o Costa Lima, foi quem me iniciou em um universo que era totalmente desconhecido, porque não se estudava isso na universidade, isso corria paralelo. Mas Jomard é o anti-guru: ele provoca: “tome, leia”, ele puxa conversa, discute, e você tem que dar conta daquilo. Ele foi a pessoa que mais me impulsionou, até onde eu não poderia ir. Tem uma expressão muito bonita, lá em Recife, não sei se aqui existe, usada quando você percebe algum ator com talento: “Essa pessoa tem gente dentro”. E aí, quando eu vejo um ator que tem gente dentro, que tem diversas pessoas em si, eu tento aproveitar ao máximo. Agora, também sei os limites, eu estabeleço os caminhos: não vai fazer o *Hamlet* logo (*Risos*), mas pode fazer *A aurora da minha vida*, entendeu? E pode, a partir daí, ir circulando. E esse trabalho, por assim dizer, de efebria eu faço com homens e mulheres.

Fátima Saadi: Aproveitando a deixa, eu gostaria que você discorresse um pouco sobre a importância da homossexualidade para o seu trabalho.

Eu acho que as pessoas escamoteiam muito essa questão no trabalho e na vida. Porque a sociedade nos obriga a sermos pessoas esquizofrenizadas, como se nós não fossemos homossexuais 24 horas por dia. Entendeu? E nós somos homossexuais vinte e quatro horas por dia. Eu não paro pra ser, eu sou aquela pessoa ali. É lógico que isso tem influência no meu trabalho. E, por vezes, as pessoas acham que tem por demais. Das quarenta peças que eu montei, há cinco, dez, se tanto, que têm uma temática, um personagem... Quem me chamou a atenção para o fato de que eu não devia ficar preocupado com isto foi George Moura. Mas é claro que basta ter uma peça como *Em nome do desejo*, de João Silvério Trevisan, que foi um marco dentro da minha carreira e na da companhia e cuja temática principal era a história de um amor de dois adolescentes num seminário católico nos anos cinqüenta, para sermos catalogados. Mas a história entre os garotos é apenas uma metáfora, que o autor encontra, e que eu vou ressaltar, para discutir a presença do catolicismo no país e a capacidade que a religião tem de coibir as relações amorosas entre pessoas do mesmo sexo. Então, através de um amor homossexual, você está discutindo uma outra questão, que diz respeito à religião: a relação dela com a sexualidade. Trevisan observa que, quando as pessoas vão assistir a algum espetáculo que seja uma história de amor homossexual, elas não têm a mesma generosidade no olhar de quando vão assistir a um espetáculo heterossexual. Ele diz que gostaria que as pessoas fruissem *Em nome do*



Em nome do desejo, de João Silvério Trevisan, direção de Antonio Cadengue, 1992. Jaílson Martinho, Maurício Melo, Lúcia Machado e Hilton Azevedo

desejo como se estivessem assistindo a *Romeu e Julieta*. Todos nós fomos educados a partir do *Romeu e Julieta*. Todos os nossos romantismos e todas as nossas perversidades começam com Shakespeare ou com Hollywood. Eu tratei da questão homossexual bem claramente em ao menos dois espetáculos: *As moças*, da Isabel Câmara, e *Em nome do desejo*. Mas não me utilizei de clichês. Em Recife, o *Em nome do desejo* foi muito importante porque se contrapôs ao espetáculo *Cinderela, a história que sua mãe não contou*, no qual havia uma exacerbação da gestualidade de homossexuais, uma história toda contada por atores que não se declaram homossexuais. A maravilha que tem o espetáculo é exatamente a possibilidade de eles brincarem, num jogo muito claro e aberto, com esse estereótipo. E, para o espectador, cria-se uma situação inusitada: aquilo se torna performático, e o espectador acha brilhante, porque ele jamais conseguiria fazer o que aquele ator está fazendo. Então, claro, há o trabalho do ator, mas a partir de uma vivência bem específica no gueto homossexual, que lhe dá a possibilidade de reelaborar, recriar essa linguagem, a linguagem do gueto. O que eu não gosto é da decodificação imediata: “viado é assim”, entendeu? E isso é o que acaba ficando, porque a questão ideológica não é mais levantada no teatro. E as pessoas saem confirmadas em seus valores, o *status quo* é reiterado. A mulher acha que o marido dela jamais trepou com outro homem, nem vai trepar um dia.

Antonio Guedes: Mas isso não é o mote do seu trabalho.

Não, não.

Antonio Guedes: Eventualmente, é evidente, a escolha recai sobre o tema, mas é uma escolha entre muitas possíveis.

Porque a minha identificação maior é com os excluídos de uma maneira geral, com coisas nas quais a mídia não toca normalmente. Ou, se são temas que já estão na mídia, problemas, por exemplo, que afetam o país, a gente vai tentando encontrar um outro viés de discussão. Um viés ontológico, metafísico, para compreender a essência do ser humano. Que implica, inclusive, na questão da sexualidade, mas não exclusivamente. Embora eu ache que Freud seja ainda uma referência absoluta na cultura contemporânea. A questão da sensualidade, da sexualidade me interessa muito. Quando montei *Sonho de uma noite de verão*, a sensualidade era muito intensa e era uma coisa toda hetero. Trabalhar com a sexualidade é, de uma certa forma, devolver um pouco da natureza à cultura. A sexualidade é ainda um tabu que a sociedade não sabe como enfrentar. Tanto não sabe que a plataforma de um deputado como esse Severino Cavalcanti, de Pernambuco, é a luta contra a união estável entre homossexuais. Se um político dedica seu projeto político a esse tema, é porque isso ainda é muito sério e tem que continuar em pauta. E a discussão homossexual, no rastro da discussão feminista, acabou levando os homens a se pensarem, porque os homens não se pensavam, porque não precisavam, porque o ser hegemônico não se pensa. É lógico que toda esta reflexão devo às obras de Trevisan, especialmente *Seis balas num buraco só* e *Devassos no paraíso*, que muito me ajudaram a refletir sobre a condição masculina e sobre a condição homossexual. Não só às obras como à sua generosa amizade e à sua brilhante inteligência e sensibilidade.

Fátima Saadi: Voltando à questão da produção, como tem sido a viabilização dos seus espetáculos? Até onde as novas medidas de incentivo à cultura estão efetivamente ajudando os grupos de teatro?

A mim não ajudam. Em nada. São um desserviço ao teatro que eu faço, ao teatro que escolhi fazer. Muito poucos patrocinadores gostariam de associar seu nome ao meu, porque não abro mão de fazer um teatro que instigue, que perturbe, por isso tenho que economizar meus parques trocados, meus décimos-terceiros, meus

cursos extra, mais os de todas as outras pessoas que compõem a companhia, para fazermos os espetáculos que queremos fazer. Não podemos ficar esperando por esse Estado, que repassou para a sociedade uma missão que é dele, de fomento a um tipo de produção que não se coaduna com o mercado... Não temos o perfil mercadológico tradicional, estamos ainda em busca de um público desconhecido. Além disso, eu não sei lidar com a burocracia. Eu gostaria de ter esse talento, mas eu travo... travo.

Antonio Guedes: Nessa minha última ida ao Recife, em março de 2001, acompanhei uma discussão sobre política de incentivo à cultura e fiquei muito impressionado como toda a classe presente se resumia a meia dúzia de pessoas, mas estas pessoas sequer cogitavam a possibilidade de haver um outro tipo de discussão que efetivamente interessasse a elas: discutia-se só incentivo fiscal, não se discutia projeto cultural. Ora, isenção fiscal não é projeto cultural. Isenção fiscal é isenção inclusive da responsabilidade do governo em relação ao que vai para os palcos. É óbvio que o trabalho local acaba sendo empobrecido pela falta de grana circulando ali e concordo plenamente com você: é obrigação do governo criar projetos de fomento, parecidos com o *EnCena Brasil*, mas com muito mais recursos. Se uma prefeitura dá quinze mil reais pra cem grupos da cidade, isso é maravilhoso. Agora, a instância federal dar quinze mil pra cem grupos do Brasil é uma esmola desnecessária.

Walter Lima Torres: Você falou de província, de regionalismo. Dentro dessa província que é o Brasil, dentro de uma região que tem um movimento cultural, folclórico, digamos assim, muito forte em teatralidade, como é que você vê o seu tipo de produção – textos da literatura universal encenados num contexto onde há predominância da dita cultura popular, ou da manifestação folclórica regional. Você usa esses elementos no seu processo de encenação, você dialoga com eles, ou briga com eles, digamos assim?

Eu sou urbano. Cosmopolita. O que eu faço é uma psicanálise cultural. E não faço por modismos, nem pra aquilo ser devorado pelo “sul maravilha”. O que as pessoas do sul e do sudeste esperam de nós é sempre um Antonio Nóbrega. Aliás, excelente *performer*. A imagem que eles esperam é sempre aquilo que supõem ser ou ter a cara do Nordeste. Esta cara eu não quero ter. Porque ser brasileiro é sempre ser outro, como dizia Paulo Emílio Salles Gomes. É a identidade de não ter identidade, essa máscara em que me percebo e percebo em nós

brasileiros, essa maleabilidade, essa plástica, que somos nós. E querem sempre nos dar uma máscara permanente. E foi contra essa máscara que eu acabei me insurgindo ao longo desses anos. E acho que nessa questão tem um diálogo enorme com o teatro, que é ser o que não se é. Então acho que eu junto diversas discussões naquilo que eu faço.

Fátima Saadi: Emendando na pergunta dele: como você vê, de longe do eixo Rio-São Paulo, o movimento teatral nesse circuito?

Tem duas coisas pra mim bem nítidas. Uma é a tendência à comédia, ao *divertissement*, e a outra, que tem inúmeras vertentes, é o caminho da pesquisa, do pensamento, no qual alguns grupos vão se individualizando: o Armazém, o Pequeno Gesto, o Latão, o Stravaganza, por exemplo. E vão se individualizando pelo modo de produção, porque é ele que determina a cena. E também são os meios e as pessoas que cercam cada um desses grupos. Então, acho que a nossa geração e o nosso trabalho talvez não tenham encontrado as pessoas certas que nos alavancassem. Ou será incapacidade criativa nossa? É uma pergunta que estou fazendo a nós mesmos. O que nós temos de pior, que não fomos alavancados? Tem alguma coisa errada, e essa coisa errada diz respeito ao modelo sócio-econômico no qual estamos inseridos. Seja por determinação externa ou interna...

Antonio Guedes: Na verdade, pensando por esse lado, o que acaba determinando também o modo de produção é o teu posicionamento em relação a esse modelo sócio-econômico. E o acontecer não necessariamente é uma obrigação. O não acontecer às vezes pode ser uma opção, dentro do modelo que você inventa. É onde o Pequeno Gesto, o Armazém, o Anônimo, o Seraphim fazem a diferença.

Fátima Saadi: Eu queria que você falasse agora sobre a Companhia Teatro de Seraphim, que já tem um longo currículo de temporadas em Recife, em outras cidades do país e do exterior, além de apresentações em festivais de teatro pelo Brasil todo, tendo ganhado recentemente o incentivo à produção oferecido pela Funarte, no projeto *EnCena Brasil*. Quais são os objetivos e as principais características da companhia, quem faz parte dela, como ela surgiu e quais são os planos para ela?

Walter Lima Torres: Por que o nome *Seraphim*?

Fui coordenador do Curso de Formação do Ator da Universidade Federal de Pernambuco durante três anos, entre 1985 e 1988. Montei

O despertar da primavera, com todo o vagar. Pesquisamos muito, pegamos o *Ator e método*, do Eugênio Kusnet, estudávamos cada capítulo, aplicávamos às cenas da peça, brincávamos com isso sem ninguém saber e, um belo dia, estreamos. As pessoas ficaram pasmas por existir a possibilidade de uma cena como aquela no Recife. Ficaram muito estarecidas com a qualidade do espetáculo. Comecei, então, a convidar atores profissionais, como Lúcia Machado, Marcus Vinícius e João Denys, e eles começaram a vir a título de colaboração, não recebiam nada: o que eles queriam era fazer teatro mas não o teatro que era habitualmente feito na cidade. E aí fomos nos juntando. Em 88, viemos para o Rio com *O balcão*, num projeto da Funarte. E, aqui no Rio, compreendemos que precisávamos nos demarcar da universidade, porque nós é que bancávamos esse trabalho, não era a universidade, não: ela entrava com o espaço físico onde ensaiávamos, mas nós é que pagávamos tudo. Fizemos camisetas, vendemos na estréia, o pai de uma emprestou dinheiro, tínhamos uma contabilidade estrita e o espetáculo inteiro foi construído assim. Então, vimos que podíamos adotar esse modo de produção sem precisar ficar dando crédito à universidade, que tratava o teatro como uma coisa menor. Mas eu tinha que voltar pra São Paulo para defender minha tese do mestrado, e parei tudo pra acabar de escrever a tese. Beto Diniz, que queria muito que a gente implantasse esse grupo, morre no início de 89, deixando um enorme vazio. Eu vim pra São Paulo nesse mesmo ano e lá encontrei vários pernambucanos perdidos na paulicéia desvairada: Yêda Bezerra de Mello, George Moura, Alexandre Figueirôa, que fazia mestrado em cinema na USP. George estava se candidatando ao mestrado em teatro, eu ao doutorado. Pensávamos sempre: “por que a gente não monta um grupo de teatro em Recife?” A gente assistia a tudo de teatro, se animava: “vamos fazer isso lá!” Tínhamos uma relação de amor e ódio muito intensa com a cidade. Costumo dizer que não se fala mal do Rio de Janeiro para os cariocas, nem mal da Bahia para os baianos, mas pros recifenses você pode falar mal: eles concordam, reforçam, e falam bem também. Voltamos para Recife, finalmente. Dei ao George, que queria ser diretor, *Heliogábalos e eu*, de João Silvério Trevisan, baseado no *Heliogábalos*, do Artaud. Marcus Vinícius, que era um dos atores do espetáculo, ao ler *O teatro e seu duplo*, do Artaud, ficou muito impressionado com o texto *Teatro de Serafim*. E, um belo dia, ele disse: “Nós vamos começar o nosso grupo e o nome vai ser *Companhia Teatro de Seraphim*.” Não é companhia

de teatro, mas Companhia Teatro de Seraphim. E foi de imediato, era exatamente isso. Fomos ao dicionário de símbolos e estava lá: “serafins – anjos de luz, que cortam trevas, que trazem a luz, que são abrasadores”. Ficamos muito impressionados, porque essa era um pouco a nossa luta na cidade. E, do ponto de vista do ator, o que mais nos interessava era a questão da afirmação da vida, a pulsação, que acho que nós tínhamos, e ainda temos. Às vezes arrefecemos, damos uma caída, mas depois retomamos.

Fátima Saadi: De que ano data a criação da companhia?

Começamos oficialmente em 1990, fizemos *Heliogábalos*; em seguida, *Em nome do desejo*, que eu estava montando com alunos do Curso de Iniciação à Formação do Ator, da Fundação Joaquim Nabuco e que levamos para a companhia, e depois engrenamos com uma série de espetáculos. Voltando a falar na questão das escolhas, talvez pudéssemos ter feito outras escolhas, mas escolhemos o caminho das pedras, o caminho mais difícil. Não temos uma sede, não temos onde ensaiar, tudo é feito dentro da minha casa e, em época de estréia, durmo por cima de figurinos...

Fátima Saadi: Quem constitui, atualmente, a equipe do Teatro de Seraphim?

“Somos vários desta espécie”, diria Fernando Pessoa, mas legalmente passam a responder pela Cia. Lúcia Machado e Hilton Azevedo. Eu, Manuel Carlos, Augusto Tiburtius e Aníbal Santiago somos agora outros *Seres Afins (Risos)*, como Doris, como Fátima, como tantas outras pessoas, que são seres com os quais temos muitas afinidades, inclusive o gostar de fazer e o fazer teatro. (*Risos*)

Fátima Saadi: Você está de passagem pelo Rio, em companhia de Albemar Araújo, que é diretor do Departamento de Artes Cênicas da Prefeitura de Recife, para ultimar os preparativos para o IV Festival Recife do Teatro Nacional. Quais são as diretrizes para a edição de 2001?

Nós tínhamos planos de aumentar o orçamento em 63% em relação ao ano passado. Mas o secretário de cultura nos dissuadiu dessa idéia porque, com o apagão, certamente vai haver queda significativa na arrecadação da prefeitura. Então queremos, no mínimo, fazer um festival tão bom quanto o do ano anterior. Dentro disso, pretendemos aumentar a oferta de espetáculos, promover mais cursos e, sobretudo, fortalecer a inserção do Recife no cenário nacional e internacional;

no próximo ano desejamos que o Festival seja internacional... Nesta edição vamos ter um grande acontecimento: a publicação de todas as peças de Joaquim Cardozo, o homenageado do Festival, com prefácios do prof. João Denys, da UFPE, o maior estudioso de seu teatro. Como diretriz geral, o Festival vai tentar ampliar o seu raio de ação e, a partir de uma avaliação crítica das edições anteriores, evitar alguns dos problemas, sabendo que, é lógico, vão surgir outros...

Antonio Guedes: Isso é o bacana da continuidade de políticas públicas. Avalia-se o que foi feito antes, sem negá-lo, porque cada iniciativa tem um perfil mas ninguém pode prever todos os perfis.

Outro dado importante é que a secretaria de cultura está dando auxílio-montagem a quatro espetáculos do Recife, que estrearão no Festival e que receberão, cada um, 20 mil reais. Isso é um fato inédito para a produção local. São os novos ventos de uma política cultural comprometida em investir na cultura local e projetá-la para além de suas fronteiras.

Antonio Guedes: Na minha última ida ao Recife, propus à minha turma um trabalho extra e foi um prazer contar com você numa conversa que reuniu alguns atores da cidade. Acho que esse seria o momento de registrar um pouco do que a gente conversou lá sobre tendências de interpretação. Como provocação, afirmei que o tipo de interpretação que eu via com clareza nos atores de Recife era aquela forma mais antiga de interpretar, enorme, na qual os sentimentos são desenhados tanto pela fala quanto pelos gestos. Pra você, existe uma forma de atuação contemporânea ou o ator hoje pode lançar mão de todo tipo de técnica, inclusive desta técnica mais antiga?

No Recife há um forte resquício do radioteatro, daí que, por vezes, a cena está antenada com a contemporaneidade, mas a prosódia está presa a um outro tempo, a um outro lugar. Agora, quanto às técnicas de uma maneira geral, acho que todos os grupos, não só no Brasil mas no mundo inteiro, desde os anos sessenta, estão muito preocupados com uma afirmação do corpo. Chegou um momento em que se falou até do excesso do corpo em detrimento da palavra, mas acho que nunca aconteceu efetivamente isso, o que aconteceu é que o corpo passou a ter estereótipos também muito violentos, clichês enormes, então eu nunca sei... o ator contemporâneo tem que estar atento a seus próprios sinais, e não aos sinais de um clichê previamente determinado. Algo como: “você agora é um ator barbiano”, como se dizia “grotowskiano”.

Hoje o *the must* é Barba. Por exemplo, o Luiz Carlos Vasconcelos, depois daquele espetáculo maravilhoso, o *Vau da Sarapalha*, ele travou, cara. Porque, acredito, ele tem uma fé tão grande... na arte a gente não pode ter muita fé (*Risos*), tem que começar a duvidar... tem que ter fé e faca amolada, pra ir cortando a fé também, decompondo ela... Acho que Luiz ficou com um certo receio de avançar por outros caminhos, que dissessem assim: “isso não é você”...

Antonio Guedes: Acho que isso retoma o que a gente estava falando a respeito do acontecer, do sucesso... na verdade, de uma determinada perspectiva, o acontecer às vezes engessa. É muito difícil fazer alguma coisa depois de uma anterior muito bem-sucedida, realmente, o *Vau da Sarapalha* é uma obra-prima e é difícil você cair depois na obra ordinária...

Fátima Saadi: Mas é isso que denota a falta de mercado: o mercado não se estabelece com obras-primas, nem com obras abaixo da crítica, o mercado é a expressão de obras de qualidade média produzidas com regularidade. Aqui os órgãos de fomento são tão poucos e tão sem projeto que um espetáculo precisa ser genial para chamar a atenção e conseguir alguma coisa, cuja continuidade, entretanto, nunca está assegurada pelo apoio público. Não sei como é com o Teatro de Seraphim, mas o Pequeno Gesto, por exemplo, tem montado um espetáculo a cada dois anos, com exceção de 98, em que montamos três e quase morremos de exaustão.

O Teatro de Seraphim chegou a fazer três espetáculos por ano, mas o último que montamos foi em 98, e só agora vamos retomar o trabalho. Mas não paramos porque quisemos. É que as condições nestes dois últimos anos nos foram adversas, sendo a principal delas a morte de nosso companheiro Marcus Vinícius, eixo da Seraphim, tanto como ator quanto como diretor de produção. Ficamos de luto. Mas gostaria de ressaltar a necessidade do apoio público às companhias e grupos que se definam por produções investigativas, sejam estáveis e abram-se à formação de novos públicos. Esta considero a meta maior que grupos de teatro e governos podem encetar juntos, numa parceria de destinação social concreta. Desculpem, mas gostaria de retomar o tema do regionalismo no teatro, levantado por Walter, mesmo que de raspão e superficialmente. Eu vejo três espetáculos criados no Nordeste – *Vau da Sarapalha*, *Como nasce um cabra da peste*, com direção de Eliézer Filho e *O duelo*, direção de Carlos Carvalho – balizarem-se pela “antropofagia”, a despeito de suas temáticas rurais.

Não são espetáculos “puros”; estão impregnados de outras estéticas, outras culturas, que não exatamente “nativas”; no entanto, neles há refinamento e urbanidade, mesmo que o tratamento dado ao tema rural desemboque na exacerbação do naturalismo, como aconteceu no *Vau da Sarapalha*.

Fátima Saadi: Existe um naturalismo do formalismo.

Existe. Porque o naturalismo sempre foi um formalismo.

Antonio Guedes: Claro... mas é que, na verdade, a forma sempre criou um tipo de natureza...

Fátima: E quais são os planos para os próximos espetáculos?

Preparamo-nos para estrear *Churchi Blues*, um texto de João Silvério Trevisan que bem sintetiza nossas inquietações: a questão da identidade, do ser ou não-ser brasileiro, do massacre individual, da intervenção brutal do Estado na esfera do indivíduo. Vamos contar a história do índio Churchi, que corre paralela à história do país. Do jeito que gostamos e que sabemos contar. Com extremo despojamento, mas cheios de paixão. Esta não nos falta. Nem fogo, nem fôlego.



Foto: *Electra no circo*, de Hermilo Borba Filho, direção de Carlos Bartolomeu, 1975. Antonio Cadengue.