

ensaios sobre teatro

Gerd Bornheim
Flora Süssekind
Claire Nancy
Edelecio Mostaço
Fátima Saadi
Ângela Leite Lopes
Silvia Maria Kutchma

e entrevista com
Zé Celso

F o l h e t i m

Teatro do pequeno Gesto

Teatros do
RIO

 Prefeitura
da Cidade **RIO**
Secretaria das Culturas RIOARTE

número
jan-mar

12

Expediente

FOLHETIM

ISSN 1415-370X

janeiro a março de 2002

Uma edição TRIMESTRAL do
Teatro do Pequeno Gesto

Editora geral

Fátima Saadi

Conselho editorial

*Antonio Guedes, Ângela Leite Lopes
e Walter Lima Torres*

Colaboraram nesta edição

*Claire Nancy, Edelcio Mostaço,
Flora Süsskind, Gerd Bornheim,
Mário da Gama Kury,
Sílvia Maria Kutchma*

Projeto gráfico e capa

Bruno Cruz

Produção de imagem

Luiz Henrique Sá

Foto de capa

Pedro Lyra

Revisão

Fátima Saadi

Paulo Telles

Transcrição das palestras e
entrevistas

*Alex Cabral, Isa Vianna e
Márcia Zanelatto*

Agradecimentos

*Alberto Benzecry, Angela Pecego,
Antonio de Paulo, Fábio Ferreira,
José Celso Martinez Corrêa, Moacir
Chaves, Rodrigo Murtinho.*

jan-mar 2002

F o l h e t i m 
Teatro do pequeno Gesto

Sumário

Editorial **5**

A invenção de Medéia **8**

Claire Nancy

O sentido da tragédia **26**

Gerd Bornheim

Lessing e a tragédia burguesa **40**

Fátima Saadi

O trágico no teatro de Nelson Rodrigues **60**

Ângela Leite Lopes

Em foco **76**

4 perguntas de Fátima Saadi a Mário da Gama Kury

A fenomenologia em *Ésquilo* **80**

Silvia Maria Kutchma

Ésquilo, a hematopoiesis **92**

Edelcio Mostaço

Beckett e o coro **104**

Flora Süssekind

O anarquista coroado **122**

Entrevista com José Celso Martinez Corrêa

Em 2002, *Folhetim* completa quatro anos e muda para melhor: com o decisivo apoio do RioArte, passa a ser trimestral, sofre uma reformulação gráfica, amplia a equipe de trabalho e investe na distribuição nacional.

Além de ser o marco desta nova fase, o *Folhetim* 12 é especial também por ser nosso segundo número monotemático – o primeiro foi sobre Nelson Rodrigues. A presente edição reflete sobre a questão do trágico, discussão que norteou o Seminário realizado no âmbito do Festival comemorativo dos 10 anos do Teatro do Pequeno Gesto, em agosto e setembro de 2001.

Além da transcrição das palestras de Gerd Bornheim, Fátima Saadi e Ângela Leite Lopes, sobre o trágico na Grécia, na obra de Lessing e de Nelson Rodrigues, respectivamente, esta edição conta com artigos inéditos da helenista francesa Claire Nancy sobre *Medéia*; de Flora Süssekind sobre o coro em Beckett; de Edelcio Mostaço sobre a *poiesis* do sangue em *Ésquilo* e de Silvia Maria Kutchma sobre a fenomenologia em *Ésquilo*.

Em foco, Mário da Gama Kury, apaixonado tradutor de teatro grego para o português, fala da permanência e da beleza das tragédias. A seção *Arte in cena* dá a palavra a Nelson Rodrigues que, em texto para o programa da primeira montagem de *Senhora dos Afogados*, em 1954, com direção de Bibi Ferreira e cenários de Santa Rosa, define magistralmente a tragédia, sua possibilidade no mundo contemporâneo e seu efeito sobre o espectador de hoje.

Zé Celso Martinez Corrêa, em longa entrevista a Edelcio Mostaço e Fátima Saadi, reafirma sua crença na importância do teatro para a sociedade contemporânea, tão necessitada de espaços públicos de discussão e de reflexão e confirma o teatro Oficina Uzyna Uzona como agora e terreiro eletrônico, caixa de ressonância das questões mais candentes da nossa cultura.

porém, a alma secretíssima desta pobre tragédia brasileira. O que caracteriza uma peça trágica é just a. Evidentemente, excluo, daqui, as peças digestivas, o teatro para fazer rir, os dramas de salão. O per FERROGAÇÃO). Vejam "Moema" ou "D. Eduarda" e ponham-na ao lado de certas senhoras da platéia. Perceberem a e contínua fingindo até no leito conjugal. Nada conhece, nada sabe dos desesperos, das paixões, das arvão, mas "vive". Tem a autenticidade, a gana, a garra, o delírio que nos faltam. E, súbito, sentimos ra verdade, que julgo definitiva, é a seguinte: a alegria não pertence ao teatro. Pode-se medir a forç itos colocam o problema teatral em termos de "Reconstituente Silva Araújo". Segundo esses, as peças contrário. A alegria não dá nada, ou quase nada, seja na vida mesma, seja no Teatro. Ela empobrece, ame ramaturgo, o que não falsifica, não trapaceia, limita-se a cavar na carne e na alma, a trabalhar nas pai um lugar de recreio irresponsável. Não. É, antes, um páteo de expiação. Talvez fosse mais lógico que ví julgamento, o julgamento do que pecamos e poderíamos ter pecado. Diante da verdadeira tragédia, o espe sanos. Mas vamos e venhamos: o homem normal, com a sua amena transparência, não oferece nenhuma teatra definitivamente infeliz e doente, é quase uma obrigação ser também infeliz, também doente. Permito-me um eção de Bibi Ferreira, em "Senhora dos Afogados", é uma obra prima, apenas. Os cenários de Santa Ros ta-lhe o jogo frívolo e delicioso, o brilho irresponsável, a prestidigitação fascinante, com que um Gi esta pobre tragédia brasileira. O que caracteriza uma peça trágica é justamente, o poder de criar a vida as peças digestivas, o teatro para fazer rir, os dramas de salão. O personagem do palco é mil vezes mai Eduarda" e ponham-na ao lado de certas senhoras da platéia. Perceberemos, então, que a espectadora d o leito conjugal. Nada conhece, nada sabe dos desesperos, das paixões, das agonias que a poderiam alça autenticidade, a gana, a garra, o delírio que nos faltam. E, súbito, sentimos na platéia o dilaceramento va, é a seguinte: a alegria não pertence ao teatro. Pode-se medir a força de uma peça e a sua pureza al em termos de "Reconstituente Silva Araújo". Segundo esses, as peças tristes - as peças que libertam o ase nada, seja na vida mesma, seja no Teatro. Ela empobrece, amesquinha e aniquila o nosso horizonte trapaceia, limita-se a cavar na carne e na alma, a trabalhar nas paixões sem esperanças que arrancam de Não. É, antes, um páteo de expiação. Talvez fosse mais lógico que vissemos as peças, não sentados, m que pecamos e poderíamos ter pecado. Diante da verdadeira tragédia, o espectador crisp-se na cadeira, c homem normal, com a sua amena transparência, não oferece nenhuma teatralidade. É o anti-teatral por ex te, é quase um obrigação ser também infeliz, também doente. Permito-me uma comparação: a Senhora dos Afogados", é uma obra prima, apenas. Os cenários de Santa Rosa, magistrais. pensável, a pre . Vejam, porém, a alma secretíssima desta pobre tragédia brasileira. O que caracteriza uma peça trágic mos cá fora. Evidentemente, excluo, daqui, as peças digestivas, o teatro para fazer rir, os dramas Querem um exemplo (INTERROGAÇÃO) e ponham-na ao lado de certas senhoras da platéia. Perceberemos, então, que é creatura humana e contínua fingindo até no leito conjugal. Nada conhece, nada sabe dos desespero com as olheiras de carvão, mas "vive". Tem a autenticidade, a gana, a garra, o delírio que nos faltam. que recusamos. Outra verdade, que julgo definitiva, é a seguinte: a alegria não pertence ao teatro. Pode Certos beneméritos colocam o problema teatral em termos de "Reconstituente Silva Araújo". Segundo es ecisamente o contrário. A alegria não dá nada, ou quase nada, seja na vida mesma, seja no Teatro. Ela emp verdadeiro dramaturgo, o que não falsifica, não trapaceia, limita-se a cavar na carne e na alma, a trabalh teatro não é um lugar de recreio irresponsável. Não. É, antes, um páteo de expiação. Talvez fosse mai nosso próprio julgamento, o julgamento do que pecamos e poderíamos ter pecado. Diante da verdadeira tr dúlteras e usança. Mas vamos e venhamos: o homem normal, com a sua amena transparência, não oferece nen o nosso, definitivamente infeliz e doente, é quase uma obrigação ser também infeliz, também doente. Per avra: a direção de Bibi Ferreira, em "Senhora dos Afogados", é uma obra prima, apenas. Os cenários de Sa Falta-lhe o jogo frívolo e delicioso, o brilho irresponsável, a prestidigitação fascinante, com que um ima desta pobre tragédia brasileira. O que caracteriza uma peça trágica é justamente, o poder de crea excluo, daqui, as peças digestivas, o teatro para fazer rir, os dramas de salão. O personagem do pal Mas o teatro não é um lu

Apresento-vos "Senhora dos Afogados"

O personagem do palco não é n

uma palavra, "mas não

o teatro não é um lu

que fosse mais lógico que vissemos

o que ocorre no palco

do nosso mundo, o nosso p

a alegria não pert

rir neste mundo é o mesmo que

acender o cigarro na chama

nelson rodri

te, o poder de criar a vida e não imitá-la. Isso a que se chama "Vida" é o que se representa no palco e a imagem do palco é mil vezes mais real, mais denso e, numa palavra, "mais homem" que cada um dos espectadores. Então, que a espectadora de carne e osso não vive realmente, imita apenas a vida. Finge que é mulher, finge que poderiam alcançar a plenitude de sua condição humana. Já "Moema" ou "D. Eduarda", não. Está no palco com a sua dilatação total. O personagem vive a vida, que devia ser a nossa, a vida que recusamos. Outra verdade, a sua pureza teatral pela capacidade de criar desespero. O teatro ou é desesperado ou não é teatro. Certos beneméritos das nossas agonias, - não são válidas e, no entanto, o que acontece, é precisamente o contrário. A alegria não sem esperanças que arrancam de nós o gemido mais fundo e mais irreduzível. Isso faz sofrer, dirão. De acordo. Mas o teatro não é um lugar de atônitos e de joelhos. Pois o que ocorre no palco é o julgamento do nosso mundo, o nosso próprio julgamento. Esta peça está varrida de suicidas, incestuosos, adúlteros e insanos. Falta-lhe o ranger de dentes, o rictus, o esgar de ódio, de medo. Num mundo como o nosso, definição: rir neste mundo é o mesmo que, num velório, acender o cigarro na chama de um cirio. Resta-me uma última palavra: a direção de Giraudoux disfarça a própria impotência vital. Talvez "Senhora dos Afogados" faça sofrer. Talvez. Vejamos, porém, a vida e não imitá-la. Isso a que se chama "Vida" é o que se representa no palco e não o que vivemos cá fora. Evidentemente, excluído, numa palavra, "mais homem" que cada um dos espectadores. Querem um exemplo (INTERROGAÇÃO). Vejam "Moema" realmente imita apenas a vida, finge que é mulher, finge que é criatura humana e continua fingindo até a condição humana. Já "Moema" ou "D. Eduarda", não. Está no palco, com as olheiras de carvão, mas "vive" a dilatação total. O personagem vive a vida, que devia ser a nossa, a vida que recusamos. Outra verdade, a sua capacidade de criar desespero. O teatro ou é desesperado ou não é teatro. Certos beneméritos colocam as nossas agonias, - não são válidas e, no entanto, o que acontece, é precisamente o contrário. A alegria não sem que o desespero confere ao homem uma dimensão nova e decisiva. O verdadeiro dramaturgo, o que não finge atônitos e de joelhos. Pois o que ocorre no palco é o julgamento do nosso mundo, o nosso próprio julgamento. Esta peça está varrida de suicidas, incestuosos, adúlteros e insanos. Falta-lhe o ranger de dentes, o rictus, o esgar de ódio, de medo. Num mundo como o nosso, definição: rir neste mundo é o mesmo que, num velório, acender o cigarro na chama de um cirio. Resta-me uma última palavra: a direção de Giraudoux disfarça a própria impotência vital. Talvez "Senhora dos Afogados" faça sofrer. Talvez. Vejamos, porém, a vida e não imitá-la. Isso a que se chama "Vida" é o que se representa no palco e não o que vivemos cá fora. Evidentemente, excluído, numa palavra, "mais homem" que cada um dos espectadores. Querem um exemplo (INTERROGAÇÃO). Vejam "Moema" realmente imita apenas a vida, finge que é mulher, finge que é criatura humana e continua fingindo até a condição humana. Já "Moema" ou "D. Eduarda", não. Está no palco, com as olheiras de carvão, mas "vive" a dilatação total. O personagem vive a vida, que devia ser a nossa, a vida que recusamos. Outra verdade, a sua capacidade de criar desespero. O teatro ou é desesperado ou não é teatro. Certos beneméritos colocam as nossas agonias, - não são válidas e, no entanto, o que acontece, é precisamente o contrário. A alegria não



A invenção de Medéia

*Claire Nancy**

Tradução de
Fátima Saadi

Sabemos que Eurípides, a partir de uma leitura alemã da qual Nietzsche é o mais célebre representante, sofreu uma depreciação que tornou a leitura de sua obra muito difícil. Considerado como decadente – Ésquilo e Sófocles representam, ao contrário, a “verdadeira” Grécia, ainda próxima do sagrado originário, capaz de criar figuras heróicas, fixando os roteiros míticos de nossa modernidade (mito de Édipo, instauração do direito moderno, relações entre o indivíduo e o Estado etc.) –, Eurípides teria, como diz Nietzsche, representado a mediocridade burguesa,

* Claire Nancy é professora universitária (literatura francesa e grego) e tem exercido a função de dramaturgista em montagens de peças por ela traduzidas. No domínio do teatro, tem se dedicado especialmente ao estudo e à tradução de textos de Eurípides.

Foto: Maria Callas no filme *Medea*, de Pasolini, 1969.



teria levado à cena a astúcia retórica, ridicularizado os deuses e desmistificado o passado glorioso.

No entanto, Nietzsche exclui de sua condenação *As bacantes*, cuja força é obrigado a reconhecer. Mas ele varre este obstáculo postulando um remorso tardio de Eurípides, sem colocar minimamente em questão sua interpretação. Se os filólogos e os críticos continuaram a privilegiar o gênio trágico de Ésquilo e de Sófocles, os dramaturgos e os encenadores foram por vezes mais sensíveis à ressonância teatral de Eurípides. No século XX, quando a guerra perdeu toda a aura heróica e manifesta seu avesso desastroso, *As troianas* e *Hécuba* demonstraram sua eficácia cênica e sua força mítica mais vanguardista que decadente. Eurípides se revelou então profundamente trágico, tanto no sentido de Aristóteles, capaz do maior terror e da maior piedade, quanto no sentido em que nossa modernidade compreende o trágico desde, por exemplo, Benjamin, quer dizer, representando uma História que amontoa as ruínas. *Medéia*, enfim, não parou de assombrar o imaginário ocidental. Desde a Antigüidade, com a versão de Sêneca, passando pela Renascença, com a redescoberta da Antigüidade, até a época barroca, que explorou os recursos espetaculares da feiticeira da Cólquida, as versões cênicas se multiplicaram. Com Édipo, Antígona e talvez Ifigênia, *Medéia* é uma das mais fortes figuras legadas pela tragédia antiga. Ora, esta figura é invenção de Eurípides, invenção cuja força e originalidade são tais que seus sucessores traíram-na, em parte.

Eurípides é, efetivamente, o primeiro dos grandes trágicos a ter feito de *Medéia* a heroína de uma tragédia, é o primeiro a construir uma fábula coerente a partir de dados lendários e disparatados. A história de *Medéia* incluía vários episódios muito contrastantes, ligados uns aos outros por laços imprecisos. O primeiro episódio, o mais canônico e bem estabelecido, é o da conquista do velocino de ouro, cuja primeira versão literária é proposta pela *Quarta Pítica* de Píndaro. Episódio glorioso,

heróico, que permite que a expedição dos Argonautas, conduzida pelo herói grego Jasão, conquiste o prestigioso velocino graças ao amor e aos sortilégios da princesa da Cólquida, apresentada como a *xenia pampharmakos*, a “estrangeira perita em todas as drogas”, com a ameaça que a ambivalência do termo “*pharmakon*”, remédio ou veneno, enfatiza. Esta ameaça é posta em ação nos episódios sombrios da lenda, seja quando Medéia assassina seu irmão, espalhando os pedaços do corpo esquartejado para atrasar os perseguidores de Jasão, seja com a astúcia atroz que ela inventa para matar o velho rei Pélias, que recusava a Jasão o poder que lhe havia prometido para quando ele trouxesse o velocino de ouro. A lenda evocava também uma estadia de Jasão e Medéia em Corinto, que alguns relatos ligavam ao assassinato de Pélias. Jasão e Medéia teriam fugido para lá depois do crime. Em Corinto, Medéia novamente matava o rei, Creonte, sem que a razão do crime fosse claramente definida. Lá ela teria tido filhos, cujo número varia segundo as versões. Os filhos também morrem, em represália ao assassinato do rei Creonte, ou vítimas de um erro involuntário de Medéia que tenta torná-los imortais, como Tétis havia feito com seu filho Aquiles, porém o sortilégio não funciona e ela acaba provocando a morte das crianças.

Estes são os dados da lenda até Eurípides. Foi a ele que coube estruturá-los organicamente numa fábula legível, que faça sentido – por duas vezes, aliás, porque antes da *Medéia* ele havia escrito uma tragédia, *Os pelíadas*, que põe em cena o episódio do assassinato de Pélias. A singularidade insistente de Eurípides indica efetivamente uma importância especial que a figura de Medéia assume a seus olhos, e que é preciso tentar decifrar a partir do modo pelo qual ele reorganiza os dados que lhe foram legados, a partir tanto do contexto em que ele localiza a história de sua heroína quanto das cenas em que ele a faz aparecer e falar.

A escolha de Eurípides é, antes de tudo, uma escolha trágica. Ao contrário do texto épico – como o de Píndaro, por exemplo – o texto da tragédia põe em cena o *a posteriori* do feito heróico, seu reverso sombrio, que se empenha em revelar. Assim como *Édipo Rei* não mostra a conquista do poder por Édipo nem sua vitória sobre a Esfinge mas a descoberta de sua impostura, dando a ler, através dela, *a posteriori*, a situação da realeza de Edipo, Eurípides também não se interessa pelo feito de Jasão nem pelo amor miraculoso de Medéia, mas por suas recaídas, pela luz que elas projetam sobre o sentido oculto do mito. Estamos, portanto, num tempo já bastante posterior à conquista do velocino de ouro que, aliás, de nada serviu. Jasão não conseguiu o poder que o velocino lhe deveria garantir, apesar do crime de Medéia, que o livrou de Pélias. Em Corinto, onde eles se refugiaram, Jasão decide desposar a filha do rei Creonte para se instalar, enfim, num trono. Sem Medéia, desta vez, e até contra ela, visto que ele decide repudiá-la e consente que ela seja exilada. O herói da lenda dourada se mostra, com o passar do tempo, um ambicioso calculista, cuja glória se transformou em interesse, enquanto que o amor lendário dá lugar à ingratidão. A famosa Medéia, transformada em obstáculo, foi apenas um meio, fascinante como o velocino, de cujos poderes mágicos Jasão queria se apropriar, mas desvalorizado como ele no momento em que se mostra ineficaz ou incômodo. Na versão de Eurípides, Jasão é um herói degradado e Medéia é a vítima desta degradação.

Este é o contexto, construído por Eurípides, no qual intervém sua última invenção, a que faz de Medéia uma figura mítica, isto é, sua terrível vingança. É, efetivamente, porque ela é abandonada, traída, conspurcada e, ainda por cima, exilada, que Medéia mata a princesa Glauce, sua rival, bem como o pai dela, Creonte. Eurípides inventa o assassinato de Glauce e motiva o de Creonte, que, até então, não possuía uma razão bem definida. Mas a invenção maior é, evidentemente, a

do infanticídio voluntário, que definirá, daí por diante, a figura de Medéia e que provoca enorme terror. Invenção monstruosa e enigmática, sobretudo pelo fato de que Medéia não será punida. Muito pelo contrário: ela não apenas conseguirá escapar e encontrar refúgio junto ao rei Egeu em Atenas, como deixará a cena triunfalmente, levada no carro do Sol, seu avô, que veio salvá-la *ex machina*, literalmente, numa máquina de teatro. Este desfecho será criticado por Aristóteles em sua *Poética* justamente por ser *ex machina*, quer dizer, artificial, incoerente em relação à fábula, que exigia, segundo seu ponto de vista, depois de um crime tão grande, um outro desenlace mais verossímil. Mas o verossímil é sacrificado por Eurípides à verdade simbólica desta apoteose, verdade certamente paradoxal, como ocorre com frequência no teatro de Eurípides, como o próprio Eurípides assinala frequentemente como conclusão de suas peças, numa advertência final, cujo alcance ainda não foi bem aquilatado:

Quantas coisas inesperadas são feitas pelos deuses.
O que se espera não se realiza
Enquanto o deus abre caminho ao inopinado.

Talvez não se tenha, efetivamente, dado crédito suficiente à consciência que Eurípides tinha de seu trabalho criador. Ele é o primeiro a notar a novidade de sua fábula, a chamar a atenção sobre ela, não como se disse, com certa leviandade, para se diferenciar de seus gloriosos predecessores e rivais, mas para indicar sua intenção criadora. Assim o coro manifesta seu espanto nos versos 1281 e seguintes:

Só houve até hoje uma única mulher, disseram-me,
que atentou contra os filhos que amava:
Ino, que os deuses tinham tornado louca...
A infeliz se lança no mar, com seus
filhos que [ela] mata num assassinio sacrílego.

O crime de Medéia tem, portanto, um precedente, mas este precedente só é invocado para realçar a especificidade de

Medéia. O gesto de Medéia não é um suicídio, ela sobrevive, triunfante, à morte dos filhos. É que seu crime, ao contrário dos dos heróis vítimas da cólera dos deuses, não é perpetrado sob o efeito da loucura, da alienação. Ele nada tem a ver com o esquema clássico enunciado pelo ditado latino: *quem deus vult perdere, prius dementat*, “quando um deus quer perder alguém, começa por torná-lo louco”. Longe de agir sob o domínio da loucura, como Ino, ou sob o signo da ignorância, como Édipo, Medéia comete o infanticídio com pleno conhecimento de causa, com total clareza, como o mostra ao se abrir com o coro. Um tal assassinato, sacrílego e contudo voluntário, em 431, data de *Medéia*, não tem, na cena grega, nenhum outro precedente, à exceção do assassinato simétrico, o matricídio cometido por Orestes em *As coéforas*, de Ésquilo. A recordação do matricídio esquiliano é ainda mais sensível na medida em que Medéia, pela primeira vez, não mata usando seus recursos mágicos, mas sua própria mão, armada de um gládio, como um homem faria, como fez Orestes. E também na medida em que os dois assassinatos, que as leis da representação trágica proibiam que fossem mostrados em cena, não são relatados por um mensageiro, com todo o efeito de distância em relação ao espectador que isto provocaria. Os dois assassinatos são cometidos no limiar da cena, subtraídos aos olhos do espectador, mas propostos à sua percepção auditiva, visto que foram anunciados e são ouvidos pelos gritos das vítimas. Representados muito próximo dos espectadores, destinados a produzir enorme terror, eles visam também – visto que esta é a função dos afetos trágicos – à sua maior instrução, a abalar sua reflexão.

É claro o que está em jogo no matricídio de Orestes: *As eumênides* o explicitarão. A confrontação do espectador com o horror do matricídio deve permitir-lhe em seguida aquilatá-lo, avaliá-lo em relação à razão de Estado que o considera, por mais sacrílego que seja, como legitimado pelo crime de

Clitemnestra, que tinha matado seu marido Agamênon. O crime de Clitemnestra, que o espectador havia testemunhado em *Agamênon*, e que tinha também suas razões (o assassinato de Ifigênia, entre outras) não está submetido a nenhuma avaliação nem julgado por tribunal algum. Tudo se passa como se, aos olhos da cidade, constituída em assembléia deliberativa e democrática, julgando o justo e o injusto em nome do puro *logos*, ele fosse objeto de uma condenação de fato e de direito.

Daí por diante, o crime de Clitemnestra pertence ao âmbito (do ponto de vista da ordem da cidade, cuja instituição *As eumênides* representam) do crime político, visto que ele se destina a suprimir, em nome de uma ofensa privada (a morte de Ifigênia), uma vida de cidadão, de homem que pertence ao Estado. Segundo o novo regulamento das relações entre a *oikia* (a casa) e a *polis* (a cidade), a *oikia* está subordinada à *polis*. Mulher alguma pode se prevalecer dos direitos de seu lar, de seu leito, para atentar contra uma existência política, quer dizer, de homem, visto que o termo *politès* (cidadão) só existe no masculino. Estes são os argumentos de Orestes, argumentos que Atena, a deusa tutelar de Atenas, que preside o tribunal do Areópago, sustenta, com todo o seu peso. Não apenas com seu peso “lógico”, como se poderia esperar de uma deusa da Razão, mas com seu peso passional:

Com toda a minha paixão (*thumos*), assumo totalmente o partido do macho.

Estou decididamente do lado do pai.

E ela argumenta, para justificar sua posição, com seu próprio nascimento, visto que Atena, nascida da cabeça de Zeus, é a deusa “sem mãe”, como Eurípides não pára de lembrar. Assim o matricídio fica, de algum modo, legitimado, por um verdadeiro golpe de força ateniense, pela “paixão” de Atena, que decide brutalmente entre os cidadãos do Areópago divididos, desprezando-se assim qualquer evidência “natural”.

É que se trata de uma conjuntura vital para a cidade que está, de fato, ameaçada pelos “agulhões sangrentos de Ares *emphulios*, quer dizer, pelo risco da destruição interna, pelo assassinato que grassa na tribo e expõe os cidadãos a perecerem em consequência de suas próprias dissensões. Atena se empenha então em regulamentar esta ameaça, em constituir a cidade como corpo cívico, comunidade homogênea de cidadãos declarados irmãos, cuja hostilidade, pulsão homicida (cuja figura divina é Ares, deus da guerra), dali por diante se reserva para a luta contra o inimigo exterior, aquele que ameaça a vida da cidade. É o “belo mito”, como dirá Platão, da autoctonia, que proclama, para uni-los, todos os cidadãos como nascidos de uma única mãe – a terra comum a todos eles. A eliminação (real ou simbólica) da mãe é, portanto, a condição de possibilidade da existência cívica, da vontade dos cidadãos de se incorporarem à cidade, de defendê-la contra o agressor externo, unidos em *demos* em tempo de paz e em *stratos* (exército) heróico em tempo de guerra. O elo natural dá lugar ao elo político para maior glória da cidade, para assegurar, quando necessário, seu ser de herói coletivo.

A mulher continua sendo a condição real da reprodução do cidadão ou do homem que o exame de passagem (a *dokimasie*) fará entrar na comunidade dos cidadãos. Mas esta condição, a se dar crédito aos textos de Eurípides, dificilmente pode ser aceita. Assim, Jasão, importunado pelas censuras de Medéia, sonha, como Hipólito na tragédia que leva seu nome, com um outro modo de reprodução:

Seria preciso encontrar um outro meio para os mortais
fazerem filhos, sem que existisse a raça das mulheres.
E assim não haveria no mundo mal algum.

Não devemos esquecer, efetivamente, o mito original de Pandora, que nos foi legado por Hesíodo. A criação de Pandora, a primeira mulher, é o efeito das represálias de Zeus depois que Prometeu o enganou roubando-lhe o fogo para oferecê-lo

aos humanos. Engano por engano, Zeus manda fabricar uma criatura aparentemente sedutora que ele cumula de todos os males e a envia até os humanos, introduzindo, com a nova raça das mulheres, uma força temível de destruição que assegura a sua reprodução consagrando sua mortalidade.

Este é o que poderíamos chamar de fundo ideológico sobre o qual Eurípides inventa sua *Medéia* e sem o qual o sentido de seu gesto trágico não pode ser compreendido. Com a condição de que não nos enganemos, como aconteceu com Platão, a respeito da função da tragédia grega. Longe de retomar os mitos gregos, os antigos que ela atualiza e os novos mitos por meio dos quais a cidade figura sua identidade, a tragédia, dispositivo teatral, quer dizer, dispositivo para *fazer ver* com o recuo da sala frente à cena, e a mediação do coro, re-presenta as cenas fundadoras, faz ressoar seus sintagmas, *coloca-os em jogo*, faz com que eles passem *ao ato*, para avaliar seus princípios, motivos e conseqüências. Ela reinterroga, no calor da representação, as instituições cívicas e mentais (que são uma coisa só), decifra suas implicações.

É o que ocorre com *Medéia*, a primeira das tragédias conhecidas de Eurípides, que se mostra, de saída, como um violento, aterrorizante questionamento da ordem grega. Este questionamento afeta, em primeiro lugar, o personagem de Jasão, o chefe glorioso da expedição dos Argonautas. Do ponto de vista de *Medéia*, Jasão não encarna mais que a ambição e a apatia, personagem precursor dos heróis gregos das peças troianas de Eurípides, que serão simplesmente predadores, medíocres e calculistas, demonstrando claramente que a guerra de Tróia não passou de uma guerra imperialista tão brutal e ambígua quanto as expedições atenienses no momento da guerra do Peloponeso. Expedições que encontram sua verdadeira motivação no “nacionalismo” ateniense, a certeza incansavelmente repetida da superioridade de Atenas e de seu direito incontestável à hegemonia. Esta é a figura de Jasão,

traidor, infiel, que viola a palavra dada – valor, no entanto, sagrado – e se considera quite em relação a Medéia pelo simples fato de ela se ter tornado, graças a ele, uma grega e, por este fato, poder aspirar à fama. Ser grego, por si só, substitui todos os valores e dispensa qualquer reconhecimento. O outro, o não-grego ou mesmo o não-ateniense, seja qual for o seu valor – e a grandeza ética e heróica de Medéia brilha ao longo de toda a tragédia – está destinado a ser um desconhecido.

Não é, pois, preciso ler a mediocridade de Jasão, como Nietzsche teria feito, como a reprodução servil da mediocridade de uma Atenas decadente, mas como a contestação trágica da arrogância hegemônica de Atenas, em 431, ano em que Péricles vai pronunciar a célebre oração fúnebre que louva os méritos inigualáveis da cidade, o milagre de uma excelência que não deve nada a ninguém e serve de exemplo a todos.

Assim se pode compreender também este oxímoro surpreendente que é a Medéia de Eurípides, que não encontrará nenhum equivalente nas figurações posteriores da personagem. Temida feiticeira e mulher desamparada, bárbara selvagem e grega assimilada (Jasão se gaba de a ter helenizado), mãe amorosa e infanticida, criminosa e justa, as contradições inventadas por Eurípides são índices da força trágica com que ele dotou sua Medéia.

Em primeiro lugar, é preciso insistir sobre o fato fundamental de que se Medéia provoca nos outros personagens (Creonte, Jasão, a Ama) um terror que se liga a seus poderes e a seu passado de feiticeira; Eurípides praticamente a despoja deles. Para constatá-lo, basta comparar a Medéia de Eurípides com a de Sêneca e com as Medéias barrocas que chamarão à cena Hécate e as potências infernais para restituir a Medéia, no momento em que ela opta pela vingança, todos os seus meléficos recursos. Nada disto acontece em Eurípides; ao contrário, aparecem o raciocínio, a reflexão e mesmo a

deliberação segundo o esquema grego da tomada de decisão. De seus antigos sortilégios, Medéia só conservou a túnica envenenada que lhe permitirá fazer morrerem a jovem princesa, sua rival, e o rei Creonte. Mas Eurípides não podia dispensar isto, na medida em que se tratava de um episódio canônico da lenda. E, mesmo neste caso, se prestarmos atenção ao texto, perceberemos que o presente da túnica envenenada não se deve a um puro movimento de vingança bárbara. O presente põe em jogo, efetivamente, a mesma atração pelo ouro que provocou em Jasão e nos gregos o desejo pelo célebre velocino. Como se Medéia só então compreendesse que tudo o que Jasão tinha querido dela se resumia ao velocino e ao poder que ele representava. Então ela seduz Jasão – e a princesa junto com ele, a princesa que ele também só deseja pelo poder que vai proporcionar a ele – com a túnica de ouro à qual, apesar de sua desconfiança, nem ele nem a princesa conseguirão resistir. Ela volta, portanto, contra seus inimigos gregos de então a sedução do ouro que tinha feito sua desgraça ao apanhá-la na armadilha.

Medéia, portanto, menos do que se vingar, sanciona o erro assinalando-o por seu gesto, com uma precisão inexorável. Ela não está cega pelo sofrimento do ódio e da paixão do ciúme, ela olha, lúcida, e *ajusta* seus golpes. O sofrimento está ali, contudo, e também a paixão, terríveis, violentos como se pode esperar de uma bárbara. Seu *ethos* (seu modo de ser, seu caráter, no sentido teatral da palavra) é “selvagem”, ela tem “o olhar feroz de uma leoa que pariu”, nos adverte a Ama no prólogo. Mas assim que ela entra em cena, assim que ela toma a palavra em sua primeira aparição, ela analisa, compõe, argumenta. Ela não fala apenas em seu nome, ela elabora, generaliza e lê, em seu próprio sofrimento, a verdade da condição da mulher. Seu discurso atinge então a universalidade que o *logos* grego reivindicava:

De tudo o que é dotado de vida e de pensamento,
somos nós, as mulheres, a espécie mais miserável...

Dizem a nosso respeito que levamos, em casa,
uma existência sem perigo enquanto eles penam sob a lança.
É falso o raciocínio. Três vezes, com um escudo,
Eu preferiria me armar a ter que parir uma só vez!

Assim Medéia dá, na cena grega, a palavra às mulheres, aquelas mulheres para as quais não havia, segundo a oração fúnebre de Péricles, pronunciada naquele mesmo ano, maior glória que o silêncio, ao passo que a glória dos guerreiros heróicos, por ele também celebrada, era morrer na guerra, era ter levado uma vida perigosa (isto é, “em combate”, que é o sentido codificado do termo) fora de casa. Medéia fala em nome delas, como grega, submetida à mesma condição, ao mesmo “raciocínio”, partilhando os mesmos valores, mas é como bárbara que ela denuncia tudo isto. Só, na realidade, sua condição originária de estrangeira, a força intacta de seu *ethos* autorizam ao mesmo tempo sua liberdade de linguagem e o caráter inaudito de sua reivindicação. Nenhuma mulher grega poderia falar como Medéia, porque, mesmo que sofra com a situação, está alienada demais para ter a lucidez de aquilatá-la e a força de a ela se opor.

Aqui se impõe a comparação com a Dejanira das *Traquínias* de Sófocles: também ela chora pela traição de Hércules. Mas se resigna e acaba por considerá-la como uma fatalidade, tentando reconquistar os favores do marido com o auxílio (ela também) de uma túnica mágica, que o centauro Nessos lhe havia dado outrora, dizendo-lhe que estava impregnada de filtros amorosos. Nessos a tinha enganado: a túnica é mortal, como a de Medéia. Dejanira provoca então, à sua revelia, a morte daquele que queria reconquistar e se mata logo que sabe do ocorrido. Sempre já vitimada, submissa, resignada, Dejanira sofre sua feminilidade grega até o assassinato involuntário e o suicídio, realizando, malgrado seu, o destino prescrito por seu nome: Dejanira, isto é: “aquela que queima o homem”, nome que revela o fantasma grego de uma

feminilidade intimamente destruidora, que ela está destinada a realizar. Medéia não é uma mulher grega. Ela não segue seu destino, ela decide seu destino, em seu nome (Medéia é “a meda”, a bárbara), contra seu nome, segundo a ressonância que ela o faz ter, à luz daquilo que os gregos a fizeram sofrer: **All’eia**; pheidou **mèden, Mèdeia**, “Está bem, **vai**; não poupes **nada, Medéia**”. O jogo de palavras decompõe o nome de Medéia em: “vai (passa à ação, de forma absoluta), você, que querem considerar como um nada”. Porque Medéia está inteira, intacta. Como os verdadeiros heróis, os dos tempos arcaicos cujos feitos a *Ilíada* contava. Ela fala a linguagem deles, como já foi observado, a linguagem da bravura que a Atenas clássica acredita estar reservada aos machos. Medéia não se submete para sobreviver, ela luta. Ela reivindica sua exceção heróica:

Uma mulher, normalmente, fica aterrorizada,
e se acovarda em combate ou à simples visão das armas.
Mas se é lesada nos direitos de seu leito,
não há disposição mais pronta a se conspurcar de assassínio.

É preciso ler de perto este texto no qual se ouve com muita frequência a monstruosidade de Medéia, quando se trata de um verdadeiro manifesto. Primeiro, quando Medéia define a mulher “normalmente” (*talla*, em grego, quer dizer, “em geral”), ela não diz *phusei*, isto é, “por natureza”. Ela não define, portanto, uma *natureza* feminina, mas uma situação accidental, histórica, cultural. Quando ela diz, em seguida “lesada nos direitos de seu leito” (*èdikèmenè*), ela fala a linguagem do direito, da justiça e não a do sofrimento ou do ciúme. O leito é, efetivamente, o lugar do direito feminino, o único que ela pode reivindicar, visto que é o único lugar que lhe é atribuído. É como mulher grega, como mulher que reivindica seu pertencimento a um estado de direito, que Medéia fala aqui. Enfim, ela reivindica o assassinato para defender este direito. Mas o termo que ela utiliza (*miaiphonos*) é o epíteto cultural de Ares, o deus da guerra, o epíteto homérico dos guerreiros da

Iliada. Medéia não anuncia sua intenção de matar, ela anuncia sua intenção de combater. Pelo direito, este valor absoluto que Atenas quer incarnar, que ela prescreve que seja defendido, seja pela palavra que o faz valer, seja – quando a palavra é impotente – pela guerra.

A vingança de Medéia assume, pois, a figura de um combate. Para fazer valer a *dikè* do *eunè*, o direito do leito. Ela elimina primeiro a usurpadora, fazendo morrer a jovem princesa. Assassinato justo, assassinato *ajustado*, no sentido de que ele não se limita a matar, mas *indica*, faz compreender, pela escolha da túnica enganadora, que a mais grave injustiça em relação a Medéia é tê-la enganado, apanhado numa armadilha. Apanhada na armadilha do amor, Medéia foi também apanhada na armadilha da maternidade. O que se revela hoje, no dia da tragédia, é que o crime de Jasão não é apenas a infidelidade (que será preciso punir em seus novos amores), mas o crime do pai contra a mãe é, ao mesmo tempo, a exploração e a negação da maternidade, é a sujeição da mulher à reprodução do mesmo, à obra que o homem não pode realizar sem passar por um ventre feminino. Se Jasão muda de mulher naquele momento é que ele deseja, com o poder, produzir filhos que pertençam à realeza e enobrecer assim os filhos que teve de Medéia, conferir-lhes uma qualidade digna daquela que ele quer para si. A reivindicação de sua paternidade simbólica exige o sacrifício do elo *real* que é o do amor materno. Este amor materno que a obra de Eurípides coloca reiteradamente em cena, cuja inscrição *natural* ele não pára de recordar. Assim, por exemplo, pela boca do coro de *As fenícias*:

Terrível prodígio (*deinon*) para as mulheres

Parir entre dores.

A espécie inteira das mulheres ama seus filhos.

Esta inscrição natural, prodigiosa – que Eurípides também não se cansa de mostrar – é sistematicamente conspurcada.

Tanto a rainha Hécuba, derrotada pelos gregos, quanto Clitemnestra, mulher de Agamênon, vêem cada qual a própria filha lhe ser arrancada para ser sacrificada (no sentido literal) às necessidades da guerra ou à honra dos heróis; elas devem, como dizem ambas, “pagar o mais odioso (a guerra, o poder, a glória) ao preço daquilo que elas mais amam.”

Não se pode compreender a invenção do infanticídio se ele não for lido como a sanção deste comércio, como a denúncia do escândalo que ele representa. Medéia, matando os filhos que ela *ama*, anula o benefício que o “herói” grego obteve fraudulentamente dela. Nos filhos que são de Jasão e dela, ou melhor, *de Jasão por* ela, ela golpeia Jasão no coração, no ponto em que ele é mais sensível: não em seu amor paterno, mas no valor simbólico de sua paternidade.

Orestes, dando a si mesmo, ou recebendo o direito de matar a mãe, institui a subordinação da família ao Estado, do *oikos* à *polis*, da comunidade privada à comunidade cívica. Medéia, matando seus filhos, denuncia a injustiça desta subordinação, o sacrifício das mães e dos filhos, sobre o qual se funda a ordem grega. Seu infanticídio é a inversão simétrica do matricídio de Orestes. Ao mesmo tempo que ele é a sanção mais justa, mais ajustada à sorte que Jasão lhe inflige.

Mas, ao contrário do matricídio de Orestes, o infanticídio de Medéia não pode originar nenhum reconhecimento político. Ele sanciona, no terror, sem que nenhum tribunal, nenhum dos deuses cívicos venha atestar sua legitimidade nem compreender sua necessidade. “Nenhuma mulher grega teria feito isto”, dirá Jasão, remetendo a infanticida à pura barbárie, indefensável. Na cena grega, não poderia ser diferente.

A cena trágica, em compensação, consagra Medéia como uma de suas maiores heroínas ao representar o infanticídio como um sacrifício. O único verdadeiro sacrifício da tragédia

grega, no sentido de que ele é o único a obedecer a uma necessidade inelutável (todos os outros são duvidosos, imorais, ditados por adivinhos nos quais não se acredita mais, mascarando a razão de Estado, até mesmo a covardia sob imperativos religiosos), e o único que não cabe numa lógica econômica. O único sacrifício insuportável, como diz Medéia ao coro e, por intermédio dele, ao espectador:

Que aquele que se acha incapaz de assistir a meu sacrifício,
faça o que achar melhor; minha mão não cederá.

Insuportável, em primeiro lugar, para Medéia, ter que sacrificar pelas próprias mãos o que ela tem de mais caro, aquilo que ela mais ama (*philtaton*). Ter que, para isto, mobilizar, apesar do horror que isto lhe inspira e da revolta de sua humanidade, todos os seus recursos propriamente heróicos: “é preciso me armar como um hoplita”, nada ceder à covardia. Trata-se, para ela, de transformar o *pathos* das mulheres, das mães, em *ethos*, como autora de seu próprio destino. Ela “retoma a vida que (ela) deu”, em suas próprias palavras, ela se desprende violentamente da alienação, afirmando soberanamente seu direito.

Sublime, como dizia Schiller, que via em Medéia o único exemplo de sublime na tragédia grega, seu gesto vai muito além da simples denúncia do mal: ao mesmo tempo, ele a assume e transcende. Sacrificando ela própria aquilo que obrigam as mulheres a sacrificar (é o único modo que lhes é concedido de aceder – passivamente – à ordem simbólica da cidade), ela manifesta e consagra sua maternidade. Ou, talvez, mais exatamente, ela acede à maternidade: pelo gesto do sacrifício ela acede, como mãe, à humanidade. Pelo esquema dialético que este gesto mobiliza, ela acede à maternidade absoluta.

Só resta a Eurípides manifestar isto pelo desenlace que Aristóteles não compreendia: o carro do Sol, de quem Medéia

descende, vem buscá-la, subtraindo-a às represálias e elevando-a triunfalmente acima da cena, no espaço reservado à aparição dos deuses. Jasão geme no chão, arrasado, enquanto Medéia, com os dois filhos mortos a seus pés, oferece o último espetáculo de sua maternidade gloriosa.



O sentido da tragédia*

*Gerd Bornheim***

Para introduzir o tema da tragédia grega, eu gostaria de recordar duas coisas importantes que aconteceram durante minha estada como estudante de filosofia em Paris nos anos 50. Uma foi o primeiro Festival Internacional de Teatro, durante o qual assisti a *Mãe Coragem*, do Brecht, com a Helene Weigel. O Brecht ganhou pura e simplesmente todos os prêmios do Festival. Era um espetáculo de quatro horas,

*Palestra apresentada no Ciclo de estudos sobre o trágico que integrou o Festival Teatro do Pequeno Gesto 10 anos e à qual se seguiu a leitura dramatizada de *Antígona*, de Sófocles, com direção de João Batista.

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

Foto: Paulo Autran em *Édipo rei*, de Sófocles, direção de Flávio Rangel, 1967.

mais ou menos, com uma platéia imensa, e ninguém se mexia. A outra foi a estréia, na mesma época, fins de 53, num teatrinho de Montmartre, do espetáculo *Esperando Godot*, que o Beckett dirigiu, se a direção não era totalmente dele, era quase. Fiquei impressionadíssimo com aquilo. Depois eu soube que o Brecht também ficou tão impressionado que se propôs a escrever uma espécie de *Diálogos com Beckett*. De repente, acontecem grandes diálogos na história como, por exemplo, o diálogo entre Heisenberg e Einstein sobre a determinação última da matéria, determinismo ou indeterminismo. Heisenberg ganhou a parada, mas foi um grande diálogo do século XX. Acho que teria sido algo semelhante se Brecht tivesse lançado, de fato, o desafio e tivesse havido esse diálogo entre Beckett e ele. A nossa época tem essa grandeza de promover na cultura, na ciência, no teatro, em todas as áreas, diálogos que põem tudo em risco, põem tudo em jogo, põem as cartas na mesa.

Pensei que o Beckett seria um bom ponto de partida pra entender a tragédia, sabem por quê? Porque é o contrário da tragédia. Mas o fantástico é ter que pensar tanto a tragédia quanto Beckett dentro da coincidência entre espaço e tempo. Essa coincidência se refere a espaço e tempo hoje em Beckett, por exemplo, ou na cultura grega. Porque hoje o que acontece em Beckett no *Esperando Godot* é justamente um questionamento da própria consistência do espaço e do tempo. No fundo, esse é o problema do Heisenberg na microfísica: a realidade é indeterminada. Como é que se estabelece, então, a relação espaço/tempo? O grande problema está exatamente aí: o espaço e o tempo perdem o sentido ou se fragmentam ou se tornam uma realidade altamente problematizada, fugindo ao espaço e ao tempo absolutos da física de Newton. Nós vivemos num tempo em que tempo e espaço não existem mais, ou melhor, perderam o sentido. Tudo está se transformando rápido. E nós não sabemos aonde vamos parar com isso tudo. E não só na ciência, na filosofia – há enorme diversidade de invenção, de criação... Por exemplo, a gente nunca sabe o que

um pintor, um artista plástico vai fazer na próxima exposição. Quer dizer que ele está mais ou menos perdido no espaço e no tempo, as coordenadas, aquela coisa mais fixa da física de Newton ou da metafísica do Descartes se perdem, por assim dizer. Chegamos num ponto em que vivemos a perda de sentido, e isso não é negativo, não é decadência. Ou é, sei lá. Não tem resposta. Mas o tempo e o espaço como que se desestruturam.

E é curioso pensar isso com Homero. Estou pensando no espetáculo *Penélope*, do Teatro do Pequeno Gesto, a que assisti outro dia e do qual gostei muito. Em Homero não há tempo e espaço. E também não há a idéia de absurdo, de decadência que temos hoje. Mas ele tem uma experiência interessantíssima do tempo, que a Penélope encarna, de certa maneira. Para ele, o tempo é o vazio, é o sem-sentido radical. As coisas vão acontecendo como uma experiência fantástica, que vai preparar o futuro. Por exemplo, na *Odisséia* tem a descrição da grande caçada, que é longa, rica em detalhes. Depois vem o banquete. No banquete, que devia ser a plenitude da coisa, Homero usa dois versos atônicos, mais nada. O que interessa é toda a liturgia, é o ritual do sacrifício. Só que nós perdemos o sentido daquele espaço e daquele tempo, em que a caça representava exatamente a imolação do animal, a celebração dos deuses, em última análise. Porque o tempo – e, conseqüentemente, o espaço – é a construção do sentido, é a busca do sentido. No período homérico, o que existe não é o passado, nem, como em Píndaro, o instante, mas o presente e a espera. E a construção do tempo e do espaço se dá através da espera: algo vai acontecer. Como em *Penélope*: a protagonista é uma grande espera, e essa espera constrói todo o tempo do espetáculo e da personagem. Em Homero, não existe passado, só presente. E o presente é o dia. E, dentro do dia – isso é fundamental pra entender a tragédia –, há uma espécie de culminância. O que determina o dia em Homero é o adjetivo: haverá o dia da grande calamidade, da grande catástrofe, o dia em que uma coisa fundamental vai acontecer. E a tragédia se dá no espaço de

um dia. No espaço de um dia, Édipo tem a revelação da tragédia. E a questão da construção do tempo não existe em Beckett, como, a rigor, na física moderna, tempo e espaço não existem. Então a idéia da ausência de sentido é fundamental para a compreensão da tragédia grega que, no âmbito da cultura grega, expressaria o desejo de superação dessa ausência de sentido.

Para efeito de contraste, pensemos na cultura hebraico-cristã: o Antigo Testamento parte de uma plenitude do sentido. Deus fez as coisas – *fiat lux*. É a luz, a ordem, a organização. Tudo foi feito, foi criado direitinho pelo próprio Deus, dentro de um sentido fundamental que é absolutamente inquestionável, dentro de um paraíso terrestre perfeito, maravilhoso. Na Grécia não é bem assim. Não só por causa de Homero, que parte do sem-sentido do tempo, do tempo como ausência fundamental. Já Hesíodo codifica perfeitamente o conceito de Caos: na *Teogonia*, ele diz textualmente que, na origem de todas as coisas, estava o Caos. A única religião no mundo que tem a idéia de que Deus criou o mundo é a hebraica. Nenhuma religião tem a idéia de Deus Criador. Zeus não é Criador. Mas sabe como é, ele morava no Olimpo, que era um palacete nos arredores de Florença ou qualquer coisa assim (*ri*), abria a janela de manhã como Kant (que, coitado, via aquela paisagem horrível de Königsberg) e a paisagem era o Caos. Era muito feia. Então ele, como demiurgo (aquele que punha ordem nas coisas), pôs ordem no Caos e fez uma paisagem maravilhosa, tão maravilhosa, que ele mesmo se admirou do que havia feito e chamou os outros deuses: “Venham ver!” E os deuses, que eram muitos, chegaram e fizeram: “Oh!”, que é o princípio da admiração, o princípio da filosofia, segundo Platão e Aristóteles. E os deuses ficaram tão encantados com a beleza da obra feita, que pediram a Zeus que inventasse certas criaturas para dizer e cantar a beleza da obra feita. E aí ele criou as musas, que são nove (museu e música vêm daí...) e cuja função é dizer e cantar a beleza da obra feita.

Agora, o fato fundamental é que, através do ato de Zeus, o Caos é derrotado. E a tragédia começa a surgir justamente dessa pergunta: o Caos desaparece? Ou não? Heráclito, por exemplo, diz que a guerra, o conflito, é o pai de todas as coisas. Tudo vem da discórdia, tudo vem, de uma certa maneira, do Caos. Zeus transforma o Caos, a desordem, a desarmonia, num Cosmos, numa ordem, numa harmonia. Tudo está aí. Normalmente se pensa: havia o Caos e depois o Cosmos, mas não é bem assim. O Cosmos tem limites – ele era compreendido como uma bandeja, até Pedro Álvares Cabral, pelo menos – e se um navio chega até os limites do Cosmos, se arrisca a cair no Caos, no abismo. Quer dizer que a ordem, o Cosmos, tem um certo limite. Quer dizer que o Caos é uma realidade mais ou menos presente, está sempre em redor da gente.

Eu tenho uma interpretação, acho que é minha... Pode não ser, porque não tem nada de original (*ri*). Sabem o que é? É que a tragédia pressupõe o Caos. Ao menos por duas razões que me parecem definitivas.

A primeira é essa: na tragédia existe a peste, a doença. E hoje a gente não sabe mais como representar a peste. A última possibilidade foi a *influenza* espanhola do princípio do século XX. Hoje, qualquer vacina cura tudo. Pros gregos, pros antigos, pra toda cultura ocidental, a peste era um dado de uma violência fantástica. O Sartre se confrontou com o problema na peça *As moscas*, na qual ele retoma o mito grego da *Oréstia*. Mas a mosca é o quê? É justamente a grande praga de que ele e Simone de Beauvoir tomaram conhecimento quando visitaram a China. O grande elogio que ela faz à criançada chinesa é que a molecada conseguiu acabar com as moscas! Porque davam um prêmio para quem conseguisse juntar um quilo de moscas mortas. E o fundamental é que conseguiram isso, entendeu? Quer dizer, o princípio da doença, do contágio, é a mosca, nesse caso. Então Sartre usa as moscas como uma espécie de paráfrase, um conceito geral

que não se vê em cena. O problema da tragédia pra nós, hoje, começa aí. Como é que as moscas podem ser mostradas? Como é que se mostra a tragédia?

E a segunda razão é o herói. Que se transforma num tirano. Esse tirano tem que ser discutido também. Como é que Édipo pode ser um tirano? Ele tinha a fama de ser um excelente rei, um grande marido, um pai extremoso, que amava as filhas (as duas morreram em tragédias), e odiava os filhos (*ri*), o que é perfeitamente normal (ele matou os dois em *Édipo em Colono*). Édipo levava uma vida, digamos, normal, mas era um tirano.

A minha “tesesinha”, então, é esta: o Caos tem, na cultura grega, uma espécie de vigência, de presença extraordinária. O Caos nunca é uma coisa completamente ultrapassada. De repente, ele invade o Cosmos. (É a história da ilha na bandeja. Nós estamos dentro desse prato que o Caos invade.) E contagia Édipo, isso é fundamental para a tragédia, sem que Édipo saiba. Isso se complica, claro está, com toda a mitologia, mas a mitologia confirma, no fundo, o que eu estou falando aqui.

Na cultura contemporânea também tem o Caos. O Heisenberg não fala de Caos, fala em indeterminismo, mas o indeterminismo é o Caos – muito romântica essa palavra, talvez (*ri*). Pensemos em Freud: ele quer explicar o inconsciente. Mas como é que se explica o inconsciente? Positivamente não dá, eu não posso colocá-lo num microscópio, não posso observar o inconsciente. Eu posso vê-lo, por exemplo, através do chiste, da histeria. Freud então tenta definir em uma paginazinha, meia página, o inconsciente. Ele diz: “Não tem bem, não tem mal, não tem certo, não tem errado. Não tem contradição, não tem...” Ele fala uma porção de coisas e são todas aproximações negativas e, no fim, ele diz: “O inconsciente é o Caos!”

Nietzsche também sabia das coisas quando afirmou: “Só o Caos constrói!” Nietzsche estava contagiado pela idéia grega

que gerou a tragédia, a idéia de que ela vem do Caos, de Dionísio, do elemento caótico. Na cultura do séc. XX-XXI chegamos à idéia de que a realidade é Caos. A física, a biologia, a psicanálise, tudo é Caos! E só o Caos constrói. A idéia de Nietzsche é fazer uma cultura nova, pós-cristã, mas temos que atravessar o Caos. E o Caos nunca se desprende da Grécia, segundo Nietzsche. A tragédia, por via das musas, como sugere Hesíodo, e também a filosofia partem daquele primeiro *Ah!* de admiração diante da obra do demiurgo, partem da visão de uma realidade divina, estruturada e que tem um sentido. Mas o nosso mundo não tem mais nada disso. Nós chegamos ao Caos!

Heidegger diz: “A admiração não funciona mais para nós hoje. O que funciona é...” Eu não sei como traduzir essa palavra... É uma espécie de perplexidade, de estatelamento. É uma espécie de saturação. A nossa realidade tem uma ausência de sentido, é um tempo de penúria, como diz ele e, ao mesmo tempo, é uma promessa de futuro. Às vezes se fala que o homem vai viver 120, 125, 130 anos, e vai! Está estabelecido cientificamente! Quer dizer: nós não sabemos pra onde essa riqueza toda vai nos levar, mas sabemos que ela não é mais feita por Deus. Quem faz a ciência é o cientista, quem faz a pintura é o pintor! E eles não dizem mais a realidade divina. Então aquela coisa divina da admiração é substituída por outro tipo de realidade que dialoga, digamos assim, com o Caos, aquele Caos antigo.

Na tragédia grega, estamos no início de todo esse processo. E ela representa, segundo eu disse aqui, e me parece que isso é verdadeiro, uma espécie de diálogo com o Caos. Pela peste e também pelo tirano. Esse tirano tem que ser muito bem entendido, porque nós hoje somos extremamente individualistas, acreditamos que o homem tem independência, autonomia, uma liberdade absoluta ou quase. Essa experiência não é grega, não é medieval, porque naqueles tempos não havia

bem a idéia de liberdade, havia o cidadão. Havia um homem político e não é uma coincidência que justamente no tempo da tragédia surja a democracia, que representa já uma certa experiência de liberdade, de expressão, de discussão. Os gregos inventaram o diálogo, a filosofia grega toda foi feita em termos de diálogo. Eles inventaram o teatro, que é diálogo, inventaram a dialética, que é diálogo. Tudo é diálogo pros gregos. Marcel Detienne relata que, depois de uma batalha, os soldados gregos, não apenas os generais, mas todos os participantes da guerra, botavam o espólio da guerra no meio de um círculo e discutiam sobre o destino dele. O espólio era o sentido da guerra, porque os gregos eram, literalmente, espoliadores! Eles viviam da guerra, afinal de contas, não eram bonzinhos de jeito nenhum! Quer dizer que esse diálogo pertencia à soldadesca grega, pertencia ao teatro, pertencia à filosofia, que era toda dialógica, de ponta a ponta. Isso vai muito longe inclusive. O diálogo está na base do pensamento grego, da arte grega.

Sem compreender o que era o homem grego, não podemos entender o teatro grego. O herói grego não é um indivíduo. Esse é o equívoco fundamental quando se montam tragédias... Bem, quase não são montadas... Sabem por quê? Porque não dá pra entender direito a tragédia grega. As coisas mais óbvias se pegam, são captadas, de certa maneira podem ser transmitidas. Mas de que maneira? Em que nível há a transmissão da situação trágica? É muito complicado esse problema... Beckett é trágico? Eu acho que não... Não tem nada a ver com a tragédia. O mundo cristão é trágico? *Hamlet* é trágico? Aquela matança final? A tragédia grega não matava! Pode acontecer a morte, mas a morte não era constitutiva da tragédia grega. Como é que nós hoje podemos ter acesso ao sentido da tragédia grega? É muito difícil... Eu vou exagerar. A gente pode ser budista? Está cheio de budista por aí hoje, até com roupas típicas pela rua, mas a gente pode ser budista? Isso é um caso extremo e estou fazendo teatro, como vocês já perceberam. Mas, de qualquer maneira, na tragédia também

é um pouco assim. Como é que se pode entender a tragédia grega hoje? Nós somos cristãos, disse eu antes... Como é que podemos entender o mito grego? Dentro de que parâmetro, de que paradigma? Édipo é culpado? Ele matou o pai pensando o quê? Em tirar uma pedra do meio do caminho. Que é o nosso problema no Rio de Janeiro: tem que mandar matar o bandido na encruzilhada. Ele se sentiu agredido e matou o próprio pai pensando que era o bandido. Ele é culpado? Ele não sabia que era o pai. Foi recebido com festas em Corinto, se apaixonou por Jocasta, casou com ela, tornou-se rei de novo, foi feliz, um grande rei. Tinha duas filhas, dois filhos. Não sabia que tinha casado com a própria mãe. Ele é culpado? Na ética cristã, não! Pois se ele não é responsável! É por aí que se tem que entender o herói grego. Ele nunca é propriamente um indivíduo. Por isso é que na tragédia grega o herói sempre é rei, ou pertence à família real.

Mas para nós, hoje, o que é uma tragédia? É um acidente de trânsito, a erupção de um vulcão, um assassinato. Isso, na Grécia, não tem sentido nenhum! Porque o herói é um homem que tem contato direto com a divindade. E o diálogo do herói, quer ele saiba disso quer não, é o diálogo com a justiça: é a partir de lá que se estabelece toda a possibilidade e a razão de ser da tragédia grega. O que nós hoje entendemos em *Édipo*, que era o exemplo preferido de Aristóteles, não é *Édipo*, é Freud, não se vai muito além de Freud. E nós temos que procurar entender, e isso é possível filosoficamente, intelectualmente, por meio de categorias intelectuais, por que razão Édipo é, de fato, culpado. Essa culpa é que está na base da tragédia grega.

Eu diria que a cultura ocidental conhece dois tipos fundamentais de experiência de culpa: um é o hebraico-cristão, no qual a culpa vem do pecado, de Adão e Eva, que não é um pecado individual, é um pecado coletivo que se faz presente em toda a humanidade. E essa culpa tem um sentido muito

preciso: ela não pode ser superada, ela só é superada com o Juízo Final. Quer dizer que a culpa é definitiva. É por essa razão que, na tradição medieval ou em Lutero, por exemplo, não há liberdade. Deus sabe desde toda a eternidade, porque ele tem um saber absoluto, quem vai pro céu e quem vai pro inferno. Isto quer dizer que a culpa é uma missão, digamos assim, um itinerário definitivo e que não tem volta. Essa é a idéia hebraico-cristã. Acho que a cultura contemporânea é uma cultura de superação da culpa, por causa da psicanálise (é impressionante como há psicanalistas judeus!) e por causa de um outro judeu que era Marx.

E na Grécia Antiga havia culpa? Claro que havia! O texto mais antigo da filosofia, que é de Anaximandro, tem a palavra *culpa*. Quer dizer que a culpa na cultura grega vem de longe, vem lá do neolítico. A diferença, bruta e falando, é que, na cultura hebraico-cristã, há uma distância absoluta, total, entre o deus e o homem. O homem não tem contato com o deus. Veja-se a história bíblica de Abraão: o homem pretende matar o próprio filho pra provar que tem fé. Nem Cristo, quando veio, conseguiu – isso é Hegel e Kierkegaard, mais uma vez – destruir o fundamental, que é a idéia de lei. Mas a Igreja, diz o jovem Hegel, logo depois da morte do Cristo, introduziu o direito canônico, quer dizer, a Lei. E a lei separa, a lei tem o juiz e aquele que é julgado. Sem separação, não pode haver lei. Na tradição hebraico-cristã, o próprio deus inventou o decálogo, quer dizer, a lei, o princípio da separação. Essa separação tem uma história fantástica na cultura ocidental. E é isso que nos impede de entender a tragédia grega. Estou sendo romântico? Ou não? Corrijam-me, por favor.

Na tragédia grega, é possível a conciliação de Édipo com a justiça. A tragédia cristã mata. Shakespeare, por exemplo, não tem nada de cristão, mas está em uma tradição cristã. No *Hamlet* a mortandade final é total. Na tragédia grega, a morte pode acontecer, mas o sentido da tragédia não é a morte do herói, é o contrário: é a educação, é a reconciliação do herói com a ordem da divindade, da justiça. Então essa reconciliação do herói é que é fundamental. O princípio fundamental da *paidéia*, da cultura

grega, e Aristóteles entendeu isso perfeitamente bem, é a possibilidade da redenção do homem. É por isso que Aristóteles diz em sua *Ética*: “o ato virtuoso traz imediatamente a felicidade. Se a arte, se a virtude, se a ação humana não trouxerem a felicidade – isso é uma idéia grega, não é só de Aristóteles – toda a ética está errada.” O que interessava era o homem e a felicidade do homem. E o homem ainda era uma coisa pequenininha, não existia propriamente... Aristóteles foi o único autor que falou, e só em umas poucas linhas, sobre liberdade. Ninguém mais. Mas existia, na cultura grega, esse sentido fundamental da felicidade. E o sentido fundamental da tragédia é justamente a reconciliação, a redenção do homem. É por isso que Brecht vai dizer, no século XX, depois de Marx, que a tragédia grega é profundamente reacionária. Nos parâmetros atuais é reacionária, porque a tragédia grega só é possível porque busca não a matança generalizada do *Hamlet*, por exemplo, mas a reconciliação.

A reconciliação é a própria razão de ser da catarse de Aristóteles, coisa que Nietzsche não entendeu. A catarse tem como sentido, justamente, a reconciliação do homem, além do despertar da piedade e do terror. Eu sinto pena de Édipo, me identifico com Édipo, eu quero ser Édipo, de certa maneira, com uma intensidade que o teatro grego tinha e que nós nem podemos entender. E, ao mesmo tempo, eu sinto o horror, o pavor de Édipo, porque ele fez tudo o que fez. E nisso a contradição fundamental da catarse se estabelece, bem como a superação catártica de toda a situação e a possibilidade da reconciliação, não só de Édipo, mas do público de modo geral. Isto é: o público, de um modo geral, pode se reconciliar com a justiça exatamente pelo choque, digamos, dos dois sentimentos que são a piedade e o terror. Nessa contradição é que haveria a possibilidade da conciliação ou da catarse.

A questão da catarse na comédia, Aristóteles deixou em aberto, ou não deixou, não se sabe, porque ele prometeu um ensaio sobre a comédia. Mas é óbvio que a catarse na comédia não pode ser a catarse da tragédia. O riso nunca foi pensado no Ocidente. Nunca se viu, por exemplo, a figura do Cristo rindo,

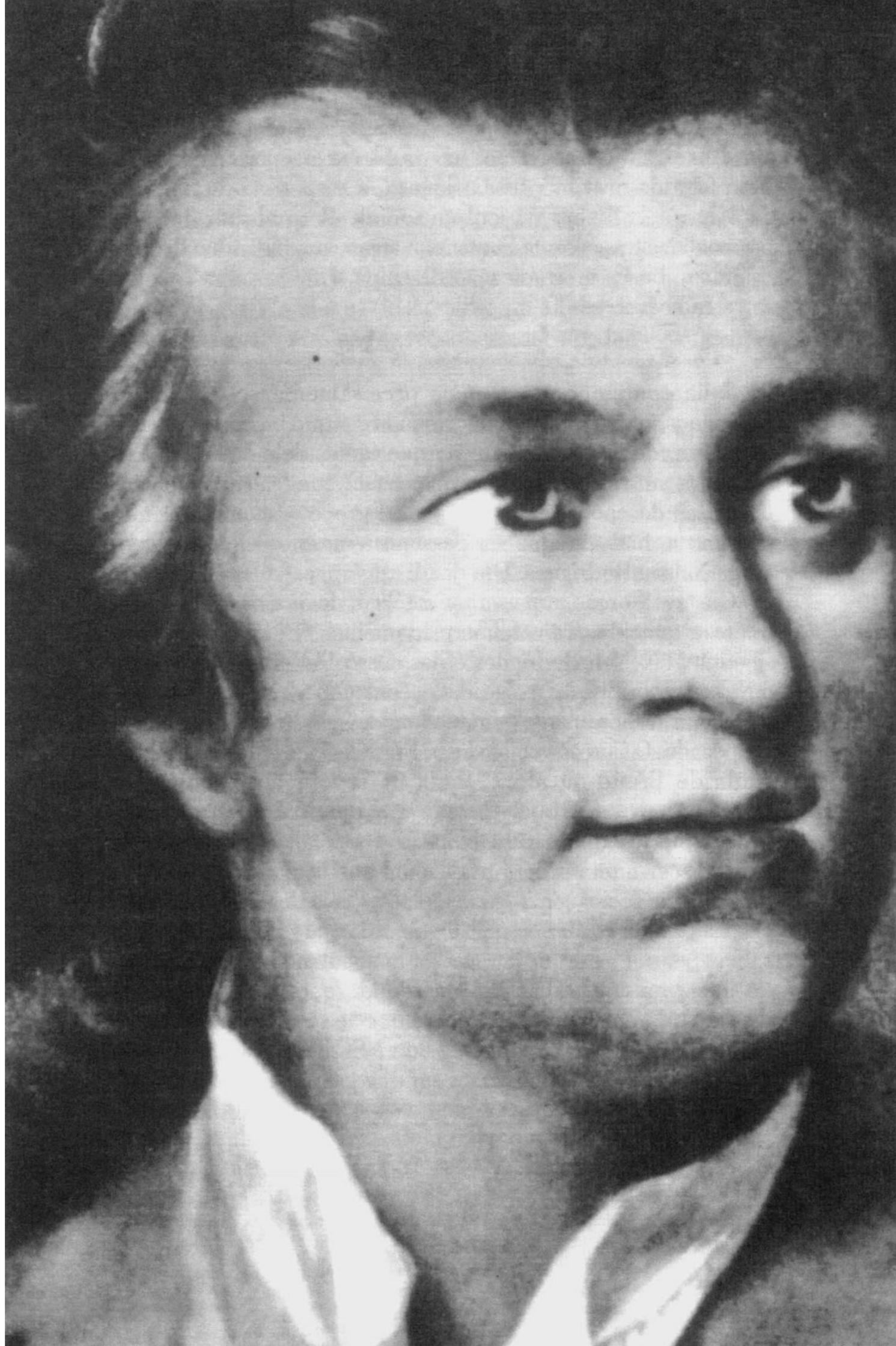
ou de um santo rindo. O riso é uma coisa sempre meio diabólica! O riso só se tornou possível depois de Shakespeare, depois de Molière, que pagou, aliás, um preço bem alto, sendo excluído da alta literatura. Bergson foi o primeiro a pensar a catarse do riso, mas dentro de uma situação de correção social inferior. E a comédia, na tradição ocidental, nunca foi considerada arte. Sempre foi pseudo-arte, arte inferior.

A grande catarse aristotélica, na tragédia grega, é outra coisa: é a purgação da piedade, é a purgação da tirania, é a superação dessa piedade e dessa tirania que acontece através de uma espécie de identificação com o herói que também se mescla de repulsa – essa contradição entre identificação e repulsa é o que constitui propriamente a catarse, que supera o herói, supera a mim mesmo, como espectador, e me reintegra à *polis*, à coletividade dentro da qual eu vivo. O que a tragédia grega quer é superar o sentimento de culpa, senão não tem sentido nenhum. E o que ela supera é o Caos. A catarse, isso que Nietzsche não entendeu, é a superação do Caos, é a reconciliação, uma espécie de harmonia que se estabelece em toda a coletividade. Segundo Empédocles, o Caos dura 44 mil anos, então a tragédia é uma fatalidade, é preciso continuar fazendo eternamente tragédia pra se curar da tirania e da injustiça.

O grande problema da montagem da tragédia no século XX é que a lição grega da catarse tornou-se praticamente impossível, não existe mais. Porque a tragédia se perverteu, ela quer a morte do rei. Em Shakespeare, já que dei Shakespeare como exemplo antes, ela perde o sentido divino da realeza. O rei em Shakespeare não tem mais nada a ver com a ordem divina do Cosmos, nada. O único que tem alguma relação com a realeza no sentido de uma predestinação divina é Ricardo II. Mas Ricardo II se perde, é morto no exílio justamente porque acredita que é rei por determinação divina. Ricardo III já é um monstro assumido, destinado à morte pura e simples. Na cultura contemporânea, retoma-se, de certa maneira, esse processo profundamente grego e, através dos personagens que eu citei,

Freud e Marx, o que se busca é a superação da culpa. Estou certo ou errado? Marx coloca um problema essencial ainda hoje: o da falta da distribuição da riqueza, a suspensão da injustiça social, quer dizer, da culpa social. E qualquer terapia psicanalítica busca exatamente isso: arrancar o indivíduo de seus traumas, busca a erradicação da culpa. Hoje a culpa voltou a ser erradicável, esse é o problema.

Para concluir, quero dizer só mais uma coisa sobre a tragédia contemporânea, mais precisamente sobre Nelson Rodrigues, que é um grande dramaturgo, que inventou o teatro brasileiro, de certa maneira, porque, antes dele havia aquelas coisinhas, que são até interessantes e tal... mas são experiências ou coisas de época ou imitação da Europa – eu estou sendo pessimista, mas tem que ser pessimista mesmo. E, de repente, surge Nelson Rodrigues. Um dia, li um artigo, sabem de quem? Do Gustavo Corção, um escritor católico, de direita, hoje em dia muito esquecido. Talvez imerecidamente. A idéia dele era a seguinte: “Nelson Rodrigues é dos nossos!” Porque justamente o Nelson, com toda a agressividade, com tudo o que ele estabelece afinal maravilhosamente bem, no fundo, é um defensor da culpa! Do pecado. O Corção viu isso logo. Em Nelson, a culpa é absoluta. Nada de Freud ou Marx, nada de revolução tecnológica. O engenheiro Gustavo Corção via em Nelson Rodrigues justamente a culpa e essa culpa é a reação, é a vontade de permanecer numa ordem tradicional que está sendo superada pela ciência sociológica, pela ciência psicológica, pela evolução civilizatória do homem e por aí vai... Mas eu estou falando isso sabem por quê? Porque a tragédia, no meu entender, é o marco do início da construção de um sentido que se vê como que dissimulado pela culpa. E como é que se resolve a questão da culpa? Como é que a culpa fica hoje? Essa é a grande questão a que toda montagem de tragédia grega, hoje, tem que responder.





Lessing e a tragédia burguesa*

Fátima Saadi

Em 1985, fui, pela primeira vez, à Europa, mais precisamente, à França, a convite de Ângela Leite Lopes que, então, fazia seu doutorado na Sorbonne. O ponto alto da viagem seria o Festival de Avignon, durante o qual poderíamos assistir a espetáculos de Peter Brook e de Tadeusz Kantor. Eu estava animadíssima. Meu francês era livresco mas suficiente para me comunicar com

* Este texto foi apresentado no Ciclo de estudos sobre o trágico, no âmbito do Festival Pequeno Gesto 10 anos, que ocupou o Espaço 3 do Teatro Villa-Lobos em setembro e outubro de 2001. Também como parte do Ciclo, foi apresentada a leitura dramatizada da tragédia *Emília Galotti*, de Lessing, com direção de Vanderlei Galvão.

** Fátima Saadi é tradutora, dramaturgista do Teatro do Pequeno Gesto e editora de *Folhetim*.

Ilustração: retrato de Lessing por J. A. Tischbein.

as pessoas e ir ao teatro. Na primeira noite em Avignon, fomos ao Claustro das Carmelitas assistir, no pátio interno do convento, a uma montagem do Teatro Nacional de Estrasburgo, dirigida por Jacques Lassalle. Quando escureceu, às dez da noite, começou a função. O palco nu ia, aos poucos, revelando a funcionalidade do cenário que criava, à esquerda, aposentos num palácio, ao qual se acedia a partir do porão sob o tablado; à direita, a partir do segundo ato, as quarteladas foram removidas e uma espécie de piscina se formou, com um ressalto a meia altura das paredes deste poço, o que fazia com que os personagens, de pé, fossem vistos apenas da cintura para cima e, sentados, mostrassem praticamente apenas a cabeça, apesar da inclinação das arquibancadas: o objetivo era criar uma ambientação de interior sem recorrer ao já batido gabinete. A simplicidade dos recursos me encantou, sobretudo em comparação com o trabalho dos atores, que me pareceu muito diferente de tudo aquilo a que eu estava habituada aqui. Primeiro, estranhei a pronúncia dos rr, que me lembrava a dos árabes falando francês. Cochichei com Ângela o meu espanto e ela me explicou que aquele tipo de r, conhecido como *r roulé*, era típico do teatro clássico. Depois, achei muito desenhada a interpretação, que, ao mesmo tempo, construía uma certa naturalidade, reforçada pela fluência da tradução. Nem é preciso dizer que estranhei também a longuíssima (para os nossos padrões) duração do espetáculo: 5 atos, sem cortes. Ao fim da sessão, não sabia se tinha ou não gostado. No dia seguinte, como é hábito no Festival, às três horas da tarde, num calor de matar passarinho – sim, no sul da França, o verão não é brincadeira –, houve um encontro com a equipe de criação do espetáculo. Já não me lembro de nada, a não ser de Bernard Dort, o tradutor do texto, comentando que tinha procurado manter em francês o caráter ativo do alemão – que é uma língua na qual o verbo tem importância fundamental na estruturação da frase, havendo, inclusive, uma série de regras a respeito da sua posição na oração. Naquela época, não me passava nem remotamente pela cabeça a idéia de aprender

alemão, muito menos a de fazer uma tese de doutorado da qual Lessing fosse parte essencial e, ainda menos, traduzir *Emília Galotti* como parte do Ciclo de estudos sobre o trágico que integra o Festival Teatro do Pequeno Gesto 10 anos.

Quanto mais o tempo passa, mais aquela encenação de *Emília Galotti* me aparece como um trabalho modelar, tanto no que diz respeito à colaboração entre o diretor Jacques Lassalle e o dramaturgista-tradutor, Bernard Dort, quanto no que se refere ao diálogo possível entre um clássico e a encenação contemporânea. A equipe do Teatro Nacional de Estrasburgo soube conjugar com grande felicidade o abstracionismo da contemporaneidade e o incipiente realismo do fim do século XVIII (*Emília Galotti* é de 1772), o que ficava patente no espaço cênico descrito, cujo fundo era o espesso muro do Claustro. Também era muito interessante o jogo de referências à tragédia e ao drama burguês – presente, a meu ver, sobretudo na interpretação dos atores.

Tentemos recuperar, brevemente, a figura de Lessing (1729-1781), que foi crítico, polemista, e, segundo muitos germanistas, o fundador da dramaturgia alemã. Ele apresenta especial interesse para nós por ter sido o primeiro dramaturgista que se conhece. Na verdade, foi com ele que o termo *Dramaturg*, que deu origem ao termo dramaturgista em português, passou a designar a atividade de um profissional ligado à criação do espetáculo que, em estreito diálogo com toda a equipe, participa da escolha do repertório, da discussão conceitual a respeito de cada encenação (que ele acompanha em suas várias instâncias) e da avaliação dos rumos do trabalho.

Lessing foi *Dramaturg* do primeiro teatro nacional da Alemanha, o Teatro Nacional de Hamburgo, que existiu durante dois anos, entre 1767 e 1769. Além de oferecer ao repertório da companhia sua comédia *Minna de Barnhelm* e de escrever para o grupo uma primeira versão de *Emília*

Galotti, que não chegou a ser montada, Lessing redigiu 104 crônicas, que vieram a constituir *A dramaturgia de Hamburgo*, e nas quais ele pretendia acompanhar criticamente a trajetória da companhia, sendo impedido pela vaidade dos atores, que não admitiam que se escrevesse sobre eles nada além de elogios, e pela incapacidade (que persiste ainda hoje) de se valorizar uma discussão que aponte para a necessária relação entre a atividade prática e a reflexão.

Lessing foi um dos primeiros escritores a tentar viver de sua pena. Filho de um pastor prussiano, estudou teologia em Leipzig e medicina em Wittenberg. Seu interesse pelo teatro, no entanto, fez com que ele dedicasse boa parte de sua atividade crítica às questões da então incipiente estética teatral, enquanto sobrevivia traduzindo do francês e do inglês textos de filosofia e história. Mudando de cidade ao sabor das dívidas e das oportunidades de trabalho, Lessing foi jornalista em Berlim; foi secretário do governador militar de Breslau, durante a guerra dos Sete Anos (1756-1763), tema, aliás, de sua comédia *Minna de Barnhelm* (1767); trabalhou como dramaturgista em Hamburgo, cidade onde fundou uma editora que logo faliu, e exerceu as funções de bibliotecário da corte de Brunswick, por onze anos, a partir de 1760 e até sua morte.

Para podermos entender o que significava um intelectual burguês tentar viver de seu trabalho, na multifacetada Alemanha do século XVIII, é preciso lembrar que o principal mercado consumidor de obras de arte eram as cortes que empregavam ou protegiam os artistas que criavam segundo as determinações do gosto aristocrático. Aos filhos da burguesia que não dispusessem de bens de família restavam o preceptorado e a vida eclesiástica.

O gosto aristocrático nos quase trezentos estados soberanos do domínio germânico – principados, ducados, condados etc. – pautava-se pelo gosto francês do século XVII, tendo como modelo a grande tragédia de Corneille e Racine.

A questão da tragédia é um ponto nodal da reflexão de Lessing que tem como objetivo pensar o teatro não só do ponto de vista estético mas também do ponto de vista político ou, ao menos, do ponto de vista das relações interculturais.¹

Daí seu enorme empenho na constituição de um teatro alemão, essencial a um país que não tinha unidade política, definindo-se antes como um domínio geográfico irmanado por algumas tradições medievais e pela língua que, também ela, reiterava o estilhaçamento nacional em sua profusão de dialetos.

O combate pelo teatro nacional deu-se em duas trincheiras: contra a pretensão francesa de dar a última palavra em matéria de gosto e contra a subserviência estética dos alemães que rejeitavam a produção dos artistas germânicos em benefício de qualquer coisa que viesse de Paris.

A par de sua imensa erudição, o que caracteriza Lessing nas discussões a respeito do teatro é que ele jamais o reduz apenas ao texto, como faziam as poéticas de viés literário que pretendiam reger todas as artes a partir de uma idéia de mimese que privilegiava o conteúdo, considerando o fazer próprio a cada um dos domínios artísticos mera operacionalização técnica da mensagem a ser transmitida. Para Lessing, cada arte tem regras que provêm de sua especificidade, o que ele expôs de forma bastante didática em seu ensaio *Laocoonte ou Sobre as fronteiras*

1. O interesse de Lessing pela tragédia é visto por Hannah Arendt como a possibilidade de discutir um universo, o alemão e, mais especificamente, o prussiano, de onde a política havia sido excluída como diálogo e ação. ARENDT, Hannah. Sobre a humanidade em tempos sombrios. Reflexões sobre Lessing. In: *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 13-36.

*da pintura e da poesia.*² No caso do teatro, arte espaço-temporal, a palavra se torna ação pelo trabalho do ator, desmontando-se a tendência declamatória e ampliando a interpretação ao corpo como um todo, como preconizava Diderot, a quem Lessing admirava profundamente, a ponto de desejar que seu drama *O pai de família* jamais saísse de cartaz...³

Lessing via em Diderot um contestador da poética classicista francesa, por sua luta em favor de um novo gênero, intermediário entre a comédia e a tragédia: o drama sério (também conhecido como drama burguês, comédia lacrimosa ou lacrimogênea), que se dedicaria não mais aos problemas dos homens públicos, reis e imperadores, mas a questões morais que se desenrolariam no âmbito da família, encarada em seu aspecto nuclear, o que era, sem dúvida, além de uma novidade estética, uma novidade sociológica, como assinala Peter Szondi.⁴

2. Publicado, no Brasil, em tradução de Márcio Seligmann-Silva pela editora paulista Iluminuras, na Coleção Pólen (1998).

3. LESSING, Gotthold Ephraim. Hamburgische Dramaturgie. In: *Werke – Dramaturgische Schriften*. München: Carl Hansen Verlag, 1973, v. 4, cap. LXXXIV, p. 619: “Na quinquagésima primeira sessão (segunda-feira, 27 de julho) foi apresentado o *Pai de família*, do senhor Diderot. Dado que esta peça maravilhosa – que não caiu no gosto dos franceses, visto que só a duras penas foi apresentada uma ou duas vezes nos teatros de Paris – ficará em cartaz em nossos teatros por muito, muito tempo (e por que não sempre?); dado que nunca será demais representá-la, espero ter espaço e oportunidades suficientes para expôr tudo o que tiver observado ao longo do tempo sobre a peça em si e sobre o sistema dramático do autor.”

4. SZONDI, Peter. *Tableau et coup de théâtre. Pour une sociologie de la tragédie domestique et bourgeoise chez Diderot et Lessing. Poétique*. Paris: Seuil, n. 9, 1972.

Lessing, no início de sua atividade crítica, apresenta como modelo para a nova dramaturgia alemã, que ele desejava ver surgir, a dramaturgia elisabetana, que ele admirava pela valorização da ação, pela riqueza do desenho dos caracteres, pela solicitação à participação emocional dos espectadores, acreditando que ela poderia servir como via alternativa à estética francesa, retórica e classicizante. No entanto, logo percebe que este raciocínio dual o enclausurava num círculo vicioso que ele tenta romper voltando diretamente à *Poética* de Aristóteles e fugindo assim do dilema “obediência estrita às regras ou rompimento total em relação a elas”.

Da *Poética*, Lessing, que tinha amplos conhecimentos de filologia, valoriza sobretudo o efeito trágico – a catarse – que depende diretamente da comoção que o espetáculo é capaz de despertar no espectador, inserindo-se assim no movimento que se esboça em meados do século XVIII e que substitui a *Regelästhetik* (estética das regras) pela *Wirkungsästhetik* (estética do efeito produzido). A valorização do efeito trágico acarreta uma alteração na perspectiva sob a qual são encarados tanto o público quanto as regras poéticas. Se o que vale é o efeito produzido, a eficiência das regras passa a ser posta em causa a cada obra e, no caso do teatro, a cada apresentação, e é precisamente o espectador (e não mais os doutos acadêmicos) quem vai dar a medida da eficácia obtida. O artista passa a ter como objetivo não mais imitar a bela natureza mas construir um canal de simpatia e afinidade entre a obra e um espectador médio ideal, ligado tanto à realidade social da época quanto ao ideal de homem, compreendido a partir das qualidades mais propriamente humanas e que Lessing sintetiza na noção de fraternidade, o que o leva a considerar a compaixão como o elemento essencial para a deflagração da catarse.

O esquema trágico funciona, em linhas gerais, da seguinte maneira: ao mostrar o confronto do homem com seu destino, isto é, com um conjunto de valores que o transcendem e que

ele tenta, sem êxito, compreender e dominar, a tragédia leva o espectador a dois movimentos distintos: a identificação com a trajetória apresentada, que lhe causa compaixão e suscita um sentimento de terror à simples idéia de que aquilo possa acontecer consigo ou com os que lhe são caros, e a catarse, conseqüência da conjugação entre a compaixão e o terror e que provoca no espectador uma reflexão sensível sobre seu próprio lugar no mundo.

A precedência atribuída por Lessing à compaixão se deve também ao fato de que o caráter súbito e inesperado daquilo que provoca o terror contraria o caráter de necessidade e síntese que define o mecanismo trágico. O terror pode ser provocado por acontecimentos que, mesmo sem terem nenhuma relação com a ação apresentada, transcendam nossa compreensão ou ultrapassem o limite do humanamente suportável. Por isto, Lessing prefere utilizar os termos medo ou temor (*Furcht*) em vez de terror (*Schrecken*), o que parece ecoar a repulsa de Diderot aos golpes teatrais, que inserem um elemento incongruente numa trama que deveria evoluir segundo a mais estrita lógica. Do ponto de vista sociológico, esta aversão pelo arbitrário está ligada à rejeição do burguês – que vive de seu trabalho e confia na racionalidade produtiva – pela vida intempestiva que leva o cortesão, submetido aos caprichos do monarca. Para Lessing, o temor seria uma variante da compaixão: a compaixão aplicada a si mesmo por aquele que a experiencia ao ver o sofrimento alheio.

Para compreender o mecanismo que une a compaixão preferencialmente ao temor e não a outros sentimentos, Lessing recorre à *Retórica* de Aristóteles:⁵ ali o filósofo estabelece que o mal capaz de provocar nossa compaixão deve ter a mesma natureza que o mal que tememos que nos sobrevenha ou que atinja alguma das pessoas que amamos. Além disto, para

5. ARISTÓTELES. Arte retórica. Livro II, capítulo VIII. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.], p. 118-119.

experimentarmos a compaixão, é preciso que estejamos numa condição mediana – nem felizes a tal ponto que a desgraça pareça-nos completamente inconcebível, nem tão abatidos que nenhuma desgraça possa mais afetar-nos; nem tão próximos daqueles que sofrem que soframos *como* eles (e não *por* eles) nem tão distantes no tempo e no espaço que sua sorte quase já não nos interesse.

Ora, o teatro é justamente a arte na qual proximidade e distância conjugam-se: o sofrimento alheio é apresentado (isto é, aproximado e enquadrado), revestindo-se os personagens que sofrem de uma generalidade que os distancia de nós, permitindo-nos a compaixão, que é diferente da paralisia diante do que é pavoroso. (O exemplo que Aristóteles dá é o de um homem que não derramou uma lágrima ao ver seu filho levado ao suplício, mas chorou ao ver um de seus amigos esmolando. É que o pavoroso exclui a compaixão, destinada apenas ao que é lastimável.) Além disto, para que a catarse ocorra, é preciso associar a nós mesmos o que vemos. Daí a recomendação de que os heróis trágicos não sejam nem muito bons nem muito maus, porque a desgraça de alguém excessivamente virtuoso revolta-nos e o castigo de um vicioso alegra-nos. Nenhum destes dois sentimentos concorre para a identificação da platéia com o herói trágico nem para a catarse.

A catarse é uma ação que se opera *no* espectador. E Lessing, ao enfatizar a importância da catarse e, nela, o papel da compaixão, reitera o papel do espetáculo.

Na *Dramaturgia de Hamburgo*, compaixão e temor entram como sinônimo de representação teatral. Para compreender isto, voltemos à definição aristotélica de tragédia, que aparece no capítulo VI da *Poética*:

É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama],

[imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação destas emoções.⁶

No capítulo LXXVII da *Dramaturgia de Hamburgo*, Lessing retoma esta definição. Lá podemos ler que:

A tragédia – diz [Aristóteles] – é a imitação de uma ação que, não mediante a narração mas mediante a compaixão e o temor, produz a purificação destas paixões e de outras semelhantes.⁷

Muito já se discutiu a respeito da alteração imposta ao texto aristotélico que, em vez de contrapor *narração* a *forma dramática*, contrapõe *narração* a *compaixão e temor*. Anatol Rosenfeld⁸ acredita que Lessing tenha utilizado uma tradução errônea, difundida na época. De toda maneira, o simples fato de ele ter encontrado uma justificativa para tal definição de tragédia, mostra-nos que lhe interessava estreitar a relação da forma dramática com o temor e a compaixão, sentimentos despertados, segundo sua explicação, “única e exclusivamente *pela visão do que está presente*.”⁹ (grifo meu), reiterando assim a importância do espetáculo, já assinalada por Aristóteles. Ao afirmar que a compaixão dificilmente pode ser provocada pela narração, Lessing sublinha a necessidade da co-presença entre espectador e espetáculo para que se opere a catarse, estabelecendo-se um domínio comum ao indivíduo, à arte e ao mundo. Pela fraternidade, base da compaixão, o homem se insere num espaço de convivialidade sem que sua ligação consigo próprio se esfume.

6. ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril, 1973, p. 440-471 (*Os pensadores*).

7. LESSING, Gotthold Ephraim. Op. cit. Cap. LXXVII, p. 589-590.

8. ROSENFELD, Anatol. In: Lessing, Gotthold Ephraim. *De teatro e literatura*. Trad., introdução e notas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: Herder, 1964, p. 67.

9. LESSING, Gotthold Ephraim. *Hamburgische Dramaturgie*. Cap. LXXVII, p. 589-590.

Lessing guarda da tragédia a co-pertinência entre sua estrutura, seus objetivos e efeitos mas tenta atualizá-la no que diz respeito a seus conteúdos, seguindo a certeza de que, para que haja catarse, deve haver identificação e, para tanto, é preciso que o espectador se reconheça no que vê.

Em *Emília Galotti* a situação apresentada retoma o relato de Tito Lívio sobre a plebéia Virgínia que, para escapar ao assédio de um magistrado, pede a seu pai que a mate. Lessing transfere a ação para o imaginário reino de Guastalla, na Itália, mas são evidentes as alusões ao ducado de Brunswick, onde servia como bibliotecário, ganhando 600 táleres por ano, enquanto o encarregado das festas e dos *menus plaisirs* do duque Ferdinando ganhava 30 000... Não se pode dizer que Lessing estivesse propriamente satisfeito: um intelectual burguês, independente, o polemista mais temido da Alemanha, a serviço de um nobre que havia levado seu pequeno reino à bancarrota com a mesma boa consciência com que deixava de cumprir ou cumpria apenas parcialmente e a contragosto algumas das promessas feitas a seu bibliotecário quando de sua contratação...

A história de Virgínia é retomada por Lessing em três momentos de sua obra. Em 1758, ele redige uma primeira versão, em três atos, suprimindo, entretanto, as conseqüências políticas desencadeadas pelos romanos a partir da morte de Virgínia: o povo, revoltado, obrigou o governo a abolir a instituição do decenvirato – cargo da magistratura romana exercido por Appius Claudius, responsável pela situação que levou à morte de Virgínia – e, a partir de então, os plebeus acederam aos mesmos direitos que os patrícios. Ao que parece, o próprio Lessing destruiu esta primeira versão de *Emília Galotti*.

Dez anos mais tarde, quando era *Dramaturg* do Teatro Nacional de Hamburgo, Lessing voltou a trabalhar sobre o assunto, pensando basicamente nos atores da trupe. Deste texto não se sabe nada, a não ser que não chegou a fazer parte do

repertório da companhia, embora Lessing o considerasse mais próprio para ser encenado que para ser publicado.

Finalmente, entre dezembro de 1771 e março de 1772, Lessing conclui sua tragédia em prosa e, desta vez, em cinco atos. A peça seria a principal atração da festa de aniversário da Duquesa-mãe na corte de Wolfenbüttel, despertando em Lessing justificados temores de que o assunto não fosse apropriado para o lugar e o tipo de comemoração. Mas o Duque se interessou pessoalmente pela montagem da peça, esvaziando, assim, os comentários daqueles que viam mais do que deviam na *modernização* do tema romano.

Pouco depois, o texto foi apresentado em Berlim e Viena, sendo que o Imperador José II declarou nunca ter rido tanto numa tragédia, segundo relatou em carta Eva König, futura esposa de Lessing. Provavelmente isto aconteceu pelo efeito geral causado pelos atores: parece que o ator que representava o Príncipe, ao ver Emília morta, recolhia o punhal, lambendo o sangue que escorria pela lâmina... Em certo sentido, estamos no caminho do melodrama.

As anedotas servem apenas para abrir a discussão a respeito das relações entre a tragédia, compreendida como gênero dramático, e *Emília Galotti*, classificada por Lessing como *Trauerspiel*, que significa, literalmente, jogo lutuoso. *Trauerspiel* é o termo alemão para tragédia e Lessing o utiliza em vez da palavra *Tragödie* provavelmente por uma questão de princípio: seu engajamento na luta pela criação de um teatro germânico faz com que ele privilegie o similar nacional.

A palavra tragédia remete-nos, simultaneamente, à gênese ritual do gênero (*tragus* era o canto do bode em louvor a Dioniso) e ao distanciamento em relação ao divino que está na origem do teatro trágico. Esta ambígua relação entre o homem e os deuses é o que parece caracterizar a tragédia: pertencimento

mútuo e incompreensão. Silêncio originário e enigmas, oráculos. A linguagem é o verdadeiro protagonista da tragédia, como afirmam Vernant e Vidal-Naquet em *Mito e tragédia na Grécia antiga*:¹⁰ a opacidade do que é dito faz com que a linguagem sirva menos à função de comunicação entre os personagens do que à demonstração de que a verdadeira cegueira, o erro trágico, consiste em aferrar-se a um único dos sentidos em jogo na ação. Como observa Blanchot,¹¹ na tragédia, a linguagem não tem sujeito, estando “a meio caminho entre a silenciosa impassibilidade dos deuses e a atividade falante e sofrida dos homens.”¹²

No drama, forma centrada no conflito interpessoal de vontades, segundo a definição de Peter Szondi,¹³ o protagonista é o diálogo entre os personagens e a ação não contrapõe mais homens a deuses, desenrolando-se totalmente no plano do humano.¹⁴

10. VERNANT, Jean-Pierre, VIDAL-NAQUET, Pierre. Tensões e ambigüidades na tragédia grega. In: *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Trad. Anna Lia de Almeida Prado, Filomena Yoshia Hirata Garcia, Maria da Conceição M. Cavalcante. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 17-34.

11. BLANCHOT, Maurice. O efeito de estranheza. Trad. Ângela Leite Lopes. *Folhetim* n. 2. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 1998, p. 3-12.

12. Ibidem, p. 12.

13. SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno* [1880-1950]. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

14. Lenz nas *Observações sobre o teatro* ridiculariza a invasão da tragédia pelos sentimentos: “Amor reina soberano, tudo arfa, suspira, chora e sangra e, fora ele, e o encarregado da iluminação, ator nenhum voltou para as coxias sem ter estado apaixonado em cena.” LENZ. *Observações sobre o teatro*. Trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: 7 Letras, no prelo.

Da tragédia, segundo a definição de Aristóteles, Lessing conservou em sua *Trauerspiel Emília Galotti* a unidade de ação e a de tempo, que dela decorre: num único dia, o Príncipe de Guastalla, possuído por uma incontrolável paixão, forja um ataque de salteadores ao cortejo nupcial de Emília Galotti, que se dirigia a uma cidade próxima para a cerimônia de seu casamento. Pretendia aparecer como salvador da moça, mas seus propósitos não escapam a ninguém e Emília, acusada de cumplicidade no ataque que resultou na morte de seu noivo, pede ao pai que a mate.

Os três cenários – uma sala de despachos no palácio em Guastalla, a casa da família Galotti e um aposento da residência de verão do Príncipe em Dosalo – referem-se a lugares próximos o suficiente para que se possa considerar que a unidade de lugar foi mantida, segundo uma versão mais complacente que aceita que se possa estendê-la até onde um homem possa ir em menos de vinte quatro horas.¹⁵

15. CORNEILLE, Pierre. *Discurso sobre as três unidades*. Trad. Fátima Saadi, p. 61, mimeo: “Quanto à unidade de lugar, não encontro nenhum preceito, nem em Aristóteles nem em Horácio. É o que leva alguns a acreditarem que a regra só se estabeleceu em consequência da unidade de tempo e a se persuadirem em seguida de que é possível estendê-la até onde um homem pode ir e vir em vinte quatro horas. Esta opinião é um pouco livre e, caso um personagem se deslocasse de carruagem, os dois lados da cena poderiam representar Paris e Rouen. Eu gostaria, para não perturbar o espectador, que aquilo que se representa diante dele em duas horas pudesse realmente acontecer em duas horas e que o que mostramos numa cena que não muda pudesse acontecer num quarto ou numa sala, segundo a escolha que tivesse sido feita; mas com frequência isto é tão forçado, para não dizer impossível, que é imprescindível encontrar alguma ampliação para o lugar, como para o tempo.”

A quebra da cláusula do estamento social, que restringe a ação da tragédia a nobres e homens de estado, talvez seja a maior novidade que Lessing introduz em sua *Trauerspiel*. E, nisto, concorda com Diderot que, nas *Conversas sobre O filho natural*, afirma que o que lhe interessa em Clitemnestra não são as razões da rainha mas o desespero da mãe, obrigada a entregar sua filha Ifigênia ao sacrifício para que as naus dos gregos consigam o vento que lhes permitirá velejar em direção a Tróia.¹⁶

O principal conflito da ação opõe a família Galotti ao Príncipe. É um conflito entre classes sociais mas o maniqueísmo que poderia daí resultar é evitado pelo jogo de peões que coloca, do lado dos burgueses Galotti, o Conde Appiani, noivo de Emília, nobre avesso às intrigas da corte e que pretendia levar com sua mulher uma vida retirada em suas terras nos Alpes.¹⁷ O jogo de referências cruzadas, que impede que a peça caia no esquematismo, é muito bem apresentado por Bernard Dort na introdução à sua tradução da peça,¹⁸ e inclui, entre outros

16. DIDEROT. Premier entretien. In: *Le fils naturel. Entretiens*. Paris: Larousse, 1975, p. 118.

17. Erich Auerbach lamenta a ineficácia revolucionária de *Emília Galotti* em seu artigo O músico Miller, que integra seu livro *Mimese*: “[...] o elemento político contemporâneo tem ainda, em *Emília Galotti*, um efeito relativamente fraco e não propriamente revolucionário: o cenário não é alemão, mas um principado italiano, e, embora seja dito expressamente que a família Galotti não tem nenhum nível social nem aristocrático, não deixa de ser verdade que a sua posição e atitude, especialmente as do pai, Odoardo, não parecem burguesas, mas pronunciadamente militares e aristocráticas.” AUERBACH, Erich. *Mimese*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 390-391.

18. DORT, Bernard. Une “tragédie bourgeoise”. In: *Emília Galotti*. Strasbourg: TNS, 85/86, p. 5-11.

argumentos, a frivolidade da mãe de Emília, Claudia, que aponta para a fascinação de uma parte da burguesia pelo brilho dos salões da aristocracia; o vazio em que caem as reflexões estéticas do pintor Conti diante da forma utilitária e possessiva pela qual o Príncipe, patrono que se arvora também em mentor estético, se relaciona com os quadros que lhe são apresentados; a lisura do funcionário Camilo Rota que tenta, na medida de suas possibilidades, minorar as funestas conseqüências da irresponsabilidade com que o Príncipe administra seu pequeno reino; a filosofia híbrida da Condessa Orsina, amante abandonada pelo Príncipe, que, por um lado, se aproxima da moça de família, que faz do amor a razão de sua vida, e por outro, age como filha da aristocracia onipotente, que se vinga dos desafetos matando-os ou mandando matá-los.

A peripécia da peça – o momento em que Emília decide que não se pode suportar o insuportável – evidencia que a incipiente burguesia alemã do fim do século XVIII ainda não tem armas para vencer a arbitrariedade do poder ilimitado exercido pelo soberano (no melhor dos casos um “déspota benevolente”, na expressão de Brufford¹⁹). Este momento é extremamente bem preparado, do ponto de vista da estrutura do texto, por uma série de reversões de expectativas ao longo dos embates entre o Príncipe e o Marquês Marinelli, homem de sua confiança e seu conselheiro informal, que não hesita em armar as maiores patranhas para colocar ao alcance de seu chefe tudo o que este cobiça. O esquema é mais ou menos o seguinte: nem o Príncipe nem Marinelli revelam um ao outro totalmente o que pensam ou pretendem; quando aquilo que estava sendo ocultado se explicita, Marinelli sugere determinadas providências e as põe em andamento; quando conseqüências inesperadas sobrevêm, o Príncipe invoca os valores morais que deveriam presidir às atitudes de um soberano e que teriam sido flagrantemente desrespeitados, mas

19. BRUFFORD, W. H. Benevolent despotism. In: *Germany in the eighteenth century: the social background of the literary revival*. Cambridge: University Press, 1965, p. 11-43.

Marinelli consegue convencê-lo de que é possível dar às coisas uma aparência de legalidade; caso o Príncipe não concorde com as novas artimanhas propostas, aí sim, o povo terá motivos para clamar contra a injustiça que se tornará, então, evidente. E o Príncipe confere-lhe, novamente, autoridade para agir conforme lhe apetece.

Alguns exemplos: quando o Príncipe acusa Marinelli de ter planejado a morte de Appiani, Marinelli convence-o de que a culpa foi do próprio Appiani, que reagiu ao ataque à sua carruagem. Quando Orsina suspeita de que o Príncipe foi o mandante do crime, Marinelli insinua que Emília estava mancomunada com o Príncipe. Quando Odoardo concorda em ficar com sua filha em Guastalla enquanto durar o inquérito, em vez de mandá-la para um convento, Marinelli acusa Emília de conivência no crime e o Príncipe ordena que a moça fique incomunicável em casa do Chanceler do reino. O que presenciamos é a gênese do mal, não apenas suas devastadoras conseqüências.

Conflito entre homens, não entre formas de governo – daí a fraqueza revolucionária de *Emília Galotti*, no entender de Auerbach, embora, a meu ver, o solo de inserção desta *Trauerspiel* não seja o imobilismo dos valores eternos, mas o movediço terreno da transformação social. O polemista Lessing, contudo, abominava qualquer espécie de proselitismo e, embora, como bom Iluminista, acreditasse na força didática do teatro e na sua capacidade de promover o aperfeiçoamento moral do público, em nenhum momento acreditou em efeitos imediatos – o benefício que se pode auferir da atividade teatral só a longo prazo se manifesta e, prefigurando, em alguma medida, as teorias de Schiller,²⁰ Lessing sintetiza este efeito no refinamento de nossa sensibilidade e de nossa atitude perante a vida.

20. SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1990.

O desenho dos personagens da *Trauerspiel Emilia Galotti* leva em conta não apenas sua condição social e as determinações dela decorrentes mas também as motivações emocionais de suas atitudes, o que os coloca numa perspectiva radicalmente moderna em relação aos personagens da tragédia antiga que dispunham, sim, de rudimentos da categoria da vontade, como bem explicitavam Vernant e Vidal-Naquet em *Esboços da vontade na tragédia grega*,²¹ mas não se reconheciam como fonte e origem de seus atos, remetendo-se sempre à divindade.

Apesar da vontade de criar elos potentes de identificação, condição indispensável para a catarse, como vimos, Lessing não procura uma adesão irracional ou prioritariamente sentimental do espectador ao conteúdo tocante do texto, mas enfatiza uma certa estranheza na construção de seu arcabouço dramático: Bernard Dort²² nota que Emília e o Príncipe só se encontram em cena no terceiro ato para trocar algumas poucas réplicas: heroína e antagonista praticamente não se falam! Da mesma maneira, toda a longa digressão a respeito de pintura nas primeiras cenas (que muitas vezes é cortada nas encenações do texto porque acredita-se que nada acrescenta à ação) serve prioritariamente para inserir o próprio Lessing, na pele de Conti, na ação.

Creio que Lessing oferece ao espectador um jogo um pouco diferente daquele proposto por Diderot em seus dramas sérios. Diderot visa às lágrimas e pretende, através da comoção, uma projeção especular do espectador em relação à cena, o que resultaria, caso seu estratagema funcionasse, em lágrimas infundáveis, dado o teor das peças. Lessing parece-me sugerir uma identificação com o mecanismo pelo qual os personagens são apanhados e apresentados como responsáveis por seus atos. A proposta não é que se tome o partido do herói, sentindo o que ele sente, pois, neste caso, não haveria, entre o espectador e a cena a distância necessária ao desencadeamento da catarse, mas que o público imagine o que sentiria no caso de, possuindo o mesmo caráter dos personagens, estar em situação semelhante à deles. A catarse funcionaria, então,

21. VERNANT. Op. cit., p. 35-62.

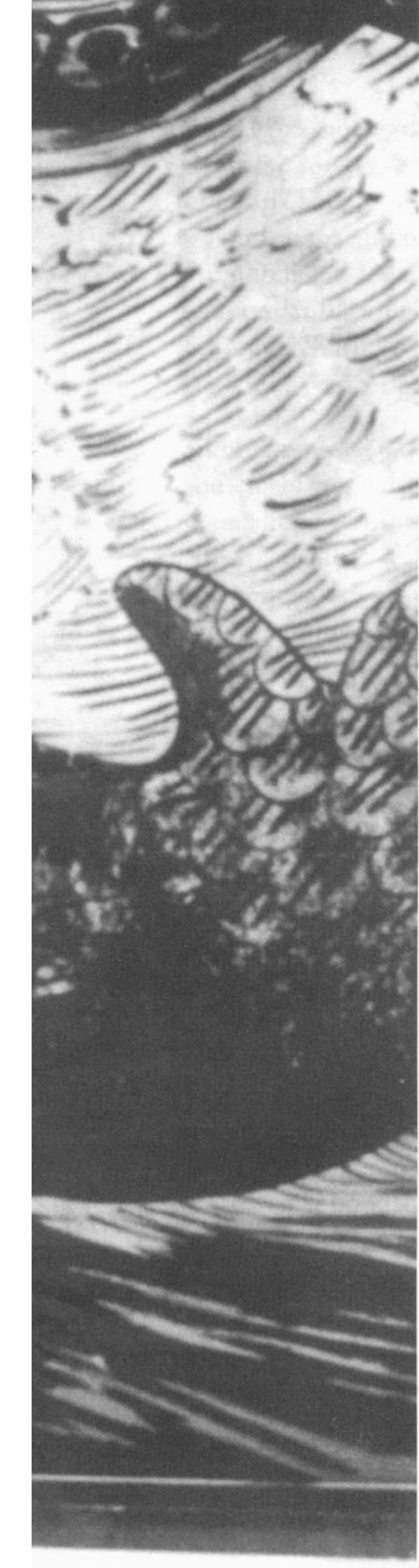
22. DORT, Bernard. Op. cit., p. 7.

como uma lente capaz de focar a distância ótima do espectador em relação à cena, a si mesmo e à sociedade.

Para este modo de proceder contribui, em Lessing, a certeza de que a obra não é cópia do real, mas funciona como um mundo completo em si mesmo, onde reconhecemos o modo de funcionamento do mundo real. A obra é uma alusão ao mundo, e sua consistência, sua verossimilhança, não provêm da semelhança com o mundo, mas da perfeita articulação entre seus elementos. Podemos reconhecer aí a idéia aristotélica de mimese – operação que realiza, pela arte, aquilo que a natureza não pode realizar – e a tentativa de recuperação do processo de implicação global do espectador no que vê não apenas pela sensibilidade mas também pelo raciocínio. Por isto, gostaria de concluir lembrando da observação de Roberto Schwarz que constata, na construção dos personagens de *Emília Galotti*, um certo artificialismo, que torna manifesto, por trás deles, um narrador. Proponho que, em vez de considerarmos isto um “erro que mina o texto linha por linha”,²³ pensemos que este é um sutil recurso não-dramático capaz de driblar o violento estreitamento da mimese que está se acentuando ao longo do século XVIII e que propõe que o público só se identifique com seus iguais. Ao interpor entre a cena e a sala uma estrutura que se manifesta, por pouco que seja, para além da trama que se desenrola, Lessing desafia os conceitos de verossimilhança baseados na consonância entre a obra e o real, além de indiciar uma discussão que os movimentos românticos vão colocar no centro de suas preocupações: a da autonomia da obra de arte.

23. SCHWARZ, Roberto. *Emília Galotti e o nascimento do Realismo*. In: *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 109-131. “[...] as figuras do drama não foram compostas a partir delas mesmas. A sua fala não manifesta o momento do processo por que passam, mas o processo inteiro, como já passado; é composta na perspectiva de um narrador, para quem os momentos da narração aconteceram e podem ser evocados e citados pelo nome. As figuras dramáticas expõem o seu presente como se fosse o seu passado; este é o erro que mina o texto, linha por linha.” (p. 130).





O trágico no teatro de Nelson Rodrigues*

Ângela Leite Lopes**

É uma honra eu estar aqui fechando o Ciclo sobre o trágico, do Festival Pequeno Gesto, falando sobre a relação entre trágico e modernidade no teatro de Nelson Rodrigues.

Vim pra cá sabendo que eu ia estar no cenário de *A serpente* e isso despertou em mim muitas lembranças. Fiquei

* A esta palestra, realizada em 18 de setembro de 2001, seguiu-se a leitura dramatizada de *Senhora dos afogados*, apresentada em 25 de setembro, com os F... privilegiados e direção de João Fonseca.

** Ângela Leite Lopes é tradutora, pesquisadora do teatro, diretora da Coleção *Dramaturgias* (7 Letras/L'acte) e professora-adjunta da Escola de Belas-Artes da UFRJ.

Foto de Gulga Melgar: *Senhora dos afogados*, de Nelson Rodrigues, direção de Aderbal Freire-Filho em 1994, com cenário de Hélio Eichbauer. Na foto, Eleonora Fabião.

lembrando da nossa *Valsa*: Tuninho me convenceu, em 1989, a trabalhar como atriz na *Valsa n^o 6*. Foi um grande desafio e uma experiência muito importante pra mim porque, quando se lida mais com a teoria, se tem um trabalho que é geralmente solitário e um pouco angustiante. E a *Valsa* foi um momento de muito prazer. Por coincidência, eu também traduzi a *Valsa n^o 6* pro francês enquanto ensaiava. Então, foi um verdadeiro mergulho na estrutura da obra!

Também fiquei lembrando das outras palestras que já fiz sobre o Nelson Rodrigues. Comecei a estudar o Nelson nos anos 80 e foi exatamente nesse período que se começou a trabalhar mais profundamente com o teatro dele. A unanimidade em relação à obra do Nelson é recente. Ele sempre foi considerado um grande autor, mas sempre muito polêmico e eu até vou querer voltar um pouco para essa polêmica.

Houve uma palestra em que, como sempre, afirmei que Nelson Rodrigues era o autor da nossa modernidade e essa minha afirmação foi muito contestada por Luiza Barreto Leite. Ela foi contemporânea do Nelson Rodrigues e estava sendo ali porta-voz de uma certa maneira de se perceber os fatos do teatro brasileiro. Ora, por que essa afirmação de que Nelson Rodrigues é o autor da nossa modernidade? Porque se elegeu a encenação de sua peça, *Vestido de noiva*, como o marco da modernidade do teatro brasileiro. O que não quer dizer que, antes dele, ninguém foi moderno no teatro brasileiro nem que, a partir dele, todo mundo foi. Um marco é um momento privilegiado que nos permite chamar a atenção para uma série de características importantes para se compreender o que se está querendo dizer quando se fala em modernidade. Então, o *Vestido de noiva* é esse marco porque juntou três figuras: o autor Nelson Rodrigues, o diretor Ziembinski e o cenógrafo Santa Rosa. Foi esse encontro que produziu o marco da modernidade. A Luiza Barreto Leite contestava isso porque

dizia que, na verdade, o grande autor ali daquela história era o Ziembinski, que ele teria reescrito a peça. O que eu sei é que o Ziembinski teria sugerido ao Nelson que a peça terminasse com a morte da Alaíde, quando ela é declarada morta no plano da realidade. O Nelson foi contra e, é claro, ele só podia ser contra porque, se a peça terminasse com a morte da Alaíde, seria apenas a história da Alaíde contada com alguns *flash-backs* e pronto. Mas a trama continuando, com a Alaíde participando, depois de morta, exatamente como já vinha fazendo antes, fica sempre pairando uma pergunta: do que trata *Vestido de noiva*? É a história da Alaíde mas é também, e principalmente, a possibilidade de se visualizar num palco, com aqueles planos, que foram belamente criados pelo Santa Rosa, o que é a morte, o que é a vida, o que é alucinação, o que é realidade... A possibilidade de tomar contato com uma experiência que só o teatro permite, a de uma determinada relação com o tempo e com o espaço. Então, o fato do Nelson exigir que a peça continuasse significa que ele exigia que a peça tivesse uma pluralidade de sentidos, vamos dizer assim, e não fosse apenas uma história, a mais, de uma mulher talvez meio louca, talvez meio histérica, talvez perseguida, talvez mal-amada. O que importa é a pluralidade de sentidos, e nisso reside o *trágico*.

Não sei se vocês sabem, mas Nelson Rodrigues, ele mesmo, classificava as suas peças. A maioria é de tragédias: muitas tragédias cariocas, algumas tragédias... Ele começa a escrever no início dos anos 1940. A primeira peça é *A mulher sem pecado*, que ele chama de drama. *Vestido de noiva*, ele chama de tragédia. A gente sabe que ele era um autor intuitivo e a tragédia grega é uma coisa muito distante da gente, muito distante no tempo, é considerada a origem da nossa cultura, ou seja, a nossa cultura se constrói na busca de entender o que foi a cultura grega. Tem a questão da língua também e quando se traduz o grego antigo, perde-se muita coisa na transposição para as línguas modernas... Então, quando se lê uma tragédia

grega hoje, a gente está lendo uma das interpretações possíveis de uma tragédia grega. O acesso a esse trágico, a essa tragédia, fica, portanto, bem difícil! Mas eu gosto muito de recorrer aos estudos que Jean-Pierre Vernant fez em parceria com Pierre Vidal-Naquet, pois acho que eles conseguem trazer um pouco do que foi a tragédia na sua essência, que era o *espetáculo teatral*. Eu não vou detalhar muito isso, só vou fazer uma alusão a essa questão, mas a filosofia *interpreta* a tragédia porque ela está se construindo na busca da compreensão do que foi o trágico. A gente às vezes confunde um pouco as duas coisas: a interpretação que a filosofia propõe da tragédia com... a tragédia! Nesse sentido, os estudos do Vernant e do Vidal-Naquet ajudam justamente na medida em que ressaltam o aspecto teatral da tragédia. Vou citar, já que aqui estamos num ciclo de estudos, alguns trechos de textos extraídos do livro *Mito e tragédia na Grécia antiga*,¹ juntando com o que eu disse sobre o *Vestido de noiva*, a pluralidade de sentidos e o trágico. O acerto de Nelson Rodrigues ter chamado a peça de tragédia se verifica, a meu ver, aqui nessa citação:

Na perspectiva trágica, o homem e a ação se delineiam, não como realidades que se poderiam definir ou descrever, mas como problemas. Eles se apresentam como enigmas cujo duplo sentido não pode nunca ser fixado nem esgotado. [...] Entre o diálogo, tal como ele se desenvolve e é vivido pelos protagonistas, interpretado e comentado pelo coro, recebido e compreendido pelos espectadores, há uma defasagem que constitui o elemento essencial do efeito trágico. Na cena, os heróis do drama, tanto uns como outros, em seus debates se servem das mesmas palavras, mas essas palavras assumem significações diferentes na boca de cada um. [...] As palavras trocadas no espaço cênico têm, portanto, menos a função de estabelecer a comunicação entre as diversas personagens que a de marcar os bloqueios, as barreiras, a impermeabilidade dos espíritos, a de discernir os pontos de conflito. Para cada protagonista, fechado

1. VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Trad. Anna Lia A. de Almeida Prado, Filomena Yoshie Hirata Garcia, Maria da Conceição M. Cavalcante. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

no universo que lhe é próprio, o vocabulário utilizado permanece em grande parte opaco; ele tem um único sentido. Contra essa unilateralidade se choca violentamente outra unilateralidade. A ironia trágica poderá consistir em mostrar como, no decurso do drama, o herói cai na armadilha da própria palavra, uma palavra que se volta contra ele trazendo-lhe a experiência amarga de um sentido que ele se obstinava em não reconhecer.²

Bom, eu não vou ler tudo, não. Os autores continuam dizendo que é justamente quando o espectador percebe o jogo da linguagem que ele se torna consciência trágica. Eles dão o exemplo do Édipo:

Édipo é o homem de pé inchado (*oîdos*) [...e] o homem que sabe (*oîda*) o enigma do pé [...] da esfinge de canto obscuro. [...] O duplo sentido Oidipous encontra-se no interior do próprio nome, na oposição entre as duas primeiras sílabas e a terceira. [...] O saber de Édipo, quando ele decifra o enigma da esfinge, trata já, de uma certa forma, dele mesmo. Qual é o ser, interroga a sinistra cantora, que é ao mesmo tempo *dípous*, *trípous*, *tetrápous*? [...] *Oi-dípous* [...] o homem.

É como se fosse assim: a tragédia fala o tempo todo a mesma coisa e o jogo está se fazendo o tempo todo na língua, na própria maneira de se falar, de se articular. Tem outro exemplo, ainda mais eloqüente, quando o Édipo chega diante de Tebas e diz:

Voltando, por minha vez, declara orgulhosamente o rei, à origem (dos acontecimentos que permaneceram desconhecidos), “sou eu que os porei à luz”. Em grego, “*ego phano*”, que significa: “sou eu que porei à luz o criminoso” mas também “eu me descobrirei criminoso”.³

Estou pegando estas citações para dizer rapidamente que, na minha opinião, o que caracteriza o trágico é essa pluralidade

2. VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. Tensões e ambigüidades na tragédia grega. *Ibidem*, p. 23.

3. VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. Ambigüidade e reviravolta – sobre a estrutura enigmática de *Édipo-Rei*. *Ibidem*, p. 87.

de sentidos, que a gente vê em *Vestido de noiva* e que a gente vê também em *Valsa n° 6*.

Então, Nelson Rodrigues, o autor da nossa modernidade, toca, de fato, no ponto essencial da tragédia, que é essa proposta de jogo. E isso, na minha opinião, é muito importante pra gente entender, situar e dar o justo valor a Nelson Rodrigues.

Depois de *Vestido de noiva*, ele escreve *Álbum de família*, *Anjo negro* e *Senhora dos afogados*, três tragédias, e *Dorotéia*, uma farsa irresponsável. Em seguida, vem a série de tragédias cariocas. Mas também: *Toda nudez será castigada*, obsessão em três atos; *Sete gatinhos*, divina comédia.

Nesses anos 40, início dos anos 50, Nelson Rodrigues escreveu dois textos que considero muito importantes para quem queira entender o teatro dele. Um é o *Teatro desagradável*, que o *Folhetim* republicou, no seu n° 7, especial sobre Nelson Rodrigues, mas que, originalmente, saiu em 1949, no primeiro número da revista *Dionysos*, do Serviço Nacional de Teatro. Nesse texto, Nelson fala claramente que o que ele está querendo fazer com o teatro dele é... teatro. Pode parecer óbvio, mas isso é uma revolução!

O outro texto é do programa da estréia de *Senhora dos afogados*, com direção de Bibi Ferreira, montada em 1954/55. Nelson escreveu algumas palavras no programa do espetáculo:

Apresento-vos 'Senhora dos afogados'. É, como vereis, uma peça triste, tristíssima, como era 'A falecida' [ele escreveu *Senhora dos afogados* em 49 ou 48, mas ela foi montada em 54, depois de *A falecida*]. Falta-lhe o jogo frívolo e delicioso, o brilho irresponsável, a prestidigitação fascinante, com que um Giraudoux disfarça a própria impotência vital. Talvez 'Senhora dos Afogados' faça sofrer. Talvez. Vejamos, porém, a alma secretíssima dessa pobre tragédia brasileira.

E aí vem a definição que eu sempre cito:

O que caracteriza uma peça trágica é, justamente, o poder de criar a vida e não imitá-la. Isso a que se chama 'Vida' é o que se representa no palco e não o que vivemos cá fora.

Então, ele próprio dá a definição de trágico, de tragédia: "O que caracteriza uma peça trágica é, justamente, o poder de criar a vida e não imitá-la. Isso a que se chama 'Vida' é o que se representa no palco e não o que vivemos cá fora".

Essa afirmação do poder do teatro de criar a vida e a vida ser o que se representa no palco é o resumo do exemplo que dei a respeito do *Vestido de noiva* e que vai ser explorado em todas as suas peças. E esse momento, das tragédias *Álbum de família*, *Anjo negro* e *Senhora dos afogados*, e culminando com *Dorotéia*, é o momento em que Nelson Rodrigues vai fundo na teatralidade. Depois ele fica mais maduro como autor teatral e essa teatralidade fica impregnada nas peças, de forma menos explícita, não é tão declarada como nessas primeiras peças. Nessa primeira fase, ele evidencia a teatralidade e brinca com a construção da tragédia, em *Anjo negro* e em *Senhora dos afogados*. Nessas duas peças, ele realmente retoma o modelo clássico da tragédia, mas fazendo umas brincadeiras e, quando falo em brincadeiras, estou me referindo a jogo. Assim, ele atualiza, e até mesmo justifica, que elas sejam chamadas de tragédias, hoje.

Quais são as características da tragédia, então? Por que a tragédia não seria possível, hoje? Por causa da questão do destino: o herói trágico tem que pagar por um crime que ele não tinha como não cometer. As características da tragédia comportam a noção de destino, de fatalidade, o papel particular do coro.

Em *Anjo negro*, a peça abre com um coro, muito bonito, o coro das negras descalças, falando do destino e da fatalidade nessa família:

Um menino morreu, tão forte e tão lindo, de repente morreu, moreninho, moreninho. Moreno, não, não era moreno, mulatinho disfarçado. Preto, moreno, mulato, meu Deus do céu, tenho medo

de preto, tenho medo, tenho medo. Menino tão meigo, educado, triste, sabia que ia morrer, chamou a morte. É o terceiro que morre, aqui nenhum menino se cria.

A fatalidade é que todos os filhos de Virgínia, a branca, e Ismael, o negro, morrem ainda pequenos. E a gente vai descobrir ao longo da peça que, na verdade, era a mãe que matava os filhos, e o pai espiava, sabia que ela matava. A fatalidade aqui está sempre ligada à mão de alguém... Virgínia odeia ser casada com Ismael e odeia ter os filhos negros. Ela sonha em ter um filho branco, que ela vai deixar crescer para amá-lo. E aparece um homem branco, o irmão de criação de Ismael, Elias, que é branco e cego. E aí tem um diálogo dela com ele, em que ela pergunta: “Como é que você ficou cego?”, e ele conta: “Foi uma fatalidade. Ismael, que me tratava, trocou os remédios e eu fiquei cego”. Quer dizer, claro que não é fatalidade. Ismael odeia ser negro, então ele tem inveja do irmão e cega o irmão. Virgínia se entrega a Elias e tem, não um filho, mas uma filha, Ana Maria. Ismael a cega, já que ela é filha de Elias, que também é cego. E ele diz pra ela que é o único branco no mundo, que todos são negros. E manda construir uma espécie de mausoléu, onde ele quer viver para sempre com ela. Quando Virgínia percebe que vai ser abandonada por Ismael, tenta, mas não consegue, convencer a filha de que Ismael só conta mentiras. Por fim, consegue convencer Ismael a trancar Ana Maria sozinha no mausoléu e eles voltam a se entregar ao amor, maldito, deles, que vai gerar mais uma criança, cujo destino a gente já conhece.

Nelson Rodrigues brinca com a fatalidade da qual a gente estava falando. E, na peça, tem um componente da tal da teatralidade, que é a maneira como ele descreve o cenário. Porque Ismael é um solitário nessa sua angústia. Então ele vive numa casa que não tem teto “[...] para que a noite possa entrar e possuir os moradores. Ao fundo grandes muros que crescem à medida que aumenta a solidão do negro”.

No *Teatro desagradável*, Nelson Rodrigues fala que foi muito acusado, com *Anjo negro*, de ter escrito uma peça racista. Ele conta que as pessoas falavam: “Não existe negro como Ismael”, e ele respondia: “Não sei se existe branco ou negro como Ismael, para mim não interessa, o que interessa é que ele existe no palco”.

A outra peça em que ele brinca com o modelo da tragédia é *Senhora dos afogados*. Ela tem dois coros: o coro dos vizinhos e o coro das prostitutas do cais. Tem também a noção do destino, que está associado ao mar. A peça começa com a morte da segunda das filhas dos Drummond, Clarinha, que morreu afogada. Há uma fala da avó que diz que “um dia o mar virá aqui e levará todas as mulheres da família e depois de levar as mulheres, levará a casa, os quadros...” O mar, então, está impregnado com a noção de destino e de fatalidade. Todas as mulheres Drummond morriam no mar, mas era Moema que as afogava porque queria ser a única filha e a única mulher em casa. Ela acaba fazendo com que a mãe se entregue ao noivo dela, que nada mais é do que o filho de Misael, o pai, com uma prostituta que ele matou 19 anos antes e, pra se vingar dessa morte, esse filho ficou noivo de Moema, mas só beija suas mãos, nunca sua boca, e as mãos de Moema são iguais às de Dona Eduarda... E Dona Eduarda tem uma fala muito bonita. Ela está no quarto com Misael e, de repente, diz: “Ele chegou”. Misael: “Quem?” Ela: “O noivo da tua filha. Quando ele chega, sinto o cheiro do mar nos meus cabelos”. O noivo era marinheiro, não é mais: vive no cais do porto, na verdade, no bordel da avó dele. Moema faz Dona Eduarda se entregar ao noivo e, depois disso, Misael, enlouquecido, corta as mãos dela e ela morre na praia, também perto do mar. E o filho, Paulo, se suicida no mar. Então, o mar tem essa dimensão. É bonito porque Nelson trabalha com o que eu chamo de uma certa solenidade, tanto o Ismael de *Anjo negro*, quanto os Drummond, em *Senhora dos afogados*, vivem isolados. Os Drummond são uma família mais para aristocrática, o que justifica, em parte, esse isolamento. Nas tragédias

cariocas, Nelson Rodrigues bota os personagens na rua, no bilhar, no Maracanã, em Copacabana, eles fazem parte da pequena burguesia suburbana do Rio. Mas, neste momento, tem uma certa solenidade e os personagens vivem assim meio isolados. E essa solenidade tem algo de muito poético e muito bonito.

Então, no *Teatro desagradável*, Nelson comenta o *Anjo negro*, fala um pouco de *Senhora dos afogados* e, na verdade, fala muito de *Álbum de família*. Nessa peça, ele bota um *speaker*, que ele diz ser a opinião pública e que faz um certo contraponto, um certo papel de coro. Tem também uma espécie de fatalidade, que é o incesto nessa família. *Álbum de família* foi escrita logo depois de *Vestido de noiva* e ficou censurada durante 20 anos. *Anjo negro* também foi censurada, depois liberada. A mesma coisa se deu com *Senhora dos afogados*, censurada e depois liberada. Quando vem *Dorotéia...* Aí ninguém entendia mais Nelson Rodrigues e ele fala disso no *Teatro desagradável*, sobre a reação das pessoas às peças dele.

Na família de *Álbum de família*, tem o patriarca, Jonas, tem a mãe, Senhorinha, tem os filhos, e todos se amam entre si. É uma família em que todas as relações são incestuosas. O pai com a filha, a filha com o pai, o irmão com a irmã e os filhos com a mãe. Sendo que um dos filhos, Nonô, personagem do qual só se ouve os gritos (não se vê Nonô em cena), consumou o incesto e enlouqueceu depois disto: ele vive como um bicho pela fazenda, nu, e, quando chove, ouve-se os gritos dele, os urros. Então, esses gritos são um acompanhamento da peça, assim como os gritos de uma garota de 15 anos que está dando à luz um filho de Jonas, que transava com todas as meninas de quinze anos da região, como uma forma de satisfazer seu desejo pela filha. Guilherme foi ser padre para se livrar do desejo pela irmã. Chegou a se castrar, mas, mesmo assim, continua obcecado pela imagem dela e a chama para fugir com ele, prometendo um amor puro, mas ela não aceita. E ele a mata. Edmundo casou, mas nunca consumou o casamento; ele volta pra casa e tem uma fala bonita

em que ele diz para Senhorinha: “Mãe, às vezes eu sinto como se só existíssemos nós no mundo, eu, você, papai, meus irmãos e aí então o amor teria que brotar entre nós”.

Todo mundo foi contra *Álbum de família*, todo mundo achou imoral. E Nelson diz, no *Teatro desagradável*, que as pessoas não admitiam tantos incestos: “diziam que tinha incesto demais, como se pudesse haver incesto de menos. [...] Eu visei um certo efeito dramático com o excesso.” Quer dizer, não foi por acaso que ele fez isso, foi por efeito dramático e é para isso que eu quero chamar a atenção. Com esse excesso, as peças de Nelson Rodrigues, de modo geral, acabam criando uma certa estranheza. Você se identifica, mas só até certo ponto.

É importantíssimo falar de *Dorotéia*, ainda nessa fase da “teatralidade explícita”. *Dorotéia* é uma farsa irresponsável. Alguns críticos diziam que era a tragédia mais bem acabada do Nelson, mas é uma farsa irresponsável mesmo. Porque o tratamento que ele dá aos personagens é muito engraçado. São umas primas viúvas que moram numa casa onde só tem sala, porque é no quarto que a carne e a alma se perdem. Elas nunca dormem para não sonharem, porque no sonho irrompem volúpias irrefreáveis e elas têm um defeito de visão que faz com que não vejam os homens. E usam máscaras. Essa é a família de Dona Flávia, Maura e Carmelita. Dona Flávia teve uma filha, Maria das Dores, que nasceu morta mas... Ah! Elas não vêem os homens e na noite de núpcias elas têm a náusea. E isso é uma tradição da família, passa de mãe para filha. Então, Das Dores nasceu de 5 meses, morta, mas não lhe disseram nada e ela cresceu, na ignorância da própria morte e ajuda nos pequenos serviços de casa. Ela não podia morrer sem ter tido a náusea. Então, chega Dorotéia, que é a prima que deu um mau passo na vida, é a prima que vê os homens, é linda – elas são feias, horrorosas e acham isso o máximo – e entregou-se a muitos homens, mas o filhinho dela morreu e ela resolveu procurar a família. Ela chega no dia em que Das Dores vai ter a

noite de núpcias dela, com o Eusébio da Abadia. Chega então Dona Assunta, mãe de Eusébio, que entra com um embrulho, tem um problema para desatar o nó... Finalmente ela abre o pacote e aparecem duas botinas, desabotoadas. Das Dores está de costas, com os olhos tapados – afinal, ela não vai ver nada – e, quando ela vira, dá de cara com as botas! Aí resolve que essa história de náuseas não tem nada a ver, que ela quer mais é se entregar ao amor do noivo, das botas. Dona Flávia vê que a filha não vai ter a náusea e resolve que não tem mais nada a fazer senão chamá-la e dizer: “Maria das Dores, tu nasceste de 5 meses e morta, muito morta. Não te dissemos nada para não dar decepção”. A filha responde: “Nasci morta? Então esse gesto, eu não tenho mão para fazê-lo”. Esse é um exemplo máximo da operação de linguagem radical que o Nelson faz. Não é à toa que *Dorotéia* é uma peça dele muito pouco montada. “Então esse gesto, eu não tenho mão para fazê-lo”, e ela faz o gesto... Aí ela se rebela e resolve voltar pro ventre da mãe para nascer mulher.

Nessa peça, Nelson Rodrigues vai mesmo fundo na questão da teatralidade, na linguagem, no que significa ser um personagem. Depois disso, acho que ele entra na fase das tragédias cariocas que, apesar de não terem essa teatralidade explícita, mantêm sempre essa noção de teatralidade.

No *Boca de Ouro*, a gente ainda tem até uma certa explicitação dessa teatralidade, porque vocês sabem que a peça apresenta três versões da história de um episódio da vida de Boca de Ouro, que era um bicheiro, um personagem que era um mito do subúrbio carioca. E como todo bom mito, ele é apenas uma versão e mais uma versão e mais outra versão de si mesmo. A peça apresenta três versões e você fica sem saber qual era a verdadeira. Tem isso no *Boca de Ouro* e tem isso no *Beijo no asfalto*. Como o beijo inicial não é visto, é sempre contado, e isso é muito importante, você acaba sem saber exatamente o que aconteceu. O próprio Arandir, no final, acaba pensando: meu Deus do céu! Será que eu esbarrei no sujeito? O que foi que aconteceu de fato?

Antes de terminar, eu ainda tenho que tentar responder ao desafio que o Gerd Bornheim me lançou aqui na sua palestra de abertura do Ciclo sobre o trágico... Ele disse que o Nelson Rodrigues trabalha com a culpa. E fez alusão a um texto do Gustavo Corção, no qual Nelson era saudado como um autor cristão. E como a gente viu que, na tragédia, o indivíduo paga por um pecado, digo, por um crime que ele não tinha como não cometer, não havia essa noção da culpa. Eu queria, nesse contexto, comentar *A falecida*. Nelson Rodrigues dizia que acreditava na alma imortal, acreditava em Deus, e citava Dostoievski dizendo que, se Deus não existisse, tudo seria permitido. Se Deus não existisse, a gente cairia de quatro e não se levantaria mais. Então ele tem, sim, seu lado cristão. E ele é, de fato, um autor moral; mas não moralista. Por causa disso tudo que eu enfatizei aqui: ele mostra a construção da nossa civilização, da nossa cultura, que está implícita na construção da linguagem. Ele coloca em jogo os tabus, os incestos, os preconceitos. Ele mostra como é que nós nos vemos como civilizados. E o teatro tem essa função milenar: colocar o homem diante da sua experiência de homem. Não cabe ao teatro dizer se você é bom ou mau, e sim te colocar diante da tua experiência de homem que vive em sociedade. Quanto à *Falecida*, geralmente se faz uma interpretação assim: Zulmira, uma mulher infeliz no amor, foi pecar, foi trair e, coitada, morreu de culpa. Mas isso não está dito no texto! A peça põe em ação uma fala que o Nelson gosta de dizer: “É preciso trair sempre, na esperança de atingir o amor impossível”. Que é o que ele trabalha também em *Perdoa-me por me traíres*: “a adúltera é a única pura porque se libertou do desejo que apodrecia dentro dela”. Na *Falecida*, Zulmira se casou com Tuninho, que era vascaíno, estava desempregado, gostava de jogar bilhar e tinha prometido aos amigos que, se tivesse dinheiro, no dia da final, que era Vasco x Fluminense, ele ia apostar contra o Maracanã inteiro que o Vasco ia ser campeão. Então, a vida do Tuninho era isso, o bilhar, o futebol, a mulherzinha dele... Já Zulmira, num dia em que estava numa leiteria com ele, foi ao banheiro e eis que Pimentel troca de porta e entra no banheiro das mulheres.

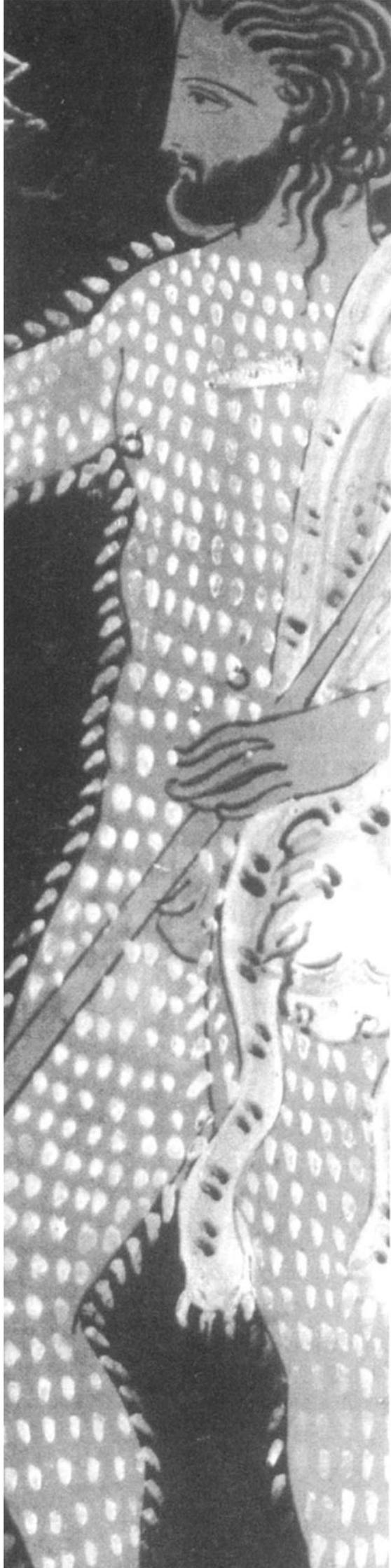
Sem que houvesse nenhuma troca de palavras entre eles, aconteceu tudo que pode acontecer entre um homem e uma mulher, e ela não sabia quem era ele e nem ele quem era ela. Só que ele era dono de uma frota de lotações e ela vê a foto dele no jornal e vai procurar por ele e eles têm um caso. Um dia, ela sai na rua com ele, de braço, vê a prima Glorinha, e fica atordoada... Glorinha era uma moça irreprochável, crente, e Zulmira fica louca, se converte, diz que nunca mais vai beijar o marido na boca, que nunca mais vai botar maiô, que vai morrer, ela sabe que vai morrer. Ela diz ter um problema nos pulmões, vai ao médico e o médico não vê nada, mas ela sabe que vai morrer. E aí, na véspera da decisão Vasco x Fluminense, ela morre, e fala para o Tuninho pegar o dinheiro para o enterro dela com o Pimentel, porque ela queria o melhor enterro... A primeira vez que a gente vê Zulmira na peça, ela está indo às funerárias e escolhendo o enterro mais lindo, que ela deixa encomendado. Ela morre de tuberculose galopante. E aí o Tuninho vai pedir o dinheiro para o Pimentel e acaba sabendo que ela teve um caso com ele. Tem um *flash-back* de Zulmira com Pimentel, em que este pergunta: “Por que você está fazendo isso? Teu marido te fez alguma coisa?” Ela diz: “Fez. Uma coisa horrível. Foi na noite de núpcias. De repente, ele se levantou e foi lavar as mãos. Imagina, lavava as mãos como se tivesse nojo de mim”. Ou seja, Zulmira não se satisfazia sexualmente com Tuninho e foi procurar Pimentel! Mas como o Nelson mesmo diz que se quer atingir o amor *impossível*... Ela vai tentar encontrar plena satisfação naquela morte gloriosa! Só que ela é enterrada como indigente, porque Tuninho pega o dinheiro, depois de saber que Pimentel tinha um caso com sua mulher, e aposta com o Maracanã inteiro, efetivamente, que o Vasco vai ganhar. E joga o dinheiro para o alto e chora, como o mais solitário dos homens.

Então, resumindo, acho que a questão da culpa até se coloca na obra do Nelson Rodrigues, como todas as outras questões pertinentes a nós, homens e mulheres da nossa cultura. Mas ele não fecha a questão.

Fui ver, há pouco tempo, uma montagem de *Bonitinha, mas ordinária*. Não é uma das peças de que eu mais gosto... Na verdade, *Bonitinha* e *Anti-Nelson Rodrigues* são as únicas peças de Nelson Rodrigues que têm final feliz. Vendo a peça montada, fiquei com a impressão de que o final feliz tem um efeito moralizante. O vilão, o crápula, no final, tem a revelação do amor e vive feliz pra sempre com a personagem feminina. O final feliz fecha o sentido, imprimindo a marca do certo e do errado.

Para terminar, eu queria enfatizar mais uma vez a pertinência de o Nelson Rodrigues chamar suas peças de tragédia por outro aspecto que, na minha opinião, ele também teria vislumbrado. Como consequência desse trabalho de tradução das suas peças para o francês, que eu venho fazendo, *Toda nudez será castigada* foi levada no Festival de Avignon, na França, em 1999. Foi uma bela montagem do Alain Ollivier, com a Lorena da Silva fazendo o papel da Geni. Eu fui pro Festival para assistir à peça, e teve um debate com o público. Nesse debate, uma senhora francesa disse que achou Nelson Rodrigues “muito próximo da tradição latina”. Isso me chocou, porque Nelson Rodrigues é um autor brasileiro, que escreve em português e, que eu saiba, nós somos da tradição latina. Então, acho que o fato de ele chamar as peças dele de tragédia marca isso: ele está fazendo teatro e teatro tem uma tradição, você queira ou não. Se você escreve teatro, mesmo sem querer, você vai estar dialogando com o que já foi feito em teatro e com o que o teatro pode vir a ser. Então, o simples fato de ele chamar suas peças de tragédia faz com que ele se insira na tradição do teatro ocidental. E esse papel desbravador de reconhecimento do teatro brasileiro também está cabendo ao Nelson Rodrigues.





em foco

MÁRIO DA GAMA KURY

4 perguntas de
Fátima Saadi

Mário da Gama Kury é o mais conhecido tradutor de tragédias gregas para o português. Autodidata, sua paixão pela literatura grega fez com que, paralelamente a seu trabalho como advogado e diretor da Companhia Vale do Rio Doce, traduzisse boa parte do que sobreviveu do teatro helênico. Com o objetivo de facilitar a compreensão do contexto em que se inseriam as tragédias, Mário da Gama Kury elaborou para todas as suas traduções um bem cuidado aparato de notas, que ajudam o leitor contemporâneo a decifrar as múltiplas referências das peças ao mundo antigo. A mesma preocupação o levou a elaborar um *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, publicado pela Jorge Zahar, sua editora desde a década de 50. Atualmente, Mário da Gama Kury se

Ilustração: Atores de drama satírico na Grécia antiga.

dedica a ler e reler a dramaturgia grega, com renovado prazer que compartilha com todos nós, leitores de suas traduções.

Como e quando surgiu seu interesse pelo idioma grego?

Meu pai era libanês e, apesar de aqui no Brasil ter ganhado a vida como comerciante, antes de emigrar ele havia sido professor de grego e, desde garoto, eu o ouvi dizer que eu deveria aprender o grego e, mais, me dedicar à literatura grega que era uma literatura muito rica. Depois ele morreu e, a certa altura, me veio a vontade de aprender o grego. Comprei uma gramática e aprendi sozinho. Fiz o curso clássico e, em seguida, a faculdade de Direito. Lá, encontrei Santiago Dantas que, além de ter sido meu professor, era um grande amigo e, sabedor da minha paixão pela literatura grega, também me estimulou a continuar nesse caminho... Daí por diante, nunca mais deixei a literatura grega, que continuo lendo e relendo, dado o interesse que tenho por isso. Outro estímulo importante veio do editor Jorge Zahar que me animou muito a traduzir e aí eu comecei, por volta de 1955. Hoje as minhas traduções de peças gregas já estão na sexta, na sétima edição, o que mostra que ainda há interesse por elas.

Apesar de ter traduzido vários outros textos do grego, como *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres* de Diógenes Laércio, a *História*, de Heródoto e a de Políbio, *A história da guerra do Peloponeso*, de Tucídides, as tragédias e comédias sempre concentraram o melhor do seu interesse. Por que a preferência pelo teatro?

Porque acho que a parte que mais sobreviveu da Antigüidade grega foi o teatro: ainda hoje em todo o mundo se encenam tragédias gregas como se fosse coisa de agora... É raro, numa temporada de teatro, que não haja alguma coisa dos gregos. Isso quer dizer que continuam vivos, não é?

E quais são, na sua opinião, as maiores dificuldades que as tragédias e comédias apresentam para a transposição do grego antigo para o português moderno?

Eu acho que não há dificuldades, desde que, é claro, se domine o grego e se tenha algum *background* da situação da época. O aprendizado do idioma foi muito simples para mim, eu me sentia bem e achava tudo fácil: talvez herança de meu pai. Quanto à questão da sonoridade da língua, tanto o grego antigo quanto o português são línguas muito suaves, com variedades de timbre nas vogais, o que facilita a transposição. Os alemães, que são os maiores interessados em literatura grega antiga, têm o mérito de procurar, em seus estudos nas universidades, manter-se o mais próximo possível da pronúncia do grego antigo. Os ingleses também. Já os franceses e os espanhóis trazem tudo para a sua própria pronúncia, o que desvirtua um pouco a beleza dos versos trágicos.

É preciso dizer também que eu sempre traduzi por prazer, nunca fiz traduções premido pelo tempo, por encomenda, com prazo pra entregar. Mas fazia com rapidez, porque aquilo me agradava muito.

Como o senhor avalia as montagens de tragédias gregas no panorama teatral brasileiro contemporâneo?

Eu encaro essas montagens como se fossem montagens de peças novas. O teatro é um só, não há teatro grego ou latino ou inglês: tudo é teatro. E as tragédias continuam sendo interessantes ainda hoje. Não parece que se está vendo uma coisa antiga, está se vendo uma coisa normal, não é estranho, esquisito. É teatro, não tem nada de extraordinário. É o que me parece, talvez porque eu goste muito. Além disto, as tragédias são interessantes também como leitura, independente das apresentações, porque o conteúdo delas é bonito.





A fenomenologia em *Ésquilo**

*Silvia Maria Kutchma***

Da epopéia homérica ao
drama de *Ésquilo*

Transposta à cena teatral, a épica
homérica submete-se a um duplo
movimento contraditório de afastamento

* Este texto faz parte do segundo capítulo da minha dissertação de mestrado *Uma arqueologia do performer: o caminho hermenêutico do ator solitário*, sob a orientação do Prof. Dr. Ronaldo Brito (PUC-RJ) e co-orientação do Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos (ECA-USP), defendida em março de 2001 no Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura – PUC-RJ.

** Silvia Maria Kutchma é atriz e historiadora do teatro, formada em Teoria de Teatro pela Uni-Rio e Mestre em História pela PUC-RJ.

Ilustração: Dioniso retratado como efebo. Baixo-relevo encontrado na cidade italiana de Herculaneum.

e aproximação. O drama cava uma distância que o fixa num passado longínquo consumado e, simultaneamente, frente ao olhar contemporâneo. Essa apresentação antagônica torna-se em essência uma pergunta sem resposta, a representação de uma existência que possui a temporalidade do ser estético. O drama torna simultâneo o sucessivo da epopéia. Este tornar simultâneo é mais complexo e abrangente do que parece.

Recordando as questões relativas à epopéia homérica, a apresentação e a distância no tempo e no espaço dão lugar a uma presentificação dual do divino e do humano, inseparáveis em sua essência. Demarcando distâncias, sublinhando contradições, o drama se desenrola num tempo feito de presentes, abrangendo a totalidade dos acontecimentos para ocultá-los ou descobri-los, sem que nada escape ou se perca no esquecimento. Passado, presente e futuro se fundem numa mesma significação revelada e condensada no simbolismo do ato da *hybris* ímpia. No ápice dramático, o tempo dos deuses surge em cena e se manifesta no tempo dos homens.

O “aedo” do drama desloca, inverte, suspende o real. A evidência – sentido etimológico da palavra encenação – é criada pelos afastamentos. Depositário da tradição, Ésquilo recebe do tempo a possibilidade do dramático e o institui como forma primordial de reconhecimento do outro. Partindo da “alegoria” homérica, apresenta a verdade do drama na frontalidade essencial dos contrários. Em Ésquilo, a interferência entre o mundo divino e o mundo humano é permanente. Os dois universos se refletem um no outro. Não há conflito humano que não traduza um conflito entre forças divinas, não há tragédia divina que não seja também humana.

A cena ática reflete sobre o seu plano. Podemos arriscar falar em planaridade cênica – em oposição a uma teoria perspectivada – onde não há efeito de profundidade, ilusão de ótica, onde a cena é plana e frontal e o surpreendente revela-se frente aos nossos olhos numa paradoxal verticalidade

sincrônica. A apreensão do drama se dá sempre de forma completa, pois uma compreensão parte a parte é impossibilitada pelo objeto (apresentação), que se encontra situado no mesmo plano da linguagem. E isso define o sentido de comunidade, a força persuasiva e, finalmente, a evidência, dados somente no entendimento final do público.

Tanto na poesia épica como na dramática os traços essenciais da língua vêm nitidamente definidos, mas não estamos autorizados a falar em fusão no caso de Homero e Ésquilo: fusão é o diluir da consistência, é sempre o processo de fusão de horizontes presumivelmente dados por si mesmos. Nesses tempos mais antigos, a relação para com o presente é a mesma relação com suas origens. A fusão se dá constantemente na vigência da tradição, pois nela o velho e o novo crescem sempre juntos para uma validade vital, sem que um e outro cheguem a se destacar explicitamente por si mesmos. Se o drama de Ésquilo vai descobrir as contradições essenciais da imagem criada por Homero, sonhador que constitui a identidade grega, não podemos falar em fusão, numa primeira instauração do dramático, pois o horizonte de Ésquilo é ainda um horizonte homérico. O drama opera a narração do diverso trasladando a vida épica num escoar incessante.

Assim, toda a constituição é antecipada na fulguração da sensação originária. O aqui absoluto do meu corpo e o “ali” da coisa sensível, a coisa próxima e a coisa longínqua, a experiência que tenho de meus sensíveis e aquela que o outro deve ter dos seus, estão na relação do “originário” com o “modificado”, não porque o ali seja um aqui degradado ou enfraquecido, o outro um ego projetado exteriormente, mas porque, segundo o prodígio da existência carnal, com o “aqui”, o “próximo”, o “eu”, é colocado acolá o sistema de suas “variantes”. Cada “aqui”, cada coisa próxima, cada eu, vividos em presença absoluta, atestam para além de si mesmos todos os outros que, para mim, não são co-possíveis com eles, e que contudo, noutro lugar, neste mesmo momento, são vividos em presença absoluta. Nem simples desenvolvimento de um futuro implicado por seu início, nem simples efeito em nós de uma regulação exterior, a constituição não se prende à alternativa do contínuo e do descontínuo: descontínua, porquanto cada camada é feita do esquecimento das precedentes;

continua de uma ponta à outra, porque tal esquecimento não é mera ausência, como se o início não houvesse existido, mas esquecimento do que foi literalmente em proveito do que se tornou mais tarde.¹

A fusão só seria possível em se tratando de diferentes horizontes. Entre Homero e Ésquilo há apenas um breve “esquecimento” que proporciona ao drama esquiliano um encontro com a verdade de Dioniso, convertendo sua tradição direta em objeto, colocando-a, por assim dizer, em funcionamento. O poder feito máscara já se encontra em Homero, seus modos de ação, terrenos de intervenção e formas de manifestação. Uma facialidade é definida e afirmada ao mesmo tempo que se constrói e se fixa como modelo simbólico. Não é de um horizonte histórico diferente que falamos aqui, mas da alteridade dentro de um mesmo horizonte.

A expressão da alteridade

Ao oferecer sua face, Dioniso introduz uma ruptura surpreendente na regularidade e na dimensão imprevisível do além no seio mesmo da vida cotidiana. Ao colocar em evidência esse poder divino da facialidade, nos vemos cara a cara com Dioniso. A percepção dramática é o olhar esbugalhado do deus que encarna o “outro”.

Deus-máscara que produz a tensão dos contrários na fascinação de olhos inelutáveis que miram e são mirados pela platéia. Não esqueçamos: teatro é o lugar de onde se vê. Mas, no cerne dramático, vemos sendo vistos, existimos apenas no outro. No sentido da expressão “invasão intencional” de E. Husserl, a percepção do outro está na presentificação do outro. A coisa percebida só “é” realmente quando adquirimos a consciência de que está sendo vista por outros. A constituição do outro precede a constituição do ser...

1. MERLEAU-PONTY, Maurice. O filósofo e sua sombra. In: *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 194.

Quando, por uma primeira “invasão intencional”, um outro corpo explorador, um outro comportamento se me aparece, é o homem em bloco que me é dado com todas as possibilidades, sejam elas quais forem, das quais tenho em meu íntimo, em meu ser encarnado, a prova irrecusável... sei sem a menor dúvida que aquele homem ali vê, que o meu mundo sensível é também o seu, pois assisto a sua visão.²

Dioniso é o efetivo herói cênico, ponto central de visão. É através do jogo teatral que o homem grego encara as diversas formas de alteridade. Na figuração grega do outro há que considerar as divindades da alteridade absoluta: Dioniso, Ártemis e Gorgó.

Em Vernant lemos a explicação:

[...] o problema da alteridade na Grécia antiga não pode limitar-se à representação que os gregos tinham dos outros, de todos aqueles que eram incluídos na categoria do diferente e cujas margens eram invariavelmente deformadas – fosse o caso do bárbaro, do escravo, do estrangeiro, do jovem ou da mulher – porque invariavelmente construídas por referência ao mesmo modelo: o cidadão adulto.³

O que devemos levar em conta na categoria do outro não é o ser humano diferente do grego, mas aquilo que se manifesta, em relação ao ser humano, como diferença radical: em vez do outro homem, o outro do homem. *Este parece ter sido o sentido e a função deste estranho poder sagrado que opera através da máscara,*⁴ que se apresenta inteiramente como máscara. É Ártemis quem prepara o retorno ao centro; Dioniso opera em eixo vertical, no respeito aos primeiros tempos da existência; Gorgó arranca o homem de sua vida e de si mesmo a todo momento e em qualquer lugar. Fazendo de Ártemis, a deusa das margens, um poder de integração e assimilação; instalando

2. VERNANT, Jean-Pierre. *A morte nos olhos: figurações do outro na Grécia antiga*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988, p. 35.

3. Idem.

4. Idem.

Dioniso, que encarna no panteão grego a figura do Outro, no centro do dispositivo social, em pleno teatro; controlando o arrebatamento da Górgona, os gregos transformam o homem na própria obra de arte, em todos os sentidos, numa opulenta e triunfante existência onde tudo que se faz presente é divinizado. A invenção livre do poeta é a representação de uma verdade comum que o vincula. Na figuração do outro, a palavra apofântica da épica transforma-se em palavra-enigma.

Ésquilo: aedo da palavra-enigma

A definição corrente de drama atribui seu traço diferencial à expressão dialética. Entendendo que essa é uma análise equivocada, empreendemos uma abordagem que considera a impossibilidade deste tipo de diálogo no desenvolvimento da essência dramática. Heráclito já afirmava que *o conflito é o pai de todas as coisas*, mas um entendimento dialético da sentença faria Heidegger ressuscitar raivoso. Toda imagem essencialmente cênica possui uma deficiência no desempenho abstrato que a realiza, portanto, qualquer síntese que a determine é inalcançável. Sendo impossível conciliar ou ultrapassar seus contrários, inexistente o espaço da solução dialógica. Na pulsão dramática não se delineiam existências que podem ser definidas ou descritas e sim enigmas cujo duplo sentido é inesgotável.

[...] A experiência tem lugar como um acontecer de que ninguém é dono, que não está determinada pelo peso próprio de uma ou outra observação, mas que nela tudo se ordena de uma maneira impenetrável. A imagem mantém firme essa peculiar abertura, na qual se adquire a experiência de improviso, no entanto, não sem preparação, e vale até que apareça outra experiência. [...]⁵

5. GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 358. Todas as citações de Gadamer virão com a indicação do número da página na edição original em alemão.

Dito isso, constatamos que a palavra-diálogo está ausente no espaço cênico essencial, pois a palavra-ação do drama não tem a função de estabelecer a comunicação entre personagens, e sim demarcar os bloqueios das diferentes ordens levadas à cena. No “palco original”, vemos uma unilateralidade que defronta-se a outra, também fechada em si mesma. A ironia consiste na demonstração do herói que cai na armadilha da própria palavra, quando esta se volta contra ele, trazendo a amarga experiência de um sentido que ele se obstinava a não reconhecer.

A luta entre duas ordens diferentes é posta em evidência por Ésquilo na pulsão dionisíaca incessante, que nos faz descobrir o outro, em sua ambigüidade totalizante, paralela à nossa. É no caráter do “mistério” (*muien*) – palavra grega que significa fechado, mudo – que pressentimos toda a dramaticidade. A procura dos homens por signos que tragam uma compreensão entre a obscuridade humana e o mundo divino é traduzida por Ésquilo em toda sua potência. Entre a metáfora cênica e o presságio prometéico há uma continuidade que possibilita a insurgência súbita da cena.

Não existe ilusão, pois não há solução de continuidade. A interpretação da palavra é sempre um engano, porque a palavra de Ésquilo carrega em si uma incomunicabilidade e, ao mesmo tempo, uma necessidade (*ananké*) urgente de comunicação que gera a situação essencialmente dramática. O drama se instaura paradoxalmente no incomunicável, por isso a pausa cênica nunca é silenciosa.

O poder efêmero de desvelamento da polivalência e da ambigüidade da palavra-enigma só é dado ao espectador. Nele a linguagem dramática recupera sua plena função de comunicação, perdida no conflito cênico. E o que é dado ao público compreender em última instância é justamente a opacidade, a incomunicabilidade da linguagem. Em sua expressão, a personagem, na cega luta por uma verdade que

considera única, é dilacerada frente ao homem que assiste e só então ela vem a compreender o seu próprio ser ambíguo.

Uma alternância entre o nosso saber e o objeto em questão confere a essa experiência um caráter negativo – é no insustentável do objeto que se cria a abertura posta em funcionamento pela própria experiência. Ésquilo traduz essa expressão da historicidade interna da experiência na fórmula do aprendizado pelo sofrimento e mostra que apenas através do engano podemos conhecer adequadamente as coisas. É o conhecimento religioso de origem trágica que Ésquilo ensina ao exibir os limites do humano e a impossibilidade de alcançar o divino. Em suma, a experiência da finitude do homem:

A experiência hermenêutica tem a ver com a tradição. É esta que deve chegar à experiência. Todavia, a tradição não é simplesmente um acontecer que se pode conhecer e dominar pela experiência, mas é linguagem, isto é, fala por si mesma. A compreensão da tradição entende o texto transmitido como um conteúdo de sentido, desvinculado de toda atadura com a opinião. Ao mesmo tempo, o comportamento em relação com essa mesma opinião e o sentido da experiência que nele tem lugar de poder servir à análise da experiência hermenêutica; pois também a tradição é uma verdadeira companheira da comunicação, à qual estamos vinculados.⁶

No conceito de tradição hermenêutica encontramos os elos que acorrentam o drama de Ésquilo a um desenvolvimento da epopéia homérica, da pulsão dionisíaca e da figura solitária do ator. Ésquilo *liberta-se da sobrevivência da tradição na qual ele próprio tem sua realidade histórica*. O seu impensado é seu indizível.

Prometeu como essência dramática⁷

Aliança, desavença, ingratidão. A relação entre Zeus e Prometeu segue seu curso imprevisto na “evolução” de uma

6. GADAMER, Hans-Georg. *Ibidem*, p. 363-364.

7. Esta análise é baseada em uma tradução livre de REINHARDT, Karl. *Eschyle*. Paris: Gallimard, 1972.

velha titomaquia que subestima as possibilidades e desconhece os diferentes níveis da linguagem. A elevação do Prometeu esquiliano e a decadência do Prometeu hesiódico não se limitam a detalhes políticos, são um fenômeno unitário e total. *Ésquilo* é o criador do espírito possuidor do devir que pode suportar a paixão titânica.

Essa abertura sobre o início da trilogia prometéica significa que o futuro suaviza a crueldade do presente, o sugerido conjura o visto. A previsão de Prometeu não é mais que uma longínqua antecipação pois, por seu vaticínio, o futuro do governo do mundo depende novamente dele. Pela primeira vez, abre-se uma interioridade de uma estranha riqueza imaginária, de impetuosidade metafórica plena, um movimento vivo que, ao mesmo tempo, está destinado a atingir seu alvo e a permanecer uma reticência. A forma oracular sustenta os diversos elementos dramáticos. O saber profético é o nome da consciência titânica inexpugnável a qualquer potência exterior, devir interior inviolável que supera todos os limites para preservar uma lembrança original, a presciência torna-se ressonância irônica.

O núcleo dramático de *Ésquilo* se instaura por contraste: tirania e liberdade, sujeição e orgulho, autoridade e resistência, dependência e auto-afirmação, transportados do vencedor ao vencido. Que a vítima se atormente ou se insurja titanicamente, que ela seja Prometeu ou Orestes, pouco importa, contanto que o insuportável esteja intrinsecamente presente para que a libertação provenha do paradoxo supremo, milagre do esvaecimento da dúvida mais desesperada, e para que a graça seja apenas um apaziguamento, um compromisso. É na capacidade de sofrer, em toda sua embriaguez, convergida nas “provações” passadas, que o aprendizado toma forma de mudança interior. Este saber permanece sempre uma tarefa em aberto para o ser que, ao afrontar a ordem, institui o espetáculo.

Drama significa, em essência, interpretação de uma imagem cênica; no seio do drama vem declarada uma cisão permanente. A potência e o espírito, desde então, estão separados de todos os modos. Oposição que não se desfaz: o Olimpo não conseguirá excluir o titanismo do mundo, pois ele é imortal; o titanismo não conseguirá jamais conduzir o cosmos e a humanidade a uma insurreição vitoriosa. A forma fundamental nunca é dada em Ésquilo sem a sua inversão, seu contraponto: quanto maior a graça, mais terrível a desgraça.

Prometeu é o depositário de um segredo que lhe confere certa superioridade sobre seu adversário. Pela boca de Themis, o oráculo é uma advertência salutar entregue a um momento crítico; no peito, ou antes, através do silêncio de Prometeu, ele se transfere em signo por trás de um devir longínquo; silêncio instaurador da ação, instrumento da diplomacia titânica. Esta transferência do segredo é também uma transferência de sentido e guarda qualquer coisa de violento e controvertido: o fornecimento da possibilidade e da legitimação do tratamento simbólico da matéria mítica. O saber profético, de fato, expressa no pensamento de Ésquilo o primado do espírito, do oráculo. Não podendo reduzir-se a um fazer secreto, possibilita a autoafirmação espiritual. O saber oracular é o nome de uma consciência titânica que se livra bravamente de um destino que ela assumiu por sua plena vontade.

Tudo que Zeus pode opor ao silêncio prometéico é o dom da palavra, *kratos* e *bia*, a ira, o tremor da terra, o pavor universal. Todas as potências concentram-se em suas mãos, mas o poder é cego e ignora seu limite. Sobre essa ignorância funda-se aqui uma teoria do drama: a *hybris* é uma falha no sentido, um lapso do entendimento decorrente da impossibilidade de comunicação. A concepção esquiliana do efeito da maldição (*harmatia*) baseia-se na dupla motivação da ação através da maldição da linguagem como força objetiva. *Prometeu* pode ser visto como o anti-dramático apenas se ficarmos presos ao senso comum e analisarmos o drama como

diálogo ou simples ação física, pois o protagonista permanece acorrentado e guarda silêncio.

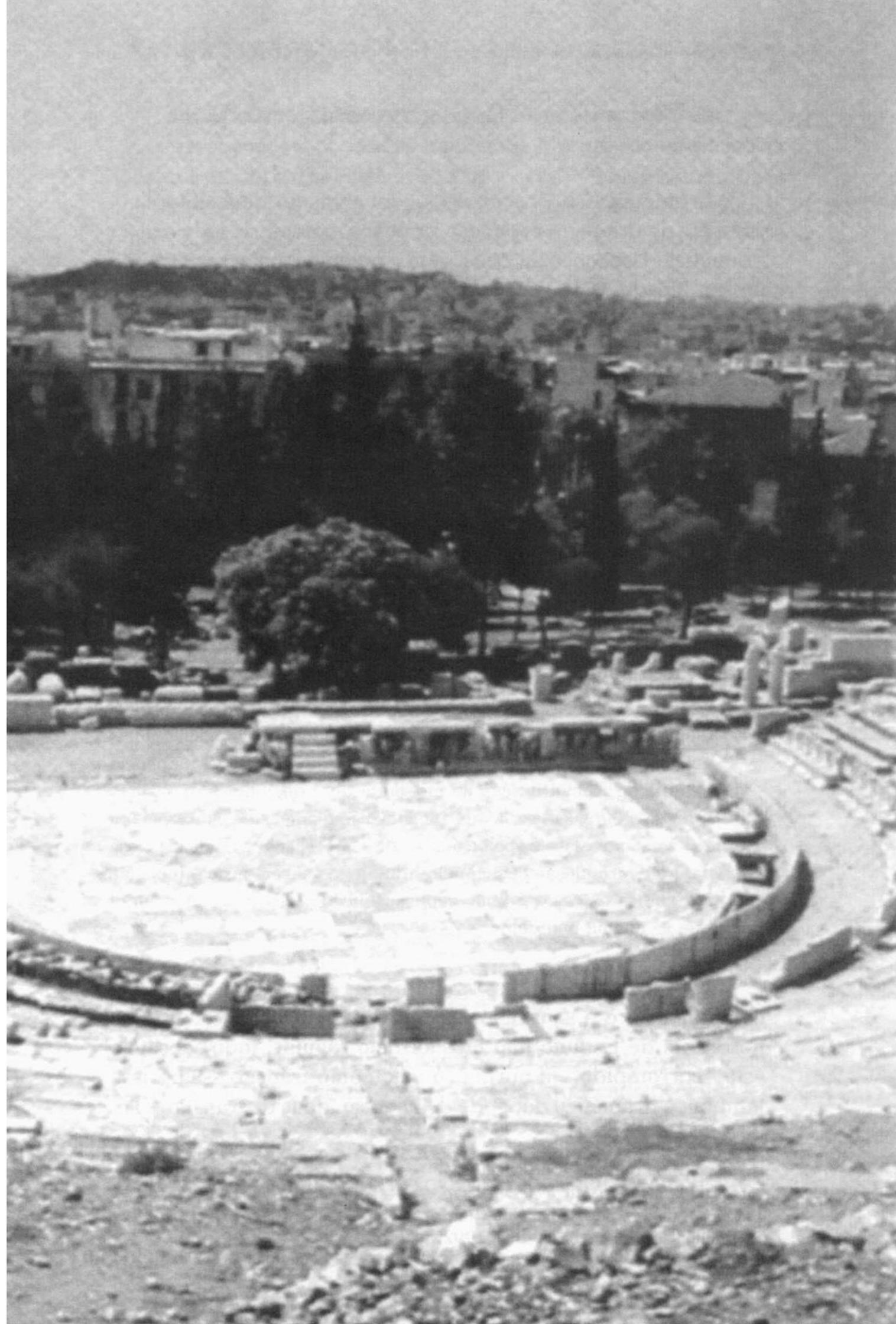
Prometeu, “o previdente”, encerra em seu silêncio a essência do drama: a revelação profética extinguiria toda a ação dramática. Das mãos de Zeus, vem a potência, palavra-cega não presentificada, que não responde, que existe apenas pela boca de outros. Enfim, não há diálogo. O confronto entre Zeus e Prometeu já se encontra instaurado quando se inicia a ação dramática. A cena evidencia a incomunicabilidade entre as duas ordens, a expressão de unilateralidades que apresentam, em seu próprio ser autotético, o enigma do outro. Um outro que não pode ser atingido, compreendido ou desvelado.

A Dioniso não bastam orações e sacrifícios; o homem não está, para com ele, na relação calculada de dar e receber; ele quer o homem por inteiro, arrasta-o para o mais profundo reino da vida, levando-o a conquistá-la e a senti-la de forma nova, fresca. Dioniso e Mito, fascínio do êxtase e força do *logos*, instauram o pacto do drama.

O Prometeu esquiliano é, nessa consideração, uma máscara dionisíaca, ao passo que, no profundo pendor para a justiça antes mencionado, Ésquilo trai, ao olho penetrante, a sua descendência paterna de Apolo, o deus da individuação e dos limites da justiça. E assim a dupla essência do Prometeu esquiliano, sua natureza a um só tempo dionisíaca e apolínea, poderia ser do seguinte modo expressa em uma formulação conceitual: tudo o que existe é justo e injusto e em ambos os casos é igualmente justificado. Isso é o teu mundo! Isso se chama mundo!⁸

Entre os deuses e os homens, o modo normal de comunicação é o sacrifício, essa invenção de Prometeu. Mas no drama de Ésquilo não há sacrifício regular, todo sacrifício está “corrompido”, a norma só vale como transgressão; nisso também o dramático depende de Dioniso, deus da transgressão.

8. NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. Cap. IX.





Ésquilo, a hematopoiesis

*Edelcio Mostaço**

Na interrogação sobre o trágico, uma assertiva torna-se definitiva: ele só ocorre em plenitude no ambiente da tragédia ática, ao expressar um vínculo ético e estético cujas ressonâncias atingem e modificam, ao mesmo tempo, as duas instâncias. Outras formas de tragédia existem, porém não são *trágicas*.

Para explorar alguns elementos deste vínculo, num artigo breve, tomo a *Oréstia*,¹ nela evidenciando uns poucos,

* Edelcio Mostaço é crítico, professor de teoria teatral e pesquisador. Autor, entre outros, de *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião* e *Nelson Rodrigues: a transgressão*.

1. As referências citam a tradução de Mário da Gama Kury. *Ésquilo, Oréstia*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

Foto: Teatro de Dioniso Eleutério com a configuração que apresentava no século IV a. C., quando, no governo de Licurgo (338 e 326), foi transformado num teatro que utilizava a pedra como material básico.

dentre múltiplos liames, que a tornam uma das penetrantes criações de Ésquilo. O sangue, líquido precioso, é aqui o veículo para a tragicidade, percebido quando se percorre a sùmula genealógica dos Átridas: Pélops (daí, Peloponeso), um descendente indireto de Zeus, casado com Hipodâmia, é o pai de filhos que vivem em discórdia: Atreu, o mais velho, nutre ódio contra Tiestes. Ambos assassinam Crisipo, o caçula, e serão banidos pelo pai. Em Nicéia, vão disputar o poder real e, através de trapaças mútuas, finalmente Tiestes alcança a vitória. Despeitado, Atreu trama uma vingança: mata e confecciona um banquete com as carnes de três filhos do irmão, oferecendo-lhe o repasto. Após mostrar as cabeças decepadas, Atreu é banido da cidade e Tiestes, horrorizado com o episódio, refugia-se no Sicião, desposa sua filha Pelópia e dela tem um filho, Egisto. Fará, posteriormente, esta filha-esposa casar-se com Atreu, que criará Egisto sem saber sua procedência. Já adulto, Atreu confia-lhe a missão de matar Tiestes mas Egisto, descobrindo sua origem, volta à cidade e assassina seu tio-padaastro, fazendo o poder retornar a seu pai. Atreu, todavia, deixara dois filhos: Menelau e Agamêmnon.

Eles desposam duas irmãs; Menelau a Helena, de raríssima formosura; e Agamêmnon a Clitemnestra, já casada com Tântalo e mãe de um recém-nascido, ambos por ele passados a fio de espada. Os irmãos são generais de alta linhagem e, após o rapto de Helena pelo príncipe troiano Páris, encabeçarão os exércitos reunidos para a guerra contra Tróia. Quando a esquadra deve partir, os ventos não sopram. Cedendo aos imperativos de um oráculo, Agamêmnon sacrifica sua filha Ifigênia, obtendo assim os ventos.

Dez anos dura a guerra, sendo aqui, propriamente, que se inicia *Agamêmnon*, a primeira parte da *Oréstia*. Tempo em que Clitemnestra havia tomado Egisto como amante e se arvorado senhora do palácio, instaurando ambos a tirania sobre a cidade. Ao retornar vitorioso, Agamêmnon traz a troiana

Cassandra como escrava e amante, sendo que os dois, ao adentrarem o palácio, são acutelados pela enfurecida rainha. As *Coéforas*, peça de seqüência, trata do encontro dos irmãos Electra e Orestes, ela criada como serva do palácio da mãe e ele, exilado desde criança, que retorna para vingar a morte do pai. Arquitetado o plano, Orestes penetra como estrangeiro na casa senhorial e mata, a machadadas, Egisto e a mãe. A ação se conclui com o herói, de mãos ensangüentadas, tomado pela loucura e sendo levado ao oráculo de Delfos, suplicando o beneplácito de Apolo. Ali o aguardam, contudo, as Fúrias (dando início a *Eumênides*), as *Erínias* que exigem a vingança de sangue: Orestes é um matricida e não pode ficar impune. Apolo propõe, então, um julgamento, dispondo-se a defender o herói e para árbitro é convocada a padroeira Palas Atena. Um conselho de seis cidadãos é por ela designado para, com seus votos, decidirem sobre a controvérsia. Temos aqui um procedimento inteiramente novo, passando como a instituição de uma nova era nas avaliações de crimes. Com o empate entre eles, a deusa decide pela redenção do acusado. Cumprida a Justiça, mais o acomodamento instilado por Palas através da persuasão, transformam-se as Fúrias em *eumênides* – as benévolas – pondo fim à centenária *vendetta* derramando sangue e disputando poder na *polis*.

A *Oréstia* evidencia habilíssimos jogos poéticos, dotando cada uma de suas partes com características bem definidas: Em *Agamêmnon*, a linguagem é fartamente perpassada no ambiente selvagem, local de incidência da *bia*, através de sinonimações e metáforas que remetem ao perfil animalesco e sanguinolento das ações e personagens. A sentinela se vê como *cão fiel*, *Aga.* 5; o rei é definido como *águia*, *Aga.* 150, e *touro*, *Aga.* 1282. Clitemnestra recebe diversos epítetos: *cadela odiosa*, *Aga.* 1409; *leoa de dois pés*, *Aga.* 1444, *corvo maligno*, *Aga.* 1713, *víbora maligna*, *Coe.* 323, assim como *moréia ou víbora desde o nascimento*, *Coe.* 1276. Orestes é um *potro*, *Coe.* 1024, mas também um *leão duplo*, *Coe.* 1024; enquanto sua

irmã Electra vê-se como um *cão maligno*, *Coe.* 577. Já foi salientado como a peça remete, sob diversos modos, à caça e a seu universo.²

Coéforas, na seqüência, implementa este ambiente de confronto, uma vez que Orestes nela parece evocar algumas transfigurações da iniciação efébrica – entre os antigos, um rito de passagem que mediava a entrada dos meninos no mundo adulto.³ Bandos de jovens mais velhos, os *erastes*, “raptavam” os mais jovens, passando a viver uns meses no campo, onde alimentavam-se da caça que conseguissem e dos alimentos que, com ardis e trapaças, lograssem roubar. Banquetes entre tais convivas e a defloração sexual tornavam o rito muito significativo, repleto de signos de coragem. Pílates, o amigo que acompanha Orestes, aparenta ser seu *erastes*. Assistimos ainda a outras reminiscências: a ama recorda a infância do príncipe; ele faz, junto ao túmulo paterno, o juramento de continuar sua linhagem, oferecendo-lhe uma mecha de cabelos; explicita, no manto da irmã, uma cena de caça; utiliza um artil para adentrar o palácio, não sem antes ter anunciado sua própria morte; abatendo, em seguida, sua presa. Ou seja, os principais passos do rito efébrico estão aqui encenados, marcando, toda esta seqüência da *Oréstia*, com acentos simbólicos de impacto junto a uma sociedade onde a *arete* é uma virtude, ligada à caça e à guerra. Correlações já foram surpreendidas entre a mitologia helênica e este substrato ligado à caça e ao pastoreio: a soberania, o constrangimento que um chefe impõe sobre seus administrados, advêm como espelho

2. Ver Pierre Vidal-Naquet, “A caça e o sacrifício na *Oréstia* de Ésquilo”, in: VERNANT, J.-P. e VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga I*. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 113-140.

3. Jean-Pierre Vernant descreve em “O *Filoctetes* de Sófocles e a efebria”, na mesma publicação acima citada, um processo análogo ocorrendo com Neoptólemo, p. 141-153.

do poder que o pastor exerce sobre o rebanho. *Bia e kratós*, o domínio brutal e a violência que constrange, vão configurar este âmbito na esfera do poder doméstico junto à consciência ética grega, tal como aqui temos evocado.⁴

Duas belas passagens metafóricas, na *Oréstia*, reportam estes modos de ação da *bia*. Antes de partirem para Tróia, Agamêmnon e Menelau vêem duas águias que, mergulhando reto, atacam e destroçam uma lebre prenhe; sinal tomado por benévola manifestação dos deuses quanto ao empreendimento guerreiro, *Aga.* 129. E Clitemnestra tem um sonho, no qual dá à luz uma víbora, tratada como um bebê, envolta em panos, a quem amamenta; a serpente, ao mesmo tempo em que dela retira o leite, extrai também seu sangue, *Coe.* 688.

Aquilo que foi tomado por Agamêmnon como auspicioso oráculo infundiu, em realidade, uma ofensa a Ártemis, insultada por ver uma prenhez não concluída, um fútil derramamento de sangue interceptando o curso da vida. O pesadelo de Clitemnestra, como interpretado por Orestes, resulta numa *autorização* para o crime, uma vez que reconhece a si mesmo nesta víbora que suga leite e sangue, aberrante má-formação da natureza. Temos, então, o império do sangue surgindo na trilogia, circulando sob diversas referências e formatos, em sentido literal ou metafórico, mas tingindo de vermelho a totalidade do discurso.

O julgamento do herói, nas *Eumênides*, dar-se-á como um novo patamar nestas relações sociais, inaugurando procedimentos éticos e de poder. Orestes é o último elo de

4. A passagem da sociedade pastoril à política foi analisada em alguns ensaios de Jean-Pierre Vernant. *Mito e sociedade na Grécia antiga*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999, 2ª edição. Ver, igualmente, a correlação entre as funções do sacrifício, o papel da violência e os ritos de passagem in René Girard. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Unesp, 1990.

uma linhagem senhorial – é dela um réu – sendo que o confronto entre Apolo e as Fúrias erige-se tendo-o por núcleo de sentido na disputa, cada parte requerendo a consideração dos juízes.

As Fúrias são entidades tectônicas, nascidas do sangue que se esvaiu do pênis de Cronos, ao ser seccionado por Zeus. Reúnem, portanto, a indestrutível duração do Tempo, impresso na atávica força do sangue, consubstanciando uma *arché* de possantes implicações. Habitam as profundezas da Terra, ocultando seus corpos “tenebrosos e repelentes, de hálito pútrido, cujos olhos vertem uma horrível gosma”, apenas comparáveis à fealdade das Harpias, *Eum.* 78.

Patrocinam as concepções, nas quais o sangue ocupa lugar central. Espécie de matrizes de um Útero Primordial, capaz de gerar não apenas filhos conformes mas também os disformes, monstruosos ou repelentes. Personificam a *bia*, naqueles instantes em que surge a vida, ao se mesclarem os sangues vívidos. São os êmulos da Vingança, do Ódio, do Rancor contra os assassinos, uma vez que só conhecem a *vendetta* como ação. Açuladas contra o filho pelo fantasma de Clitemnestra, ouvem-lhe a imprecisão: “Exala sobre Orestes teu sangrento hálito! Trata de ressecá-lo com o vapor de fogo que sai insuportável de tuas entranhas! Deve extenuá-lo até tirar-lhe o fôlego numa perseguição feroz e implacável!”, *Eum.* 186. Este era o costume no pré-direito helênico: a um crime de sangue, somente outro poderia reparar.

No outro lado do *agon* temos Apolo, o filho que Zeus concebeu em Leto. Deus solar, o mais belo dentre os olímpianos, estabeleceu em Delfos seu santuário ao matar o dragão Píton que velava a entrada do oráculo de Têmis. Reúne assim a sabedoria nova (originária de sua claridade) e os ensinamentos têmicos (advindos da gruta profunda) institui os Jogos Píticos e cria, sobre um tripé, o assento de sua

sacerdotisa, a Pítia que fazia da boca um canal para as profecias do deus.

Apolo reclama por Orestes porque, tendo ele matado uma adúltera, apenas reparava um crime nefando: “o leito nupcial onde o destino une o homem e a mulher, recebe uma proteção de um direito divino, cuja força enorme excede a que garante os santos juramentos”, *Eum.* 283. Crime que possui dois lados. Clitemnestra é, ao mesmo tempo, a genitora de Orestes e a adúltera e assassina de Agamêmnon: sob qual condição será tomada? Somos levados, nesta discussão, ao interior profundo da cultura grega, onde complexas instâncias da vida societária necessitam ser invocadas para um dimensionamento das questões.⁵ Entrecruzamentos jurídicos de várias ordens estão aqui arrolados. De um lado, o casamento e suas implicações; o que foi transgredido e suas conseqüências. De outro, um matricídio, mas resultante de crimes prévios perpetrados pela assassinada.

Sobre cada face deste poliedro sócio-jurídico assentam arraigados tabus que, desabados sobre os ombros de Orestes, transtornam-no, levando-o à insanidade. Razão pela qual o trágico, nesta aguda fábula esquiliana, é habilmente deslocado para fora de cena, deslizado para os ombros da platéia, fazendo-a curvar a espinha. É ela quem, de fato, sofre o influxo da interrogação aberta com as razões díspares. A platéia, ou uma parte dela, está no palco e a tudo assiste em circumspecta mudez: são os seis anciãos chamados a deliberar, através de um primeiro mas sensacional efeito metateatral.⁶

5. Para algumas destas implicações, vejam-se os ensaios da obra já referida de Jean-Pierre Vernant, *Mito e sociedade na Grécia antiga*, bem como Werner Jaeger. *Paidéia*. São Paulo: Martins Fontes, 1989 e Hannah Arendt. *A condição humana*. Rio: Forense Universitária, 2001, 10ª edição.

6. Designo aqui por *metateatral* não o “teatro” dentro da cena, mas a platéia chamada a dela participar.

O trágico está configurado no sangue – aquele que tinge as mãos de Orestes – mas que igualmente pulsa em seu coração, como, aliás, em todos os corações humanos. Líquido primevo, foi sendo sucessivamente espoliado na longa seqüência de crimes que, desde Pélops, marcam toda a descendência. São crimes horríveis, executados sob o signo do furor, movidos pela vingança. Propiciam o império da *bia*, não enquanto venturoso transcurso patrocinado por Ártemis, aquela que deita a mão sobre o *sangue bom*; mas, bem ao contrário, sob os auspícios de Hades, o deus infernal que preside a coorte das infectas *erínias*, *Eum.* 266, assim como de Ares, a Discórdia que se instala nos lares, neles declanchando o atrito entre parentes, *Eum.* 464.

Palas vai funcionar como um ponto de equilíbrio entre Apolo e as Fúrias. Após o veredicto do Areópago, o empate é por ela desfeito em benefício do herói, fazendo o trágico para ele extinguir-se: “Orestes hoje volta a ser um dos argivos e o dono do palácio em que seu pai morou!”, *Eum.* 1099. Estreitam-se aqui os territórios ético e estético, num formato que apenas uma *poiesis* pode ensejar. Inicialmente, o matricida era um banido, ou seja, abandonado pela mãe e crescido numa cidade estrangeira, não era um cidadão de Argos, não participava de sua *isonomia*. Nada mais temível poderia suceder a um homem livre do que ser marginal à sua *polis*. Voltar ao palácio, por outro lado, significa recuperar o domínio sobre o *oikós*, o lar. Não só reaver uma propriedade mas, enfaticamente, adquirir o direito de *kratós*, de poder; como cabeça de uma linhagem que, provinda da *gens* pelopiana, passa a legitimá-lo perante o *ethos* social. Redimem-se, assim, as duas esferas que tinham tornado Orestes um maculado, um *miasma*; ao mesmo tempo em que são afirmados os princípios da nova vida societária, agora politicamente instituída: o poder senhorial ficará restrito ao âmbito doméstico, enquanto que, no coletivo, erige-se o estatuto da cidadania.⁷

7. Sobre o espelhamento teatro / *polis*, ver Charles Meier, *De la tragédie grecque comme art politique*. Paris: Les Belles Lettres, 1992.

Despachado de cena o herói, resta ocupar-se do encargo jogado nos ombros da platéia: que fazer com as Fúrias e os princípios éticos arcaicos, memória proveniente do *nomos*, agora desaparecido? Atena só tem uma saída: obrar pela palavra poética e tentar uma reconciliação. Teremos assim, por artimanhas da poesia, uma *hematopoiesis*, uma transubstanciação do sangue.⁸ Que virá por efeito da persuasão, modo suave de dirimir interesses díspares, proferindo uma palavra capaz de injetar concórdia onde reina a cólera. Pelo discurso, Palas faz uso da ação elocutória, a mais prestigiosa arma conhecida no ambiente da *polis*; recorrendo ao diálogo que transforma, serena, apazigua as *psyche* insufladas de *hybris*. Remédio político para os males do *ethos*, a palavra é a ação com que o grego clássico arquiteta sua *isonomia*. Às Fúrias, ela declara: “Deixai adormecer o lacerante ímpeto dessa torrente de rancor e receberei as honrarias que vos cabem por direito!”, *Eum.* 1100. Mas também os homens são advertidos: “por amor a este povo, deixo com ele as deusas poderosas mas de trato difícil; seu encargo é dirigir a vida dos mortais. Quem não pautar a conduta na vida pelos ditames destas divindades temíveis por seu poder incontestado, não poderá compreender a origem dos golpes que recebe na vida”, *Eum.* 1223.

Albergadas no seio da Acrópole, aos pés do santuário de Atena, as Fúrias são hematopoieticamente convertidas em *eumênides*, benfazejas divindades que passam a presidir tudo o que prospera, cresce, infunde frutos: os casamentos, as gestações, as florações, qualquer sangüíneo comércio humano orientado pelo progresso.

8. Hematopoiese é o processo pelo qual as células-tronco, armazenadas nas medulas dos grandes ossos, fazem nascer os glóbulos vermelhos, indispensáveis ao sistema imunológico, bem como as células neurais e do tecido conjuntivo. Ou seja, ela faz reciclar o sistema nervoso e infunde uma nova condição ao olhar.

Ésquilo bem soube articular seu *kairós*, seu momento oportuno, ao retratar na *Oréstia* o nascimento simbólico do Areópago.⁹ Era ele um tribunal que se encontrava, desde algum tempo, sob árdua discussão. E esta centrava-se sobre a pertinência de suas atribuições, num momento em que o direito consuetudinário está sendo revisto, sob influxo das exigências democráticas. Momento no qual o discurso de Atena poderia – ainda que ambíguo, pois político – soar como uma inspiração. A tragédia é obra de arte não porque traz uma solução mas, sobretudo, porque coloca um problema. Nesta obra de Ésquilo, não apenas o direito, mas também a política, são tomados por problemas, objetos de discussão contínua, evidenciando que a vida na *polis* repousa sobre momentos de calma relativa, uma vez que a disputa sobre os pilares da sociedade nunca está concluída.¹⁰

Quem quiser compreender o sentido da vida, como grifado na fala de Atena, terá de dialogar com seu sangue, suas próprias *erínias* – provavelmente o mais lapidar paradigma que o trágico aqui enfeixou.

9. Em 462, a reforma de Elfiastes reduz o Areópago, conselho eupátrida vitalício, apenas às funções de “guardar as leis” e julgar os crimes de sangue; criando a Boulê, conselho eleito de cidadãos, paralelo à assembléia, para dirimir os conflitos políticos. A *Oréstia* é datada de 458, tendo Ésquilo acompanhado todo este processo de discussões. Para outras implicações, cf. “Ésquilo, o passado e o presente”, de Pierre Vidal-Naquet, in *Mito e tragédia na Grécia antiga II*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

10. Sobre tais contraditoriedades, conclui René Girard: “em um mundo onde ainda paira a vingança, é impossível alimentar idéias inequívocas ou não contraditórias sobre ela. Não há, por exemplo, na tragédia grega – e nem poderia haver – uma atitude coerente a respeito. O esforço para extrair da tragédia uma teoria, positiva ou negativa, sobre a vingança, já implica passar ao largo da essência do trágico. É possível adotar ou condenar a vingança com o mesmo entusiasmo, dependendo da posição momentânea que se ocupe no tabuleiro da violência”, in *A Violência e o Sagrado*, op. cit., p. 29.



Dioniso. Baixo-relevo encontrado na cidade italiana de Herculano, soterrada pelas lavas do Vesúvio em 79 e redescoberta por escavações realizadas no século XVIII.





Beckett e o coro

*Flora Süssekind**

O único trabalho de Samuel Beckett como ator, de que dão notícia os seus biógrafos Deirdre Bair¹ e James Knowlson,² parece ter sido em *Le Kid*, uma versão burlesca do *Cid* de Corneille, adaptado por Georges Pelorson, que foi apresentada por alunos e professores do Trinity College, no Peacock Theatre, de Dublin, por ocasião de um encontro anual da Modern Languages Society em

* Flora Süssekind é pesquisadora do Setor de Filologia da Fundação Casa de Rui Barbosa e professora do Departamento de Teoria do Teatro da Uni-Rio.

1. BAIR, Deirdre. *Samuel Beckett: a biography*. New York: Summit Books, 1990, p. 126-128.

2. KNOWLSON, James. *Damned to Fame: the life of Samuel Beckett*. New York: Simon & Schuster, 1996, p. 125-128.

Ilustração: Beckett, em desenho de Avigdor Arikha.

1931. O papel de Beckett, também responsável pela mistura de Chaplin e Corneille no título da peça, era o de um Don Diègue bastante peculiar, com longuíssima barba branca, portando, em vez dos trajés nobres e acessórios bélicos próprios à versão trágica do personagem, um guarda-chuva e um relógio. Na verdade, um relógio despertador programado previamente para se transformar, de simples objeto cênico, parado no chão, numa espécie de interlocutor sonoro ativo, cujos ruídos e alarmes passavam a competir, a certa altura, com a voz do ator, provocando, desse modo, súbitas interferências e alterações de ritmo na emissão. E transformando-se, assim, o texto corneiliano num monólogo vertiginosa e comicamente torrencial, por vezes quase incompreensível, segundo o testemunho de espectadores da época, por conta do alto grau de aceleração e atropelamento das palavras.

James Knowlson conta, em *Damned to Fame*,³ que Beckett, na verdade, nunca participou dos ensaios coletivos de *Le Kid*, tendo preparado o monólogo de Don Diègue sozinho, no quarto, e inventado, também por conta própria, tanto a súbita aceleração da própria locução, quanto a inclusão do guarda-chuva, do despertador e do som do alarme em cena. O que parece aproximar diretamente esses acessórios, que acompanhavam a figura construída pelo Beckett-ator em 1931, de outro relógio-despertador, “capaz de acordar os mortos”, e cujos ruídos são objeto de escuta atentíssima por Hamm e Clov em *Fim de jogo*. Evocando, ainda, inúmeros outros objetos beckettianos. Da bolsa repleta de coisas ao revólver de Winnie, em *Dias felizes*, do inventário dos pertences de Malone, em *Malone morre*, às pedras chupadas e distribuídas nos bolsos de Molloy, dos jogos com uma pilha de roupas em *Ato sem palavras II* ou com o chapéu em *Esperando Godot* ao gravador de Krapp ou à luneta e à escada de Clov, em *Fim de jogo*, para citar apenas alguns exemplos. Do mesmo modo, o contraponto entre o monólogo de Don Diègue e o som do alarme do relógio,

entre texto e materialidade cênica, também parece apontar para o uso expressivo da intensificação das interlocuções entre iluminação, som, ritmo e texto, elemento que se tornaria estrutural à dramaturgia de Beckett, e de que são exemplares desde a função da campainha em *Dias felizes* ao foco de luz em *Play*, do ritmo vertiginoso das falas em *Cascando*, e dos assovios em *Ato sem palavras I*, ao som das batidas na mesa em *Ohio impromptu*.

O despertador do Don Diègue de Beckett não dialogava, no entanto, apenas com sua dramaturgia futura. Funcionando diretamente, no interior da paródia corneilliana do seu amigo Pelorson, como figuração irônica para a regra da unidade de tempo exigida pelo classicismo francês. E contracenando, ainda, no espetáculo, com uma espécie de duplo silencioso, mas igualmente envolvido com um relógio e com o ritmo do tempo, representado por uma figura sonolenta, de cachimbo, que, volta e meia, caía dormindo até ser acordado subitamente por alguém ou por algum ruído, quando saía correndo em direção a um grande relógio e movia, então, freneticamente seus ponteiros para diante. É claro, porém, que a paródia do Don Diègue corneiliano e o movimento de aceleração e a ironia temporal, no caso da interpretação beckettiana do monólogo “*O rage! Ô désespoir! Ô vieillesse ennemie!*”,⁴ se contracenavam diretamente com o universo trágico francês seiscentista, não parecem ter funcionado simplesmente como descarte da regra das três unidades ou do tempo trágico, mas, igualmente, como recurso de auto-satirização do então professor-ator Beckett, desconfortável à época em ambos os papéis. E, sobretudo, como experimentação cênica com os ritmos da fala e com a interlocução entre ator e objeto, fala e ruído, emissão e ação física. O que explicaria, segundo Deirdre Bair,⁵ o misto de estranheza e reconhecimento dos que tinham assistido ao desempenho de Beckett em *Le Kid* ao reverem procedimentos

4. Cf. *Le Cid*, de Pierre Corneille, Ato I, Cena 4, v. 237-260.

5. BAIR. Op. cit., p. 128.

semelhantes ao do seu Don Diègue em monólogo do Lucky de *Esperando Godot*.

Não deixa de ser curioso, porém, nesse sentido, que, se o único personagem interpretado por Beckett foi extraído exatamente do repertório trágico, essa escolha meio fortuita de papel possa apontar, ao mesmo tempo, para um diálogo e uma espécie de disjunção aparentemente inevitáveis com relação a esse universo, submetido, na sua interpretação e na peça *Le Kid* de modo geral, a um rebaixamento humorístico propositado de tom e a uma acentuada exasperação de seus pressupostos formais. Mas que, no âmbito de sua produção dramática, e considerada uma evidente variação de inflexão e de horizonte de significação, parece ter-lhe sugerido desdobramentos decisivos. Incluindo do uso do monólogo e de personagens imobilizados e reclusos (emprestados, em parte, de Racine), ou de mensageiros (como os garotos de *Esperando Godot* e *Ghost Trio*), a temas e trechos tomados de Shakespeare, Racine, Ésquilo, Sófocles; de uma síntese entre texto, partitura sonora e movimentação física (por vezes parecendo citar a da *choréia* grega) à transfiguração do rosto dos atores quase numa “superfície neutra”,⁶ numa máscara imóvel, sem expressão (como as do período esquiliano); do emprego de uma voz alterada, fantasmal, a um uso reiterado, mas diferenciado, e bastante peculiar, do coro, elemento que se tornaria verdadeiramente fundamental no método teatral beckettiano.

Esse movimento simultâneo de negação e incorporação do trágico, já prefigurado na cronometragem paródica de Corneille (contemporânea – não à toa – dos cursos de Beckett sobre Racine no Trinity College), mas com lastro pronunciado ao longo de toda a sua obra, daria lugar a uma sucessão de

6. BARTHES, Roland. “Le théâtre grec”. In: DUMUR, Guy (org.). *Histoire des spectacles*. Paris: Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, 1965, p. 531.

considerações igualmente conflitantes sobre a possibilidade de visualização da escrita e do mundo ficcional beckettianos ora como redefinições do trágico, mas segundo perspectiva e experiência histórica particulares, ora, ao contrário, como exposições reiteradas de uma impossibilidade da tragédia na cultura contemporânea, como dramatizações mesmas – daí o empréstimo de técnicas e motivos característicos – de um irrevogável processo de dissolução do gênero. Ou, como já foi assinalado por Adorno, no seu ensaio sobre *Fim de jogo*: “Exposição, complicação, trama, peripécia, e catástrofe retornam como elementos decompostos num exame *post-mortem* da dramaturgia”.⁷ Apontando, nesse sentido, as categorias do trágico presentes na escrita beckettiana para uma espécie de sentido do trágico fora do trágico. Assim como as formas do cômico empregadas por ele, a sua versão também *post-mortem* da comédia, parecem indicar uma auto-negação e assinalar, ao contrário, o próprio esgotamento. Um “riso sufocado”,⁸ “acompanhado de um efeito de choque”,⁹ diria Wolfgang Iser. “O riso que inspira deve sufocar o riso”,¹⁰ comentaria, ainda, Adorno, sobre o humor beckettiano.

Do ponto de vista crítico, basta lembrar, com relação a essas negações e aproximações do trágico e do cômico, de um lado, as avaliações de Fred Miller Robinson, descartando, de saída, a referência trágica e falando diretamente de “comédia

7. ADORNO, T. W. “Trying to understand *Endgame*”. In: BLOOM, Harold. (org.). *Modern Critical Views: Samuel Beckett*. New York: Chelsea House Publishers, 1985, p. 68.

8. ISER, Wolfgang. “The Art as Failure: The Stifled Laugh in Beckett’s Theater”. In: *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1993, p. 153.

9. Idem. *Ibidem*, p. 171.

10. ADORNO. *Op. cit.*, p. 65.

beckettiana”¹¹ no seu estudo sobre *Watt*, ou de Alfred Schwarz assinalando que o sujeito atingiria, no texto de Beckett, “o ponto extremo da consciência trágica”, a iminência do próprio colapso, selando, assim, ao mesmo tempo, a “morte” do herói trágico e “o fim da tragédia”,¹² e, de outro lado, com perspectiva distinta, Raymond Williams percebendo, em *Esperando Godot*, a recuperação de “um velho e profundo ritmo trágico”,¹³ ou Ionesco, aproximando Beckett de Jô, Sófocles e Shakespeare, porque “essencialmente trágicos”, porque capazes de colocar em jogo “a totalidade da condição humana”,¹⁴ e George Steiner reconhecendo, na obra beckettiana, a visão de mundo, a seu ver, caracteristicamente trágica, segundo a qual “a melhor coisa é não ter nascido, e a segunda melhor, morrer cedo”.¹⁵

Em se tratando de Beckett, porém, e tendo em vista as apropriações e derrisões, e a possibilidade de oscilações e deslocamentos entre comédia e tragédia, o mais freqüente, em termos críticos, costuma ser a opção por categorias mistas. O próprio dramaturgo classificaria *Esperando Godot* de “uma tragicomédia em dois atos”. No que seria seguido, dentre outros, por Valerie Topsfield,¹⁶ que fala da existência vista

11. ROBINSON, Fred Miller. “Samuel Beckett: *Watt*”. In: BLOOM, Harold (org.). Op. cit., p. 145.

12. SCHWARZ, Alfred. *From Büchner to Beckett*. Athens: Ohio University Press, 1978, p. 354-355.

13. WILLIAMS, Raymond. *Modern Tragedy*. Stanford: Stanford University Press, 1987, p. 155.

14. Apud Alfred Schwarz, op. cit., p. 339.

15. STEINER, George. “Tragedy, Pure and Simple”. In: SILK, M. S. (org.). *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*. Oxford: Oxford University Press, 1996, p. 535-536.

16. TOPSFIELD, Valerie. *The Humour of Samuel Beckett*. New York: St. Martin’s Press, 1988, p. 29.

como “tragicomédia”, da “mistura de riso e tragédia” em Beckett; por Helen Regueiro Elam, que fala também numa sobreposição das máscaras da tragédia e da comédia, em “tragédia feita de cenas cômicas”,¹⁷ por Régis Salado, ao sublinhar sua “inesgotável tragicomédia da descoincidência e da aproximação”,¹⁸ por Ruby Cohn, que, invertendo os termos, trata da “comitragédia beckettiana”,¹⁹ e da predominância, em sua obra, de um movimento que iria do risível, do irrisório, ao desastre, e não da desolação à solução (como nas tragicomédias).

Adorno e Iser, com argumentação particular, se encarregariam, porém, do descarte tanto dessas classificações mistas, quanto do emprego do cômico ou do trágico como categorias explicativas suficientes para o universo beckettiano. Adorno, descartando o arrolamento das peças de Beckett como “formas mistas do tipo da tragicomédia”,²⁰ já que, a seu ver, elas não poderiam passar “nem por trágicas nem por cômicas”, e ambas as categorias só poderiam se manter, na arte moderna, “enquanto declinantes”, enquanto objetos de auto-reflexão e juízo histórico. Movimento auto-reflexivo por meio do qual do próprio trágico se desdobraria a comédia, enquanto o “destino do cômico” se tornaria, por sua vez, trágico, cada elemento atraindo a sua réplica, o seu contraste, para além, entretanto,

17. ELAM, Helen Regueiro. “Whispers out of Time”. In: JEFFERS, Jennifer M. (ed.). *Samuel Beckett: A Casebook*. New York/London: Garland Publishing, 1998, p. 18.

18. SALADO, Régis. “On n’est pas liés?: Formes du lien dans *En attendant Godot* et *Fin de partie*”. In: GROSSMAN, Evelyne e SALADO, Régis. *Samuel Beckett: L’écriture et la scène*. Paris: SEDES, 1998, p. 67.

19. Cf. Ruby Cohn. *Samuel Beckett: The Comic Gamut*. New Jersey: Rutgers University Press, 1962.

20. ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Martins Fontes, 1982, p. 374.

da simples dualidade entre comédia e tragédia. Já Wolfgang Iser, em ensaio sobre a forma abafada de riso, e sobre a intensificação da crise do sentido, no teatro de Beckett, descarta, na sua análise, comédia e tragédia enquanto paradigmas baseados em sistemas genéricos de referência dotados de mecanismos de defesa (o riso, o horror) contra o questionamento do sentido, e capazes exatamente de eliminar o contra-senso, transformando-o num jogo plausível de alternativas, ora resolvendo-se o conflito, ora encaminhando-o a inevitável catástrofe. Para Iser, no teatro de Beckett, ao contrário, o contra-senso é que se afigura a “única feição possível”,²¹ invalidando padrões regeneradores trágicos e cômicos, e privando o espectador de oportunidades catárticas de alívio por meio de uma “contínua invalidação dos sentidos seguidamente formulados e cancelados”.²²

E é em função desse processo beckettiano de contínua formulação, reduplicação, contraste e decomposição de formas que se pode pensar, igualmente, o seu diálogo com o universo trágico. Pois um aspecto fundamental da investigação desse diálogo é exatamente o comportamento de elementos que se acham vinculados a experiências coletivas e a circunstâncias históricas específicas, nas quais exercem papel ativo, crucial, no interior de formas de expressão e ordens estéticas particulares, e que se vêem refigurados e instabilizados por um horizonte cultural distinto, por vezes aparentemente incompatível com sua função e estruturação anterior. Enfocando-se aqui não a possibilidade genérica de uma tragédia moderna, como fizeram Raymond Williams e George

21. ISER. Op. cit., p. 184.

22. Cf. Wolfgang Iser, “The Pattern of Negativity in Beckett’s Prose”. In: *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1993, p. 147-148.

Steiner, dentre outros, mas apenas algumas apropriações trágicas beckettianas, não é difícil perceber a significativa variação de intensidade, dentro de sua obra, dessas instabilizações e redefinições funcionais de elementos emprestados. Sobretudo se estabelecida uma distinção entre, de um lado, as retomadas apenas de motivos e figuras, e, de outro, a apropriação de aspectos da técnica trágica (grega, raciniana, shakespeariana) propriamente dita, como o modo coral, o monólogo, a disposição cênica, o ritmo das falas, a direção dos movimentos corporais.

Não tem sido difícil, sob esse aspecto, para a crítica beckettiana, a listagem de referências, citações explícitas e ecos mais ou menos diretos do universo trágico. Há, por exemplo, a aproximação da marcha incessante da May de *Footfalls* a Lady Macbeth, da Ru de *Come and Go* a Ofélia, do lamento (“Pode existir miséria maior que a minha?”) de Hamm, logo no começo de *Fim de jogo*, ao de Édipo. Há os rastros de falas do Edgar, do *Rei Lear*, em *Worsward Ho*, do Iago, de Otelo, em *Ill Seen Ill Said*, do “Fear no more the heat of the sun”, de *Cymbeline*, no “stir no more” de *Stirrings Still*. E há também algumas indicações diretas de Beckett, nesse sentido. De que é particularmente exemplar a anotação a mão “Macbeth” no texto da primeira versão de *Ghost Trio*, como conta Knowlson²³ na sua biografia. Funcionando aí a nota como recurso para sublinhar a vinculação de sua peça não apenas a Beethoven, mas ao fato de este trio para piano ter sido pensado originalmente como parte de uma ópera baseada no texto shakespeariano.

Se essas reduplicações de motivos e vozes indicam uma interlocução freqüente e tensionam, a seu modo, um espaço textual a rigor não-trágico, como o de Beckett, há, ainda, interferências de outra ordem, incorporações de materiais e aspectos característicos da técnica e da cena trágica, que afetam diretamente o seu trabalho de formalização. Nesse sentido, dois

23. KNOWLSON. Op. cit., p. 549.

elementos em particular – o monólogo e o coro –, cuja simultaneidade mutuamente conflituosa serve de pressão interna constante, se tornariam fundamentais à inteligibilidade da organização narrativa e da forma dramática beckettiana.

É evidente que a dominância do monólogo em Beckett não é apenas de extração trágica. Há, é claro, ecos da “claustrofobia raciniana”,²⁴ ecos shakespearianos. Mas há, no seu caso, sobretudo uma reflexão em torno dos usos e transformações do fluxo de consciência e do monólogo interior na literatura e na dramaturgia modernas. E, sob esse aspecto, é por meio de um tensionamento estratégico entre a ênfase num princípio monológico, e numa figuração isolada, emparedada, imóvel, de narrador ou personagem, de um lado, e uma intensa dispersão, modulação e proliferação vocal, de outro, que Beckett singulariza e afirma a instabilidade estrutural do próprio método de escrita. Porque o monólogo beckettiano parece de fato conviver o tempo todo com a possibilidade de sua desintegração iminente, com um movimento interno de auto-anulação, reforçado por uma recusa sistemática ou pelo desaparecimento da primeira pessoa narrativa, por um conflito entre a voz e outros ruídos diversos, pelas muitas vozes, ecos, variações e diversificações rítmicas que se desdobram da voz inicial. A forma teatral beckettiana parecendo resultar, na verdade, dessas cisões e interferências que a constituem e conflituam, da sua vinculação dupla a uma instância monológica e a um modo coral, a uma espacialidade simultaneamente restritiva, estática, a rigor extra-narratológica e, no entanto, expansiva, em fluxo, multitemporalizada e narrativamente fragmentária.

E se, do ponto de vista da sua opção pela forma monológica, os ecos trágicos não são as referências propriamente dominantes, na afirmação beckettiana de um modo coral, ao contrário, mesmo evidente a sintonia com as experiências literárias ligadas à polifonia narrativa e à

dramatização interna da enunciação, o componente trágico se dá propositadamente a ver como elemento decisivo de suas orquestrações vocais. Como elemento fundamental, inclusive, para a detecção de formas por vezes cromáticas, coreográficas, técnicas, e não apenas diretamente vocais, de “coralização” empregadas por Beckett. Deixando perceber, ainda, nesse sentido, que é da multiplicação dos aspectos corais que resulta, em parte, a intensificação do conflito interno à forma teatral beckettiana. Pois, no seu caso, monólogo e coro não funcionam como planos alternados, mas como estruturas, variáveis, em mútua reflexão contínua.

Esse tensionamento mútuo entre isolamento e orquestração vocal, não se limita, porém, à sua dramaturgia propriamente dita. E se manifesta, na sua prosa de ficção, nos conflitos entre primeira e terceira pessoas (como entre Molloy narrador e Molloy personagem de Moran nas duas seções do romance *Molloy*; ou como entre “self” e “second self” em *Stirrings Still*), segunda e terceira pessoas verbais (vide *Company*), entre vinculações a extratos de tempos diversos (como em *Enough* ou *Heard in the Dark* 1 e 2), nos ecos entre variações de uma mesma voz (“From an Abandoned Work”) ou entre vozes distintas, geralmente anonimizadas (lembre-se “*What is the Word*”), nas reiterações e histórias que se interrompem e dão lugar a outras ou à figuração de outras identidades hipotéticas (vide *O inominável*), por vezes dispersas em “vozes desencarnadas”²⁵ (como em *Texts for Nothing*) ou “corpos sem voz”²⁶ (como em *All Strange Away*). Por vezes esboçando-se mesmo definitiva dissolução figural possível em meio a uma intensificada permutação verbal, quase à beira do “curto-

25. GONTARSKI, S. E. “Introduction”. In: BECKETT, Samuel. *The Complete Short Prose, 1929-1989*. New York: Grove Press, 1995, p. XV.

26. Idem. *Ibidem*.

circuito”, do “não-sentido”,²⁷ de que são particularmente exemplares textos como “*Ping*” e “*Lessness*”.

Pois, se o emprego do monólogo como estrutura dramática, por Beckett, se faz acompanhar necessariamente de movimentos concomitantes de auto-negação (por vezes desde o título, como em *Not I*) e desintegração interna (via pausas, alterações rítmicas, interferências) do fluxo verbal, o mesmo se dá na sua ficção de modo geral. De um lado, sublinham-se a imediatez da fala, e de “uma voz que parece invadir todo o espaço”;²⁸ de outro, desidentificam-se voz e subjetividade singular, rejeitam-se a “ideologia da presença concreta”, a idéia de “ego ou personagem uno, coerente”.²⁹ Parecendo bastante significativas, desse ponto de vista, as instruções de Beckett para Martin Esslin, quando da transmissão radiofônica pela BBC de “*Lessness*”, ao sugerir, em primeiro lugar, um elenco de seis atores, cabendo a cada um dez sentenças apenas, dentre as sessenta que o compunham e se repetiam, em contexto diferenciado, ao longo do texto, e, enfatizar, em segundo lugar, que as seis vozes, necessariamente distintas, deveriam, no entanto, “soar todas como variações de uma mesma voz”.³⁰ O modo coral e o apagamento fantasmal do timbre peculiar reforçando, paradoxalmente por meio vocal, a quebra beckettiana da “ilusão da voz bruta e singular”, “de uma voz que coincidiria com um lugar, um aqui, uma linguagem interior, um corpo e um sujeito”.³¹

27. CAMPOS, Haroldo. “Introdução a *Ping*”. In: MUTRAN, Munira (org.). *Uma antologia do conto irlandês*. São Paulo: Olavobrás, 1996, p. 163.

28. RABATÉ, Dominique. *Poétiques de la voix*. Paris: José Corti, 1999, p. 69.

29. Cf. Gontarski. Op. cit., p. XVIII.

30. BRATER, Enoch. *The Drama in The Text: Beckett's Late Fiction*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1994, p. 95.

31. MARTIN, Jean-Pierre. *La bande sonore*. Paris: José Corti, 1998, p. 179.

Essas instruções corais radiofônicas se aproximam, no entanto, nitidamente de alguns dos coros do teatro beckettiano. Como o de três vozes, w1, w2 e M, três rostos impassíveis nas três urnas cinzentas de *Play*, cuja emissão fraca, quase ininteligível, às vezes isolada, às vezes em conjunto, e cujas falas ativadas invariavelmente por um *spot* luminoso, desdobram uma história a rigor trivial de adultério, submetida, entretanto, a uma diversificação recorrente de perspectiva por conta dessa organização orquestral da locução. Como as três figuras femininas de *Come and Go*, que, exceto pelo colorido, são quase rigorosamente idênticas, inclusive nos movimentos e segredos, e nas vozes baixíssimas, quase sussurrantes. Como A, B e C, em *That Time*, onde, por meio do coro, se transforma um fluxo verbal contínuo, em tom e voz reconhecidamente idênticos, num espaço sonoro tripartido, indicando três extratos de tempo distintos, três conjuntos de memórias, a partir fundamentalmente do emprego de três pontos de emissão distintos. Desdobramento temporal que evoca, de certo modo, as gravações de épocas distintas, referentes, contudo, a uma única história individual, e a alguns poucos episódios dessa história, pluralizados auto-ironicamente, em *A última gravação de Krapp*, por meio de uma escuta fragmentária e dialógica do que seria, à primeira vista, um bloco monológico, um fluxo individual de recordações.

Se, nesses exemplos, o uso de princípio coral em meio a ambiência monológica já cumpre função estabilizadora, do ponto de vista da estrutura dramática, há, no entanto, outras formas, a princípio menos canônicas, de uso do coro em Beckett, nas quais já não se trata mais exclusivamente de um conjunto múltiplo de atores ou vozes não individualizados produzindo uma expansão conflituosa do espaço sonoro, mas de modos não vocais de orquestração (como na tensão entre a voz masculina e os sons de uma orquestra em *Words and Music*), de tipos particulares de manifestação coral (como a percussão intermitente em *Quad* ou o ranger da cadeira de balanço em

Rockaby), realizada por actantes técnicos (e não intérpretes), de movimentos de intensificação entre o auto-espelhamento das figurações (o retângulo cinza em *Ghost Trio*), dos princípios (os passos em *Footfalls*) e motivos textuais estruturais (o som do mar em *Embers*; “A morte e a donzela”, de Schubert, tocado num velho gramofone, servindo de prólogo e epílogo musicais em *All that Fall*) em funções corais variáveis, evidenciando-se, desse modo, via coro, o próprio processo sintético (de orquestração de linguagens diversas) de formalização teatral em Beckett.

Se os elementos listados podem parecer inadequados como modos corais, Beckett mesmo se encarregaria de justapor referências a formas clássicas de coro em meio a esses rangidos, sons do mar que não parecem do mar, passos e mais passos e figuras geométricas. Lembre-se, nesse sentido, da disposição do coro trágico num retângulo com doze coreutas, retângulo como o povoado por Bam, Bem, Bim e Bom com trajes e cabelos rigorosamente idênticos em *What Where*; ou como o retângulo cinza que se repete no chão, na parede, na janela, na porta, e estabelece um padrão visual reiterativo em *Ghost Trio*, uma “condensação visual última”³² das tensões que orientam o texto, como lembra Hans Ulrich Gumbrecht ao tratar da “imagem parada” no gênero trágico. Lembre-se, igualmente, que cabia ao coro, na tradição trágica, marcar o ritmo da ação. Daí a percussão, o rangido da cadeira, numa espécie de exasperação sonora diretamente proporcional aos limites físicos (o moto contínuo dentro do quadrado, a semi-imobilidade numa cadeira que se move indefinidamente) que emparedam, nessas peças, qualquer outra movimentação possível.

32. GUMBRECHT, Hans Ulrich. “Os lugares da tragédia”. In: ROSENFELD, Kathrin (org.). *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, p. 12.

E se, como observa George Steiner, cabia ao coro “modular as distâncias, os pontos de vista”,³³ afastar ou aproximar a ação, é essa, em parte, a função do barulho do mar em *Embers*. Todos os momentos cruciais da investigação de Henry sobre o possível suicídio do pai e sobre o próprio passado, nesse texto radiofônico de Beckett, se fazem acompanhar de uma ampliação decisiva da presença sonora do mar. Mesmo tensionada eventualmente por outros ruídos e vozes, e recusada seguidamente pelo protagonista Henry, que tenta calar o mar com vozes e histórias, essa intensificação sonora indiciária, a todo momento, à sua revelia, o afogamento paterno. “É essa voz que pontua cada uma das questões de Henry sobre seu pai”,³⁴ comentaria Marjorie Perloff em ensaio sobre *Embers*. E seria esta “voz do mar”, e não a de Henry, na sua opinião, “a voz dominante” no texto.

Também *Footfalls*, segundo o próprio Beckett, uma “*pacing play*”, parece ser uma composição baseada numa forma particular de compasso coral: o dos passos incessantes de May, em ritmo regular, inexorável, ao longo de uma faixa luminosa, um pouco à direita, no proscênio, “revolvendo” sempre “tudo na sua mente”. Nove passos invariáveis cuja regularidade inclui também a sua direção, primeiro para a esquerda, depois para a direita. E cujo som deve ser sempre ouvido claramente, segundo uma das indicações cênicas contidas no texto. E segundo uma das falas de May: “Só o movimento não basta, eu preciso ouvir os pés, por mais leve que eles toquem o chão”.³⁵

33. STEINER, George. *Les Antigones*. Paris: Gallimard, 1992, p. 183.

34. PERLOFF, Marjorie. “*The Silence that is not Silence*”: Accoustic Art in Samuel Beckett’s “*Embers*”. In: OPPENHEIM, Lois (ed.). *Samuel Beckett and The Arts*. New York: Garland Publishing Inc., 1999, p. 252.

35. BECKETT, Samuel. *The Complete Dramatic Works*. London/Boston: Faber and Faber, 1990, p. 401.

Por vezes chegando mesmo, como no começo da peça, a invadir as falas da interlocutora materna em *off*, que se transformam literalmente numa contagem de passos: “Um dois três quatro cinco seis sete oito nove gira um dois três quatro cinco seis sete oito nove gira”.³⁶ Ao contrário das vozes, baixas, lentas, e entrecortadas por pausas, ecos, interrogações, pelas passadas constantes e pelo som eventual de um relógio, os passos, que se exigem regulares e nitidamente audíveis, orquestram uma espécie de estrutura rítmica objetiva para a peça.

E, nessa distribuição rítmica minuciosa, no detalhamento coreográfico e sonoro desse coro de passos, Beckett refiguraria, em *Footfalls*, alguns dos princípios essenciais do coro trágico. Da estrutura tripartite (estrofe-antístrofe-épodo) do lirismo coral, reproduzida, de certo modo, nas três seções fundamentais da peça (May presente invocando a mãe agonizante; a mãe, em *off*, lembrando May; o relato em terceira pessoa – Amy – da história de May), ao contraste, em meio a estrutura métrica idêntica, entre estrofe e antístrofe, entre “figuras rítmicas” que, como lembra Jacqueline de Romilly, “devem se refletir umas às outras, metro por metro e sílaba por sílaba”.³⁷ Pois não é à toa que a direção das passadas de May varia entre esquerda e direita do palco, em meio ao cumprimento de percurso de ritmo regular, parecendo mimetizar, assim, a seu modo, o movimento específico dos coreutas que correspondia a cada uma das partes do lirismo coral trágico. E se, na estrofe, moviam-se da direita para a esquerda; e, na antístrofe, em ritmo idêntico, da esquerda para a direita, não é de estranhar o cuidado didascálico com o movimento igualmente dialético da caminhada de May, encarregada não apenas de exercer, mas de manifestar a sua função coral.

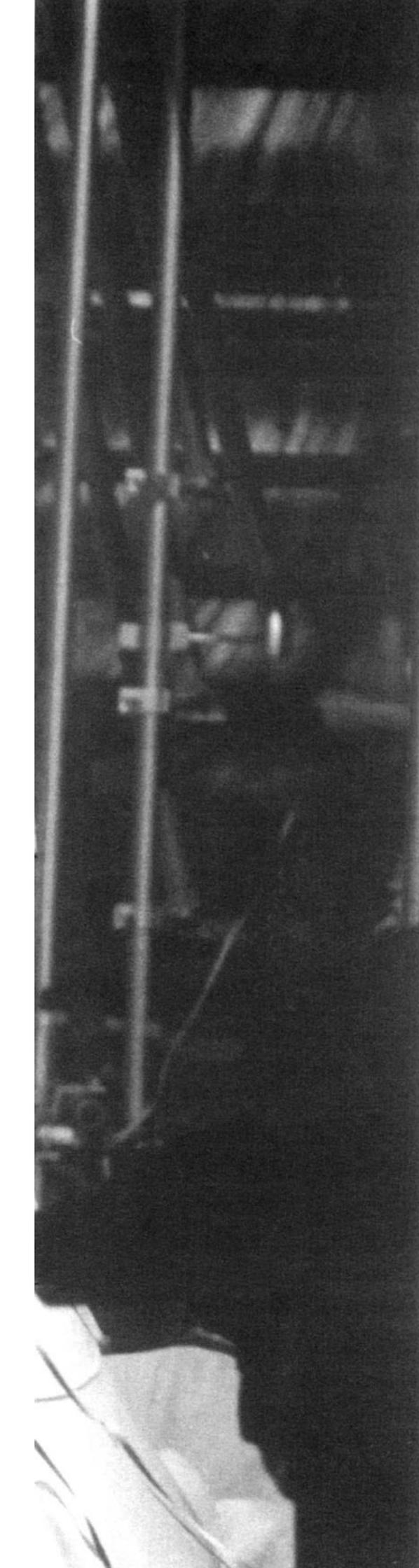
36. Idem. *Ibidem*, p. 399.

37. ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Lisboa: Edições 70, 1991, p. 31.

Pois é na tensão entre apagamento e silenciamento figural, de um lado, e objetivação rítmica inexorável, de outro; no conflito consciente entre monólogo e desdobramento vocal, entre rarefação verbal e materialidade cênica, emparelamento e aspecto coral que se refigura, de modo particular em *Footfalls* (e não apenas aí), uma experiência trágica. Experiência na qual o trágico, “efeito menos do assunto do que da forma”,³⁸ se auto-evidencia na própria forma, resultado de um método teatral pautado numa síntese material, necessariamente tensa, entre linguagens de natureza distinta, e em princípios simultâneos propositadamente antagônicos – como o monológico e o coral. E cujo antagonismo convertido em instabilidade estrutural e figural expõe essa experiência continuada de uma formalização invariavelmente em processo como a forma mesma do trágico em Beckett.

38. Cf. Friedrich Schiller, *Teoria da tragédia* (São Paulo: Editora Herder, 1964): “a mais perfeita tragédia seria aquela em que a compaixão despertada é menos efeito do assunto do que da forma trágica” (p. 101).





Zé Celso: o anarquista coroado

*Entrevista
a Edelcio Mostaço
e Fátima Saadi*

Um dos fundadores do Teatro Oficina, em 1958, Zé Celso virou o teatro de ponta cabeça, transformando o que era um movimento de universitários na mais prestigiada companhia dos anos 60. Exilado nos anos 70, volta ao ataque nos 80, à frente do Uzyna Uzona, fazendo um teatro fora dos padrões. Entre os novos lances, a gravação em DVD dos últimos espetáculos realizados com o grupo. Nesta entrevista exclusiva, Zé Celso fala de temas poucos explorados e diz a que veio: encarnar a revolução permanente de *Os sertões*, sua próxima montagem.

Foto de Mira Petrillo: *Ela*, de Jean Genet, direção de José Celso Martinez Corrêa, 1997. José Celso Martinez Corrêa e Walney Virgílio.

Fátima Saadi – Para estabelecer um elo entre o presente e o passado, vamos começar por *O rei da vela*, que foi montado recentemente no Rio, com a Companhia dos Atores e direção de Enrique Diaz. O que você achou do espetáculo e de sua inserção no momento que estamos vivendo no país?

Antes de responder, eu queria falar de um espetáculo lindo de *O rei da vela*, feito pelo pessoal do Carandiru. Maravilhoso! Eu fui assistir (foi a primeira manifestação de emoção pública e de descoberta do teatro que vi depois do 11 de setembro) e convidei eles para fazerem no Oficina. Foi extraordinário. A maioria dos atores era homicida, policiais homicidas, um negócio assim barra pesada. Eles sacam o crime, então não são inocentes, não são cabaço quanto ao assunto de *O rei da vela*, que é a bandidagem do capitalismo. Eu acho que a peça para eles tinha um sentido de descoberta do teatro, literalmente – não estou falando só do ponto de vista da importância de fazer teatro nas prisões –, o que é um pouco diferente do que aconteceu com o grupo do Kike, que é um grupo de teatro que talvez não precisasse tanto das palavras do Oswald de Andrade quanto aqueles prisioneiros que descobriram que através do teatro eles poderiam falar de tudo. Evidentemente o grupo do Carandiru fez uma hiper-atualização de tudo, trocou os nomes todos, uma coisa assim supercontemporânea, inclusive falando de si mesmos, parodiando as rebeliões da prisão etc. Era muito comovente e eu achei que a peça falou com eloquência enorme; já no grupo do Kike a peça foi escolhida por um grupo de teatro e, como eles não tinham necessidade *daquele* texto, eles não viram a peça de um prisma político-existencial, político-carnal, político-desejante. Eles não acreditam tanto, não estão preparados ainda, pela situação mesmo de classe, para serem tocados pelo momento político, eu acho. Talvez seja até uma certa rejeição a se deixar penetrar pela política, que é, hoje, numa época assim de violência, de força, de brutalidade, uma coisa super necessária. Eu achei a montagem do Kike muito rica, o trabalho do grupo dele é sempre extraordinário,

especialmente como jogo de atores, mas eles ficaram com receio de pegar no texto do Oswald: a palavra do Oswald foi substituída pela improvisação, que era muito interessante mas que desprestigiava, desvalorizava o verbo. O Oswald fala com a mesma eloquência poética do Nelson, do Shakespeare, então é preciso passar pela palavra, pela emoção e pela vivência política que o Oswald coloca nas palavras dele. No momento em que escreveu o texto, ele estava saindo do Partido Comunista, estava falido, vivendo a situação da corda no pescoço, e compreendendo, por ser de origem burguesa, com muita força, a bandidagem de sua classe, o país e o mundo. Eu acho que o Oswald é um revolucionário, não só na forma como em tudo, o teatro dele é revolucionário e, quando você fala em Oswald, você precisa precisar dele, senão ele fica impreciso e você tem a impressão que o texto fica assim meio atirado no chão, como um tapete obsoleto. Mas mesmo coisas que hoje soam como já ditas e superadas são escritas por ele numa tal língua que repolitizam... O próprio comunismo dele tem um sentido absolutamente contemporâneo porque é bíblico, arcaico, ele é dos índios, do manifesto antropofágico, é o comunismo de Eisenstein, que fazia filmes comunistas, esteticamente maravilhosos, belíssimos, que os comunistas detestavam, porque queriam fazer filmes iguais aos dos americanos... O jargão político soa falso, realmente, quando não é necessário, mas o jargão retrabalhado por poetas como Oswald, como Maiakovski é outra coisa, tem perenidade. Não acredito que a humanidade possa dispensar o teatro, sobretudo agora, nesse momento, nesse caos político. O teatro é essencialmente da pólis, da comunicação com a cidade, e com o outro, com o mundo, mas o teatro só vai retomar o poder dele se se compreender como teatro político, não político-partidário, mas como realidade política. A existência do teatro hoje depende de uma consistência política enorme. Por exemplo, uma das coisas que mais têm possibilitado a existência do Oficina, por paradoxal que pareça, é a própria ameaça constante de ele desaparecer urbanisticamente, é o cerco que o Silvio Santos estabeleceu contra ele. Isso, por incrível que

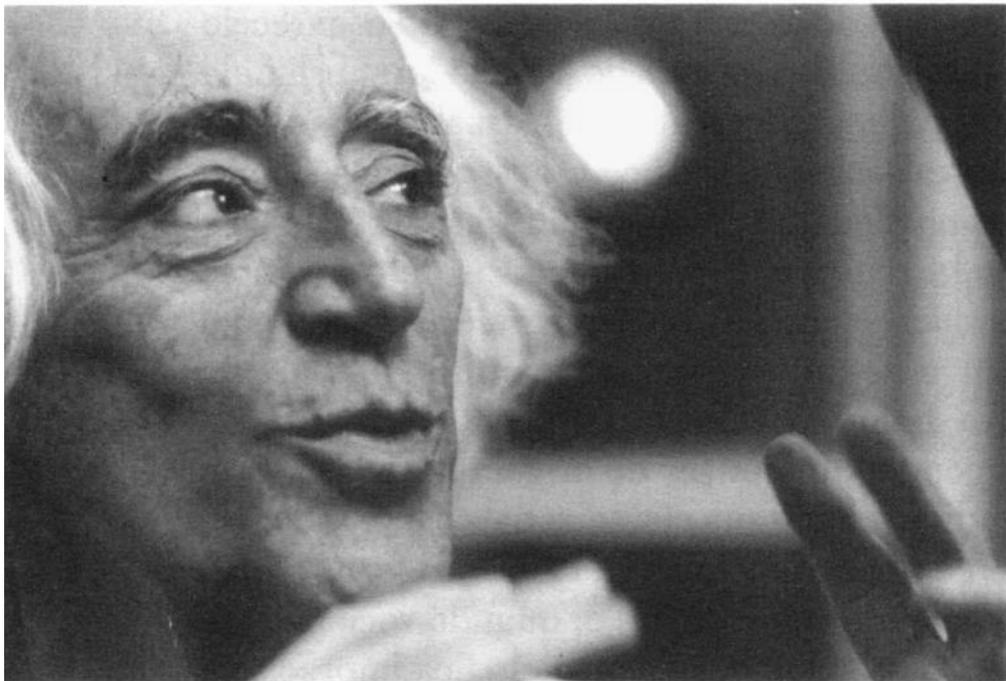


Foto de Lenise Pinheiro para o livro *Primeiro ato*, de Ana Helena Camargo de Staal.

pareça, te põe no mundo, te põe em situação, é musa, num certo sentido, porque é uma situação da qual você não pode fugir. O Teatro Oficina é uma coisa muito estranha porque não é mais nem uma metáfora: eu comecei não querendo entregar o teatro, quando voltei do exílio, por uma questão até de birra, porque saí de lá à força, com a polícia invadindo etc. e, de repente, eu me vi pensando: “não, eu podia fazer exatamente tudo que eu faço em outro lugar, como posso fazer todas as peças que faço noutro lugar, mas, se eu fizer *nesse* lugar, eu vou ter mais problemas e, conseqüentemente, esses problemas vão me inspirar mais, porque se trata realmente de ver até que ponto existe um poder na cultura e na arte e qual é o confronto que elas estabelecem com as forças reais da sociedade, até que ponto o teatro tem algum poder.

Edalcio Mostaço – Quando o Oficina começou, ele era um sanduíche, um espaço com duas platéias laterais e a cena no meio. Na primeira reforma, transformou-se num teatro à italiana, com palco giratório. Hoje o Oficina voltou a ter platéias frontais e a cena se dá no meio. Como você se relaciona com esse espaço no sentido da visibilidade do espetáculo?

Este espaço corporifica uma experiência de teatro pé na estrada, por isso queremos derrubar a parede do fundo para se conquistar um espaço onde se pode fazer um estádio de teatro cercado de verde, que ocuparia o lugar onde hoje tem o estacionamento do Silvio Santos. E isso para relacionar cada vez mais o teatro com a cidade, com o urbano – e este é um conceito poético que vem de Oswald de Andrade, de *A morta*, que eu adoro e que um dia vou fazer. Ele diz: “eu quero a ágora, eu quero abrir minha ferida, sair do abscesso fechado e abrir minha ferida em praça pública”. O Teatro Oficina quer experimentar isso. Num certo sentido, ele pressupõe a formação de um outro público, uma reeducação do público. Na verdade, o objetivo, que ainda não consegui nesta remontagem do *Hamlet*, mas consegui com as outras peças todas e vou conseguir também com o *Hamlet*, é fazer com que o elenco estabeleça uma tal concentração que ela aconteça em todo o espaço cênico, que durante o desenrolar da peça não haja camarim e o ator esteja o tempo todo construindo um enredo, estabelecendo uma escuta, uma sensorialização que se concentra pelo espaço todo. Quando o elenco incorpora a peça, quando a energia da peça vem, você assiste a um espetáculo não somente com os olhos, ele te envolve sensorialmente, então cada pessoa vê de uma maneira diferente. Além disto, tem aqueles monitores que ampliam a visibilidade, às vezes tem telões maiores, projetores... aquele teatro pede isso. Como o Oficina, mais que um teatro, é um terreiro eletrônico, ao lado da visibilidade, do assistir ao espetáculo, tem o estar envolvido numa onda de energia. Essa relação direta com o público é, normalmente, muito complicada, mas, para nós, é um ponto central e a gente vem criando uma tradição de trabalhar com ela. Pro espectador habitual do teatro, branco, de classe média, é extremamente difícil sentar naquele teatro pra assistir a uma peça porque ele não tem esse código; para ele, o código é o sentar, assistir confortavelmente ao espetáculo que se passa na frente dele, no palco italiano. No Brasil, houve um momento em que isso tudo se desmantelou e uma outra prática avançou bastante, mas houve depois uma retomada do palco italiano, inclusive

com o brilho de Gerald Thomas, principalmente, que foi o primeiro a rejogar beleza no palco italiano e depois vieram outros que também jogaram beleza no palco italiano. A pesquisa de um teatro que chega até a multidão passa por esse processo complicado, mas eu não desejo voltar atrás. Não é que eu só queira essa forma, eu me adaptei super bem a outros espaços: ao anfiteatro, ao italiano, ao cais do porto no Rio, ao teatrinho de arena do SESC Copacabana... Na verdade, eu gosto de qualquer espaço, só não gosto de ficar preso... E estou interessado em desenvolver uma coisa de envolvimento e uma arte muito mais próxima ao carnaval, ao candomblé, ao futebol, a uma relação em que o corpo todo entre, mais do que uma relação em que o corpo veja.

Edelcio – Como é que você dirige uma peça? Como é o teu processo? Por que você escolhe um texto?

Eu raramente escolho uma peça, acho que nunca escolhi; no meio de outras coisas, de repente, acontece: eu jamais esperava fazer *Esperando Godot*, não esperava fazer *Ham-let*, jamais esperava fazer *Boca de Ouro* no momento em que fiz.

Edelcio – São as circunstâncias que escolhem?

As circunstâncias escolhem, e as circunstâncias são muito misteriosas... Quer dizer, existe uma maneira de viver e de ser que é minha, do Oficina, de quem vem trabalhar comigo mas, de qualquer maneira, ela está sujeita, como tudo, a milhões de possibilidades, às vezes econômicas, às vezes de elenco... só sei que, de repente, aparece uma peça para eu fazer e eu tenho que fazer naquela situação, com aqueles atores, aquele dinheiro ou aquele não-dinheiro, *Boca de Ouro* foi feito sem nenhum tostão, foi feito com R\$1.500, numa semana: decorou, fez. São as circunstâncias, o tempo, as pessoas que estão em volta... Uma coisa eu tenho impressão de que o Oficina já tem: uma certa filosofia que eu mesmo desconheço, que me possui, que me transcende, embora eu tenha lucidez quanto a ela,

saiba falar a partir dela, e que é uma rede de teatro da qual eu sou um engenheiro, um criador também...

Fátima – Você vê diferença entre o seu modo de dirigir atualmente e o seu modo de dirigir no início dos seus trabalhos, antes do exílio, por exemplo, ou antes do *Gracias Señor*?

Acho que eu cresci muito muito muito muito muito. Evidentemente que antes eu fazia um trabalho circunscrito a um espaço e a um modo mais tradicional de fazer teatro, mas sempre com um desejo físico, necessidade sexual de quebrar com a asfixia da tradição, que começou pelos atores. De início, era como se eu aceitasse uma certa situação e o Oficina era, por assim dizer, uma mistura de Arena e TBC: tinha a proximidade do público e tinha cenário. E o público era o mesmo, com um acréscimo característico daquela época, que foi o público estudantil, que praticamente *precisou* do teatro e fez a gente se desenvolver, os teatros todos cresceram muito naquela época, conheceram o poder. Eu me concentrava no ator e investia num trabalho coletivo, de equipe. Só que eu não sabia nada de teatro, nunca tinha feito curso nenhum mas gostava muito de ler e estudar – eu sempre preciso de muito estímulo de leitura quando faço uma peça, eu preciso encher minha cabeça – então, evidentemente, fui estudar Stanislavski, tinha o Sartre, que eu lia muito, a *Crítica da razão dialética*, daí fui inventando um trabalho de ator baseado neste livro em que a filosofia começa a se libertar da dialética. Mas era principalmente um trabalho para desmontar uma coisa que eu não aceitava nem no Arena, nem no TBC, que era a representação – eu queria desbancar a representação, para fazer sair do clichê e fazer brotar exatamente essa relação emocional que, naquela época, ficava restrita à cena e que, num certo sentido, agora eu tento estender pelo espaço todo, como se ela pudesse transcender o espaço teatral e ir pro espaço urbano, contaminando tudo que ela tocar. Por isso eu acho importante a própria plugação agora na internet, no DVD,

porque o teatro precisa de um campo contemporâneo para poder existir com todo o poderio que ele é capaz de ter. Porque o poderio do teatro é determinado pelo ator-autor, pelo autor, pelo diretor, pelo artista criador, estimulador da vontade de poder. A casa de espetáculos do Oficina, por exemplo, é como nós queremos, claro, respeitando as limitações do espaço de que dispúnhamos, que é estreito e tal, mas ela não estava dada, não: fomos nós que quisemos daquelas várias maneiras. Isso determina já uma outra situação, fora do padrão, e as várias línguas do teatro ficam mais livres. Na televisão, se faz teatro do século XIX, a novela, o folhetim, mas o ator não está com a potência toda lá, então eu sempre tive muito essa preocupação: tem que existir um espaço em que o ator tenha a possibilidade de fundir o prazer que ele tem de estar no tempo presente, o prazer que ele tem de ter a imagem dele multiplicada no espaço e no tempo e o prazer que ele tem também na sofisticação do cinema: por isso o primeiro e o segundo DVDs que documentam os espetáculos do Oficina foram filmados pelo Dib Lutfi, pra terem uma linguagem totalmente cinematográfica. E são lindos. Misturam cinema, teatro e televisão. Então aquele trabalho que eu fazia em micro com os atores se ampliou. Além disto, tive uma sorte enorme, porque desde o primeiro teatro eu tive o Joaquim Guedes como arquiteto e depois o Flávio Império, saudosérrimo Flávio Império, ele faz uma falta enorme porque, além de excelente cenógrafo, era arquiteto, então trabalhava a noção do espaço físico do teatro, não era um cenógrafo-decorador, e ele era também um excelente figurinista, eu sinto uma falta enorme do alegorista que pegava o figurino no detalhe... ele faz muita falta, tanto ele como Hélio Oiticica fazem uma falta enorme nesse sentido e não apareceram ainda sucessores nesse trabalho. Gosto muito do doce Gringo Cardia, que também é arquiteto, da Laura Vinci que é escultora, do Hélio Eichbauer que é um artista. Eu tenho muita dificuldade de trabalhar com cenografia, porque quero sair desse ambiente do teatro que eu acho que é ambiência de casulo, de incubadeira; o meu desejo é botar o teatro no mundo, plugado, nas mídias, envolvido com as lutas, paixões urbanas,

com as lutas sociais, com tudo. E trazer o que ele tem de mais importante, que é a questão do político, a questão do poder. Que poder tem o ser humano para não se submeter totalmente à imposição da máquina, seja ela qual for, a máquina do capitalismo, a máquina da tecnologia, do que é dominante? Que poder ele tem de contracenar com isso e com o meio, e não ser comido por isso? O poder do anarquista coroado precisa de um tablado, de uma paixão e de um ator, mas hoje ele está num mundo em que ele precisa também das extensões disso porque, como diz o Shakespeare, o circuito da alma se amplia, quando o corpo se põe de pé e, realmente, o teatro tem que estar plugado no mundo contemporâneo, que é também potencializado na realidade virtual e às vezes broxado por ela.

Fátima – Voltando à questão da direção de ator, como Eugênio Kusnet trabalhava com vocês e como era o processo de trabalho antes de ele se juntar ao Oficina?

Houve uma fase inicial em que a gente fazia uma espécie de laboratório maluco, Renato Borghi, eu, Albertina Costa, que hoje é socióloga, Dora Miari e mais umas pessoas de que não

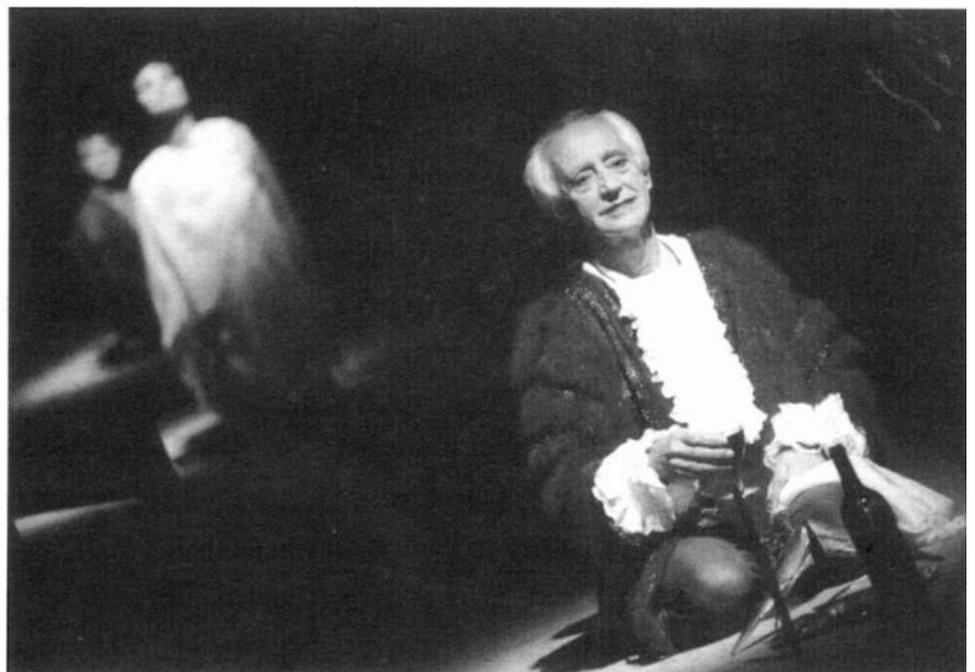


Foto de Lenise Pinheiro: *Cacilda!*
Texto e direção de José Celso Martinez
Corrêa, 1998. José Celso Martinez Corrêa,
Flávio Rocha e Luciene Adami.

me recordo bem agora, mas era uma espécie de masoquismo: a gente ficava sofrendo e se emocionando e trabalhando Stanislavski, fazendo laboratórios num lugarzinho pequeno, na rua Santo Antônio, ficava experimentando situações, como cobaias. Depois vieram a Célia Helena, o Fauzi Arap. Bom, a mania era mundial, a partir do Actor's Studio... e, de repente, veio o Kusnet que adorava ensinar – ele atuava magnificamente bem mas adorava ensinar. Houve uma época em que acho que ele gostava mais de ensinar que de atuar. Bom, nós tínhamos uma tendência mais emocionalista, vitalista, já meio maluca, e o trabalho do Kusnet era muito mais brechtiano do que stanislavskiano num certo sentido. Ele, por exemplo, detestava improvisar, tanto que a gente improvisava escondido. A gente dizia pra ele: amanhã não vai ter ensaio, fica em casa e tal, e aí a gente improvisava à vontade, porque ele ficava horrorizado com as nossas improvisações porque chegávamos à histeria, quebrávamos coisas, mas precisávamos daquele descontrole. O Kusnet era Apolo e nós éramos Dioniso, ele dava uma forma, principalmente na ação na fala, a grande contribuição do Kusnet era na ação na fala, é um trabalho que parece mínimo mas é essencial e inesgotável, você nunca chega lá. Eu ainda não cheguei e é o que mais quero agora que vamos phalar (com ph) Euclides da Cunha.

Fátima – Nessa época Kusnet já tinha escrito *Ator e método*?

José Celso – Não, ele escreveu concomitantemente ao trabalho que fazíamos no estúdio e do qual participavam muitos atores profissionais, que traziam cenas de outras peças que estavam fazendo e com as quais tinham dificuldades e todo mundo dava opinião, discutia. Eu sinto muita falta disso, porque hoje, se você faz uma crítica, o ator não ouve, acha que é pessoal. Não há mais o costume de uma exposição sobre o trabalho, às vezes até dá barraco mas é importante, faz parte da relação teatral, que inclui uma franqueza muito grande: as pessoas se dizem na cara coisas terríveis mas essa franqueza é muito bonita.

Agora tudo é mais difícil, tudo é mais melindroso, porque como o artista ganhou poder de imagem com a televisão, um poder da televisão, ele tem um certo medo de se submeter a essa anarquia do teatro, na qual a imagem, o ego, se desvanecem, porque o teatro em si é anárquico, o teatro trabalha em forma de conselho, em equipe, eu trabalho muito bem coletivamente, eu gosto de muita gente, gente de vídeo, figurino, de cenário, de luz, todo mundo dando palpite em tudo. Orgia.

Edelcio – Como o Uzyna Uzona é organizado hoje?

Ela é uma sociedade que se chama Associação de Teatro Oficina Uzyna Uzona, que foi criada inspirada em um texto do Brecht, *A importância de estar de acordo*, que é a importância de se estar de acordo na transformação, no movimento, não é nada burocrático, é a liberdade da loucura.

Fátima – Quantos vocês são?

Não tenho noção.

Fátima – Vocês têm um núcleo básico?

Isso também vai se transformando. Essencialmente o Marcelo Drummond e eu somos uma coluna do trabalho a partir da primeira montagem do *Ham-let*, em 93, embora o Marcelo tenha chegado antes. E o Marcelo trouxe a geração dele, o Paschoal da Conceição, a Leona Cavalli, a Denise Assunção, na época, o Alexandre Borges e a Júlia Lemmertz. Além disto, ele tem um sentido muito grande de produção, de dinâmica, e ele mais a diretora e iluminadora Cibele Forjaz conseguiram abrir o Oficina, porque são mais pragmáticos que eu, em certo sentido. Foi o Marcelo quem conseguiu esse projeto de gravar todo o repertório em DVD. Nós somos antagônicos em muita coisa, brigamos demais, mas isso permite um equilíbrio que dá a possibilidade de as pessoas que participam do teatro terem uma vivência muito democrática e muito maluca. Minha função

como diretor é dirigir desejos. Quase como um cafetão. Atualmente estou com a direção das peças e com a direção geral mas temos uma máquina maravilhosa, grande porque as peças que temos feito exigem máquinas de desejo grandes. Inclusive quisemos gravar este ano as peças mais complicadas: *Cacilda!*, *Bacantes* e *Ham-let*. Nós temos, por exemplo, uma diretora de cena maravilhosa que é a Elisete Jeremias, e ela vai ter que formar outra porque ela já não dá conta daquilo tudo... Temos, na produção executiva e na administração, o Henrique Mariano, que é maravilhoso. Há alguns anos, a gente não tinha nada disso: eu me lembro que, no dia em que a gente estreou a primeira montagem do *Ham-let*, a gente não tinha quem fosse ficar recebendo os bilhetes, o Paschoal, que fazia o Polônio, tinha que se encarregar do borderô... Depois do investimento da Petrobrás, nós conseguimos lubrificar a máquina que fomos criando desde 93 e estamos prestes a nos tornarmos uma companhia que realmente pode funcionar muito bem.

Fátima – De onde vem o dinheiro do Oficina?

Agora é o dinheiro do patrocínio da Petrobrás; nosso primeiro grande patrocínio em 40 anos de atividade. Bilheteria, mesmo com as peças lotadas, não paga o espetáculo. Você só pode viver disto se for uma peça de dois, três atores e se você viajar muito... mas, pra fazer teatro, é inevitável, investimento ou um sacrifício pessoal heróico de quem quer fazer. Pra você fazer novela, você precisa de investimento: se você não tem patrocinador, você não tem anúncio e não tem novela.

Fátima – Desde quando vocês têm apoio da Petrobrás?

Muito recentemente. É o primeiro da história do Oficina. Eu fiquei contente porque sempre lutei pela Petrobrás, tinha que vir da Petrobrás, e aconteceu de ter um conde Essex lá, que é o Alexandre Machado, que é um músico, uma pessoa nobre. É uma sorte tremenda; depois, quando ele sair, não sei o que vai acontecer. Teatro tem essa coisa, depende muito de uma pessoa de poder

Foto de Lenise Pinheiro. *Bacantes*, de Eurípides, direção de José Celso Martinez Corrêa, 1996. José Celso Martinez Corrêa.



que esteja no lugar certo... Faz falta atualmente uma pessoa como o Paschoal Carlos Magno, que entendia de teatro, porque hoje em dia não tem um negociador do teatro junto ao poder.

Fátima – Vocês têm, no Oficina, ao menos um núcleo assalariado, que recebe regularmente?

Quando tem um patrocínio recebe, quando não tem, não recebe. Divide-se a bilheteria.

Fátima – E aí todo mundo se vira em outras atividades?

Aí é difícilimo. Mesmo com o salário do patrocínio, tive que me adaptar a trabalhar de madrugada. Porque as pessoas são obrigadas a fazer milhares de coisas e o teatro passa a ser uma coisa difícilima para o diretor, que vira um driblador, um guarda de trânsito. Eu gosto de tudo junto, de ensaiar tudo junto e com rapidez. Teatro para mim é o seguinte, é como feitura de cabeça: durante quarenta dias você se atira naquilo, se dá inteiro, menos de quarenta dias é impossível.

Fátima – Vocês sempre ensaiaram rapidamente as coisas, não?

Roda viva eu montei em 18 dias, mas tinha tudo em cima: produção do próprio Chico Buarque, diretor musical, banda, ator, Flávio Império... aí se faz uma coisa rápida, porque não depende só de você, mas de uma conjunção favorável. A máquina do desejo do primeiro *Ham-let*, por exemplo, foi legal porque o Danilo Miranda, do SESC, entrou e patrocinou viagens pelo interior em que íamos apresentando o que ia sendo montado: aprontava o primeiro ato, fazia o primeiro ato e, se tivesse que levar cinco horas, levava cinco horas. Fazia uma oficina na cidade e depois o público assistia a uma ou duas horas da apresentação e ia embora. Não tínhamos a intenção de segurar o público. Às vezes ficávamos sozinhos entre nós, terminando o ensaio. Isso era muito livre porque você ensaiava, exercitava, ensinava, aprendia. Isso fez muita falta na remontagem do *Ham-let* que acabamos de estrear, porque eu sempre faço vários ensaios com público convidado, faz parte. Em *Ham-let 2002* tivemos que estrear ensaiando, sem nunca ter ensaiado com o público.

Fátima – Eu queria que você falasse um pouco mais a respeito das relações que você vê entre o teatro e a vida, porque você não trabalha na representação, na mimese, na imitação, você trabalha num outro patamar, que você está chamando de máquina desejante: o desejo despertado naqueles que fazem teatro deve poder contaminar aqueles que assistem...

No Oficina, tem uma travessia. Ele é, literalmente, um teatro de passagem. Por exemplo: a Lina [Bo Bardi] nunca quis que o teatro fosse um lugar com uma cúpula fechada assim no centro. Não, não tem centro, tem que atravessar. O Oficina não é como o Globe Theatre, que é um teatro redondo perfeito, que é o mundo. Não. Aqui é a estrada, e não é só por causa da arquitetura, é que a gente é, nietzschianamente, uma espécie de trasbordamento da condição do teatro, um salto. Quando gravamos os espetáculos em DVD, cobramos um real de ingresso. E aí vem um público que eu acho que é o grande público de teatro, que é exatamente o público que não tem o

hábito de ver teatro, mas está acostumado a ver o carnaval, que está acostumado à umbanda, então não estranha, aceita, participa. E eu acho que é todo mundo muito desejoso do teatro, o povo quer fazer teatro. Eu acho que existe muita resistência contra isso no teatro estabelecido. O teatro estabelecido se fecha, ele quer se manter, quer se preservar. *Bacantes*, por exemplo, foi um sucesso absoluto, absoluto. A pista estava repleta de pessoas, era um *Gracias señor* colorido. Não é questão de participação, mas de a teatralidade contagiar.

Fátima – Qual o poder do teatro em relação à nossa vida cultural?

Não sei, porque eu projeto alguma coisa que acontece comigo e comigo ele tem um poder absurdo. Por exemplo: agora eu estou exausto, mas estou falando de teatro, então esqueci o cansaço; eu estou com todas as dores, entro em cena, não estou com dor nenhuma; eu vou dirigir, tenho uma vitalidade que eu desconheço, é uma coisa que eu acho que é do teatro. E eu tento também chegar a uma coisa que eu consegui mais em *Bacantes* do que no *Ham-let*, mas que eu tenho como ideal, que é fazer o teatro cada vez mais ser música, eu estou tentando fugir da prosa e ir cada vez mais para a música.

O poder do teatro é também o fato de as pessoas se sentirem juntas e juntas se sentirem poderosas. Elas voltarem a se apaixonar pelos mortais. Então, numa época como a nossa, de extremo ceticismo, de extremo niilismo, o teatro tem uma função de reapaixonamento, e se o teatro reapaixona, ele contagia, ele é forte. Eu acho que o teatro, essa comunicação direta, tem necessidade, especialmente no mundo de hoje, de interpretação, da leitura da interpretação. O mundo atualmente é virtual, o século XXI é totalmente virtual, as relações são virtuais, e isso é uma realidade, a realidade virtual é uma realidade. Você viu as torres caindo, elas estavam caindo mesmo, mas, apesar disto, você viu aquilo como uma virtualidade. E você vive um pouco virtualmente. É difícil você

estar aqui e agora, só quando você está apaixonado numa cama com uma pessoa, aquilo acontece. Mas o que acontece na cama quando uma pessoa está apaixonada pode acontecer no teatro. O teatro é uma grande cama, o teatro é um lugar de caírem as máscaras, de lembrar esse poderio que o ser humano tem. Shakespeare chama muito a atenção para isso, ele parece sempre estar dizendo que com o Renascimento foi redescoberto que a gente pode muito mais do que a gente pensa, que nossa imaginação, nossa inteligência, têm muito mais poder do que a máquina que nos domina, seja ela a dos reis, a da roda da fortuna, a da tecnologia, a do capitalismo, a do teatrão ou a da universidade. O teatro tem que tocar nesse poderio mas, para tocar nesse poderio, ele precisa ser lido, interpretado e, para isto, ele precisa demais da teoria do teatro. Daí o enorme valor de uma revista como a *Folhetim*. Durante muito tempo, houve um desprestígio muito grande dessa coisa de pensar o teatro, a não ser nas companhias como o Latão (talvez pensem demais) e poucas outras, mas a maioria dos atores, principalmente quem vai muito pra televisão, tem uma rejeição pela teoria, pela reflexão. E, para o teatro poder ser recebido, é necessária uma atividade crítica... a crítica joga luz no que você faz.



Foto de Lenise Pinheiro. *Ela*, de Jean Genet, direção de José Celso Martinez Corrêa, 1997. José Celso Martinez Corrêa.

Só que hoje a crítica é serviço, é uma crítica de empregados, que tem que servir o seu rebanho. É uma crítica que não te dá nada, com a qual você não aprende nada. O Rio de Janeiro é um drama... se se for contar a história do Rio de Janeiro, se essa história for se basear no que está escrito pelos dois imbecis que são os críticos de lá, ninguém vai saber o que aconteceu e acontece realmente. São pessoas que frontalmente tomam partido contra qualquer coisa viva que se manifeste. São verdadeiras *chaperons*, são tias que mantêm a ordem. E eu acho que faz muita falta uma leitura crítica do teatro. Isso não se encontra mais nos jornais, a não ser o caso de Mariângela Alves de Lima, no Estadão... Daí também a universidade ter uma importância enorme no que está acontecendo com a geração de vocês, porque eu acho que é necessário ler a comunicação direta e estabelecer as extensões dela, que ela vá para o computador, que ela vá para o vídeo. Eu sinto que, pra muita gente, meu trabalho não tem leitura: a pessoa pode estar de corpo presente ali mas está com os preconceitos dela e aqueles preconceitos não foram trabalhados e ela não vê, não está aqui e agora. Eu sinto muita falta disso, de mais pessoas como o Mário Vítor, a Mariângela, o Nando Ramos que escreveu um livro muito bonito sobre Cacilda, e fez uma crítica linda sobre o *Esperando Godot*.

Fátima – Como você caracterizaria as críticas que conseguem ler o seu espetáculo? Que instrumental elas usam para isto? Elas lêem seu trabalho prioritariamente do ponto de vista estético, político, cultural...?

A própria língua do teatro tem que ser lida, tem que ser decifrada. Eu acredito que ela fale por si. Houve um tempo em que eu não tinha tempo de fazer nada, não tinha tempo de fazer propaganda, não tinha tempo de procurar pessoas que gostam de parar para pensar teatro, eu tinha que fazer teatro. Pensei: eu abduco de tudo mas vou tentar fazer o que eu quero em cena. Mas eu sabia que eu conseguiria me comunicar muito mais se houvesse menos preconceito, se houvesse mais leitura

daquilo que eu estava criando em cena, a compreensão do público seria acelerada se aquilo fosse acompanhado por uma coisa que nós tínhamos nos anos 60, quando mesmo críticos conservadores como o Décio eram cúmplices do teatro, não eram vendedores. Participavam das lutas... hoje eles têm que ter isenção, não podem chegar perto porque têm que prestar um serviço e tal. Machado de Assis foi crítico, Oswald de Andrade foi crítico, Goethe foi crítico... por Dioniso é importantíssimo! Sempre que pude, escrevi sobre minhas encenações; aprendi que uma prática nova corresponde a uma nova maneira de pensar, de ver. E sei que está se formando uma geração de excelentes críticos que experimentam a sensorialidade dos que estão fazendo teatro hoje.

Fátima – Como você está vendo o panorama teatral brasileiro neste momento?

Eu acho muito bom. Muito melhor do que antes. Aqui em São Paulo, principalmente, o teatro tem uma continuidade que não tinha uns anos atrás. Os grupos estão se reunindo e fazendo amor com o teatro. O Rio eu conheço bem menos.

Fátima – No Rio também há vários bons grupos trabalhando.

Faz uns dois anos surgiu o movimento Arte contra a barbárie, que é mais ligado às questões da produção, à relação com o estado. É bom, mas não basta. É preciso um movimento de ligação das ilhas todas que são os teatros. Porque realmente um dos fatores da riqueza do teatro nos anos 60, além da plugação da classe média toda com a vida política do país e do fato de a classe estudantil ter puxado o teatro para uma coisa super ilegal, havia um intercâmbio muito grande entre os atores de companhias, cama, mesa e até em assembléias. Isso eu vi acontecer novamente ano passado: o Arte contra a barbárie trabalhou muito no Oficina, fizeram lá uma assembléia maravilhosa; também o Movimento dos Sem Terra fez

assembléia lá... o Oficina virou uma espécie de ágora, um espaço público para essas coisas. Com essa questão do Silvio Santos, muitos jovens arquitetos se reuniram lá. Enfim, o que eu quero dizer é que esse tipo de vida coletiva é muito importante para o teatro. Como havia muita dificuldade de fazer teatro nesses últimos anos, cada companhia ficou muito isolada. Nunca trabalhei tanto na minha vida como ultimamente... antes eu trabalhava e dava tempo para fazer uma porrada de coisas, agora, para você conseguir alguma coisa, você tem que trabalhar tanto que você meio se exclui do movimento em torno. E é muito importante essa reunião de tudo. Eu sinto que aqui em São Paulo existe uma cumplicidade entre toda uma geração, que constitui esses grupos: Parlapatões, Tapa, Vertigem e muitos outros, fazendo teatros muito diferentes entre si. Acho que é um momento muito interessante. Aliás, a situação internacional propicia um crescimento muito grande para o teatro, essa situação de crise torna evidente que todo esse movimento de blindagem da sociedade não dá certo e que é preciso se ligar novamente no humano e o teatro é o lugar disso, é o lugar onde se reinventa o ser humano de cada época. Eu encontro muita vitalidade nesse momento para fazer teatro, muita inspiração no que acontece. Fui este ano trabalhar o *Esperando Godot* no Rio de Janeiro, fiquei apaixonado pelo Beckett, mas tive uma certa dificuldade, apesar da produção deslumbrante da Monique Gardenberg, que é uma pessoa inteligentíssima, uma artista e um luxo de produtora mas, evidentemente, lá tudo acontece dentro do universo da corte e é um pouco difícil porque a corte tem regras estabelecidas: eu não consegui nunca brigar com os atores, eu não tive um barraco sequer com os atores, não tive um porre com os atores... Existe uma cerimônia na corte do Rio de Janeiro, uma coisa assim: “esse projeto me interessa”. Eu até pus isso na peça: as pessoas vão pelo interesse, não pelo desejo. É a corte dos atores globais, e tem atores extraordinários mas, quando eles vão para o teatro, eu sinto que eles não se entregam, não se permitem o luxo da liberdade.

Fátima – Mas essa entrega não é uma coisa que se consiga de uma hora para outra, não é só uma questão de decisão...

Não. É uma circunstância social e, inclusive, não dá nem tempo porque acontece um fenômeno super interessante no Rio de Janeiro: quem faz televisão, além de fazer televisão, tem que tirar férias na Ásia ou na Grécia, e depois tem que ter uma vida social intensa, uma vida de corte, de sala de visitas...

Fátima – Acho que não é uma vida de corte, é de balneário mesmo...

É preciso ir no casamento de fulano, no aniversário de sicrano porque senão você dança, você passa para a maldição, porque há no teatro brasileiro uma divisão absurda entre quem faz televisão e quem não faz televisão: quem faz televisão tem dinheiro, porque tem nome, tem público, então o investidor

investe lá. O investimento no Oficina é um milagre, porque eu acho que o nosso projeto é muito bom e está fazendo sucesso. Mas é necessário uma coisa trepar com a outra, uma coisa antropofagiar a outra. Não é possível esse estado de separação, não é natural uma



Foto de Lenise Pinheiro. *Ela*, de Jean Genet, direção de José Celso Martinez Corrêa, 1998. José Celso Martinez Corrêa.

coisa como essa no mundo de hoje, dizer “nós somos de dentro da Globo, eles são de fora da Globo” ou da Sbt, não importa. O teatro tem que comer isso. Daí ser importante essa coisa de gravar os espetáculos em DVD: o ator quer renome, quer se perpetuar, quer ficar, isso é normal. É que a maneira de ficar que existe atualmente exige que o ator se submeta a uma engrenagem que é difícil para o teatro. Aí a gente fica nesse negócio de “esse projeto me interessa”, essa mediocridade de não fazer os autores brasileiros, não fazer os clássicos, fazer só essas coisas que estão aí na moda, na Broadway, sei lá onde, em Londres...

Fátima – O que o exílio ensinou a você em relação à nossa cultura, o que você viu lá fora que tornou mais salientes certas características do Brasil? O que o exílio te deu?

O exílio me deu tudo, tanto que eu vou me exilar de novo, numa praia qualquer aqui mesmo no Brasil, para poder escrever um livro sobre teatro que vai se chamar *Merda*. Antigamente eu viajava mais, depois fiquei sem dinheiro. Durante o período do exílio, viajei por Angola, Moçambique, Portugal, França, Inglaterra, Grécia, Turquia... E lá de fora eu vi que o Brasil tem mais possibilidades de fazer um teatro forte do que a Inglaterra, do que a França, a França ainda é mais internacionalizada, vai coisa do mundo todo, mas existe um padrão muito forte e dominante no teatro mundial, que é um padrão mercado, mesmo nos festivais internacionais, quando aparecem coisas de toda parte... Não retomamos ainda no teatro brasileiro uma coisa que aconteceu nos anos 60, quando se conquistou um corpo a corpo, um circuito internacional muito forte, estávamos acontecendo no teatro do mundo inteiro, as pessoas estavam mais interessadas e o teatro tinha um certo poder, não só aqui no Brasil. Aí tinha uma relação que transcendia festival e essas coisas mais mercantilizadas, mais burocratizadas. Não sou nacionalista, mas acho que o teatro brasileiro tem um lado profundamente vanguarda,

profundamente internacionalista. Tanto que o tropicalismo hoje em dia é vanguarda na música pop internacional. Acabei de ler um livro americano maravilhoso sobre o tropicalismo, *Jardim da brutalidade*, de Christopher Dunn, que tem na capa *O rei da vela*. O Brasil, num certo sentido, precedeu o transculturalismo, só que descaradamente misturado, sem o politicamente correto e com uma universalidade impressionante. E eu acho que de lá de fora dá para ver isso com muita clareza. Eu vi na África, por exemplo, um teatro extraordinário, quando acompanhei o presidente Samora Machel numa viagem pelas zonas libertadas do interior de Moçambique. Eu me lembro que vínhamos na comitiva de carros, um curso no meio da selva, e chegamos numa cidade onde tinha havido um massacre, e parou tudo porque a população toda ficou deitada na frente dos carros, fazendo o teatro do massacre, e aí toda a comitiva teve que levantar e assistir ao massacre teatralizado. Um teatro como nas manifestações de agora contra a globalização, que foram interrompidas por causa do 11 de setembro. Nas manifestações brasileiras, você vê uma teatralidade enorme, coisas engraçadíssimas, ótimas, acontecendo. Acho que a sociedade do espetáculo dá ao teatro um papel muito grande e nós de teatro não temos ainda a consciência do nosso poder. A maior parte do teatro brasileiro se vendeu para a televisão, todo mundo teve que se vender, enfim, tem que sobreviver e era uma oportunidade enorme, só que os atores passaram da categoria social de artista, da vida de artista – que é uma maravilha, não quero abdicar disso – para a vida de alta classe média. Esse sucesso enorme que os artistas têm e que é investido exatamente em marketing, poderia ser investido no teatro mesmo. Porque o ator hoje é tão poderoso quanto um jogador de futebol, quanto um político, um capitalista, mas ele raramente investe o poder dele na liberdade, inclusive a liberdade de espatifar com a imagem que fazem dele. Mesmo os grandes atores, quando vão para o palco, são praticamente empregados deles mesmos, fazem um papel subalterno em relação ao que poderiam fazer: eles poderiam desencadear

um desejo, mas fazem teatro para ganhar mais dinheiro ainda e para ter a imagem ainda mais desenhada. Eu tenho muita admiração por gente como Maradona, pela Madona, que são pessoas que pegam o poder e trabalham ele a favor do seu desejo. Madona faz o que quer e não tem problema. Aqui no Brasil os atores ficam “ai, não vai pegar bem”... têm medo.

Fátima – Você concorda com o Gerald Thomas que diz que no teatro brasileiro há uma santíssima trindade da qual fazem parte Antunes, você e o próprio Gerald?

Olha, eu não acredito em nada que seja monoteísta, acho que tem muitos deuses, eu sou panteísta. Eu acho que tem muita coisa, isso não está com nada. Isso não deixa de ser uma forma de se auto-entronar, se dar um cargo, isso não tem nada a ver com teatro. Acho o Gerald um grande diretor, acho o Antunes maravilhoso também, mas e aí, o que se faz com o Antonio Araújo, do *Apocalipse*? E com todos os outros, maravilhosos também? O pessoal da prisão que fez *O rei da vela*... Uma vez eu briguei com o Otávio Frias Filho, meu amigo hoje, diretor e herdeiro do jornal *Folha de São Paulo*, porque ele dizia que o Gerald tinha me sucedido. Eu disse: “olha, não é como na *Folha*, o teatro não trabalha com sucessão, o teatro não é monárquico nem monoteísta”, o teatro precisa de muitos deuses desconhecidos.

Fátima – Aproveitando a oportunidade deste número de *Folhetim* sobre o trágico, eu gostaria que você falasse um pouco sobre esta questão.

Eu adoro o Nietzsche. Em 2000 foi o centenário da morte dele e fui fazer uma palestra no Rio de Janeiro, então reli tudo que ele escreveu e concordo totalmente com ele: o trágico é cômico e é orgiástico, eu acredito na tragicomédiaorgia. Eu não acredito no tom trágico, no estilo trágico, eu acredito que a vida é trágica mesmo, a gente não sabe o que vai acontecer a cada instante. Para mim, a perda do meu irmão foi a

consciência da tragédia enorme da minha vida e eu senti que eu tinha que botar a boca no mundo porque eu não podia guardar aquela dor sobriamente, eu tinha que berrar aquilo. Quiseram fazer o enterro na calada, eu disse: “Não, tem que expor.” Era Natal, o corpo foi pra Laura Alvim, fizemos missa de sétimo dia, acharam que eu estava louco porque fiz uma atuação com uma faca que Bia Lessa me dava numa caixa de presente de Natal e o Grande Othelo rasgava a marca da Company da minha camisa e eu me atirava do palanque em cima da multidão. Eu não estava maluco, eu estava cantando o meu bode: a tragédia é o cantar do bode, você não pode engolir, você tem que cantar. E a função do teatro é essa, é trágica: cantar o bode de tudo o que acontece. Acho que a gente tem que cantar, as piores coisas têm que ser cantadas, têm que ser berradas, têm que ser gargalhadas. Eu acho que o Nietzsche nos fez redescobrir os gregos a partir do momento em que redescobriu essa noção da alegria e da dor da tragédia convivendo, e a ligação que isso tem com a música... a única coisa que você pode fazer diante do trágico é cantar, e o teatro é o lugar do bode. Do Carnaval.

Fátima – Você montou *Bacantes*, de Eurípides. Você concorda com o Nietzsche que em Eurípides já se observa a decadência da tragédia?

Sim. Mas, no fim da vida, Eurípides foi tomado por Dioniso, quis fazer uma peça contra Dioniso. A tragédia devia ser chamada *Penteu*, porque é sobre um rei que é aterrorizado pelas bacantes. E, na peça, Eurípides transcreveu 25 cantos que são documentos da iniciação do rito de origem do teatro, devem ter ligação com o ritual de Elêusis. Acho que, aos 80 anos, ele saiu do social, do positivismo, do racionalismo, do socratismo e caiu de novo na holística da tragédia. Nos primeiros tempos, com as tragédias de Ésquilo e Sófocles, você não sabe se aquilo é arte, religião, música... aquilo é tudo, já Eurípides traz a tragédia para um contexto mais social mas, nas *Bacantes*, ele tropeça e volta às origens trágicas. É incrível

Foto de Lenise Pinheiro. *As boas*, de Jean Genet. Direção de José Celso Martinez Corrêa, 1991. José Celso Martinez Corrêa.



porque *As bacantes* é a última peça conhecida dos gregos e *Prometeu* é a primeira, e elas são antípodas. *Prometeu*, apesar de ser uma peça do Ésquilo, anuncia a decadência da civilização grega, porque no *Prometeu* começa-se a estabelecer diferença entre homem, bicho, deus... Já Dioniso, não: ele junta planta, vinho, bicho, tudo... então está mais próximo à origem da tragédia. Na realidade, o Eurípides acabou escrevendo a origem da tragédia e o Nietzsche me fez reler *As bacantes* a partir de um rito de retomada da tragédia, através da antropofagia, porque é um ritual de antropofagia, Agave estraçalha e come Penteu, num ritual de bumba-meu-boi, que tem essa universalidade que vejo na cultura popular brasileira orgiástica. A cultura do bumba-meu-boi, do carnaval, do candomblé tem um sentido orgiástico e trágico arcaico, que se contemporaneiza muito bem com a modernidade. Por exemplo: a Bahia é o lugar mais moderno do Brasil, sempre; eles captam as coisas – roupa, cabelo, tecnologia; Bahia é vanguarda, o Caetano, o Gil, os baianos todos são muito ligados ao teatro, eu acho, eles anunciam muito a possibilidade de um teatro trágico... a Bethânia, inclusive, é uma grande trágica, *tragédienne*...



Foto de Lenise Pinheiro. *Para dar um fim no juízo de Deus*, de Artaud. Direção de José Celso Martinez Corrêa, 1996. José Celso Martinez Corrêa.

Edelcio – Como começa verdadeiramente o tropicalismo, começa com a música e depois você incorpora essas coisas em *O rei da vela*, ou o contrário?

Não, é uma sincronia, uma sintonia. Naquele momento, a terra estava em transe e havia uma sincronia. *Terra em transe* não influenciou em *O rei da vela*, eu já estava fazendo *O rei da vela*, fui assistir ao filme e ele confirmou o espetáculo, que eu dediquei ao Glauber. O Caetano já fazia as coisas dele quando foi ver *O rei da vela*, então confirmou.

Edelcio – Ele fez a canção do Jujuba com o espetáculo já pronto.

É um sintoma de sincronia. Em 67 aconteceu alguma coisa muito especial no Brasil – já tinha acontecido os Beatles em 64, eu gostava mais de Rolling Stones, mas os Beatles foram muito importantes – mas, no teatro, por exemplo, *Roda viva* aconteceu um ano antes de *Hair*. Eu acho que o Brasil estava com uma percepção avançada nos anos 60 e, principalmente, em 67, 68, com *Terra em transe*, *O rei da vela*, a Tropicália, Hélio Oiticica, coisas que hoje estão tendo uma influência muito

grande na cultura do mundo todo. E eu acredito que esses DVDs com o repertório do Oficina vão nos colocar nesse circuito, porque nós levamos nosso trabalho esses anos todos sem tempo de fazer o menor *lobby* para ir pra festival, pra divulgar nosso trabalho, foi tudo conquistado com a prática do teatro. Eu nunca pratiquei tanto teatro na minha vida quanto nesses anos em que não apareceu minha práxis de teatro. O que me permitiu que, quando abriu o teatro – que ninguém esperava mais que abrisse – quando apareceu *Ham-let*, viesse uma coisa atrás da outra, foi uma metralhadora de coisas acontecendo. Agora eu preciso de uma revirada na cabeça...

Edelcio – Como está o trabalho com *Os sertões*?

Eu trabalho com *Os sertões* desde que eu me dou por gente. Inclusive *Os sertões* é muito inspirador para a luta do Oficina: se eu estou no Oficina até agora, o Oficina tem 40 anos, 43, se contar a fase amadora inicial, essa trajetória toda deve muito aos nordestinos que estiveram lá nos anos 70, a Edgar Ferreira, que fez a versão *Tupy or not tupy*, a Sandy Celeste, a Surubim Feliciano da Paixão, a Zuria. Ano passado, eu estava na maior depressão quando fiquei sabendo que o Silvio Santos tinha tido aprovada a construção do shopping, aí eu tive que acordar e ir à luta, e foi em *Os sertões* que fui buscar minha vitalidade. Então nós abrimos o teatro e fizemos uma oficina com 200 pessoas: lemos *Os sertões* em dois meses, com acompanhamento rítmico e leitura soprada coletiva. Isso deu uma consciência política que acho que coincidiu com essa situação de repolitização, com os movimentos antiglobalização, eu não sou antiglobalização, eu sou por comer a globalização, porque ela sempre existiu desde a descoberta em 1500, ou você come ou você é comido, e você tem que se deixar colonizar para comer o colonizador. Mas, enfim, houve nesses últimos tempos uma retomada da consciência pública, social, cósmica e quando *Os sertões* foi lançado na Alemanha, há uns 5, 6 anos, ele foi *best*

seller porque foi lido como um livro sobre a modernidade em contato com a barbárie. Aliás, eu não gosto desse nome Arte contra a barbárie porque eu não sou contra a barbárie, eu acho a barbárie fundamental, só que tecnizada. Eu gostei muito do artigo do Pasolini no número passado do *Folhetim* em que ele fala que o teatro tem que estar no social, tem que estar abrangendo tudo, envolvido com tudo. *Os sertões* retomou uma consciência política que retomou a criação coletiva. Atualmente tem um grupo que não está fazendo o festival Oficina e está fazendo uma espécie de estudo avançado de *Os sertões*. Tivemos uma conferência muito boa da Walnice Galvão e outros euclidianos, Roberto Ventura, que é biógrafo do Euclides, e mais uma pessoa do exército, estabelecendo uma relação entre a guerra do Afeganistão e *Os sertões*. Vamos tirar férias em janeiro de 2002 e, na volta, eu caio de boca no projeto. Ano que vem é o centenário do livro e está saindo muito coisa boa a respeito, saiu um livro, *A invenção de Canudos*, de Paulo Emílio Matos Martins, que vê Canudos do ponto de vista da administração de empresa. Eu vou me inspirar muito no próprio livro, na língua do Euclides que eu acho muito complexa, muito bonita, que é meu desafio. Logo que eu cheguei do Rio, depois do *Godot*, Marcelo Drummond dirigiu uma leitura e eu decorei um texto enorme, difícilíssimo, de uns 20 minutos, mas que eu fiz com um prazer imenso, porque o texto do Euclides é muito teatral, é como Nelson, é como Oswald, é como Shakespeare.

Fátima – Em que medida o texto de *Cacilda!* já traz as matrizes de representatividade do espetáculo?

Cacilda, na verdade, é um conjunto de quatro peças. O texto todo é uma encenação. Uma encenação de 900 páginas. No início da minha carreira, quando comecei a escrever, fui um pouco patrulhado porque fui considerado pelo Seminário de Dramaturgia do Arena um autor psicológico, um pequeno burguês, e aí fiquei com vergonha das minhas peças e fui dirigir, mas percebi que, quando eu dirigia, eu escrevia; depois, quando

virei ator, descobri que eu tinha uma escrita cênica na hora em que eu estava atuando e aí fiquei apaixonado pela escrita cênica do ator e do diretor.

Fátima – Você pretende condensar as quatro peças num único espetáculo?

Não, eu não quero fazer condensação nenhuma. Vão ser vários espetáculos, cada um com várias horas. Aconteceu uma coisa interessante com esse projeto Petrobrás, cujo formato foi o Marcelo que deu: tem que filmar tudo que for apresentado, com a presença do público, gravando sem parar, em dois dias seguidos, com 8 câmeras, o teatro é todo microfonado, tem câmeras de cobertura, mas a duração é a do espetáculo, é como o Dogma. E aí eu perdi o medo do tempo. Evidentemente você tem que ter um tempo muito bem feito, senão ninguém agüenta, nem o elenco. Eu acho que a presença do público no teatro, depois de algum tempo, libera a percepção. Não que eu queira só fazer espetáculos longos, eu gosto de fazer coisa curta também, o *Para dar um fim no juízo de Deus* tinha uma hora, *Godot* tinha duas, *Boca de Ouro* tinha duas e meia, era um pouco alongado, mas *As boas* era curto... Mas eu gosto, eu acho que não tem problema as pessoas estarem juntas no teatro. Acho que tem um grande tabu que está começando a ser quebrado no teatro. Mas, voltando a *Cacilda*, a primeira peça trata da infância e da adolescência dela, da vida de família; a segunda se chama *Cartas de Cacilda*, e eu me baseei nas cartas que a Cleyde Yáconis me passou e que contam a vida de Cacilda no Rio, antes de ela entrar para o TBC. Ela escrevia umas três cartas por dia pra família, e escrevia muito bem. É uma peça toda musicada e tem a *Cacilda* na chanchada, a *Cacilda* no cinema, em *Luz dos olhos*.

Fátima – As peças trazem um minucioso roteiro de cena. Você teria coragem de dar para outro diretor montar?

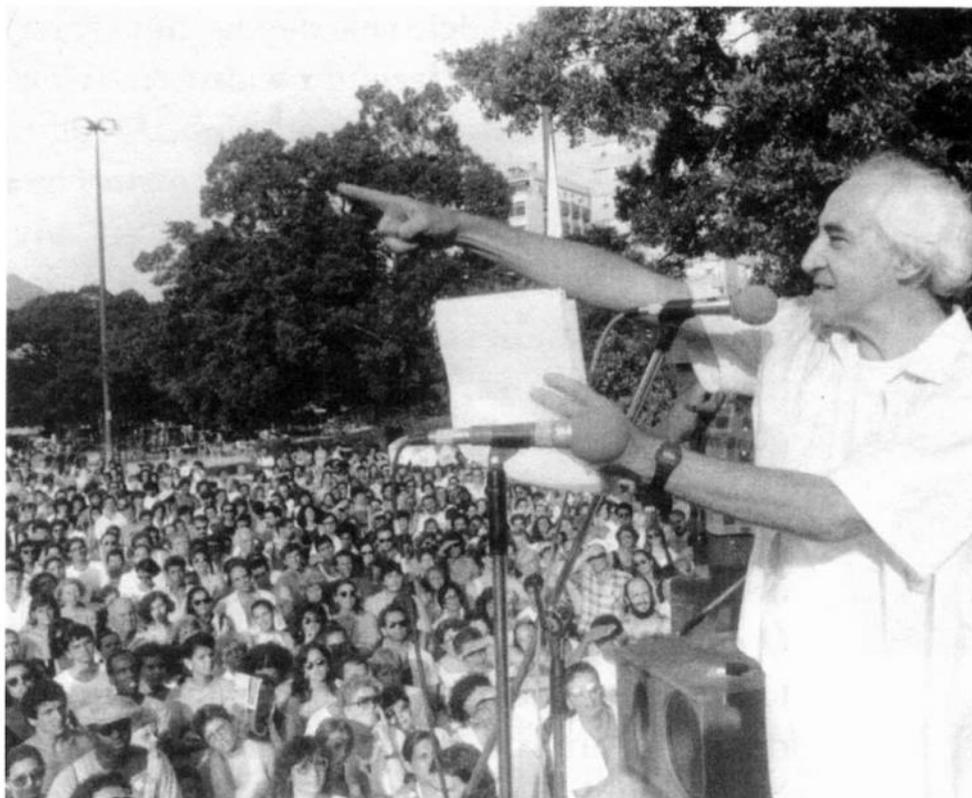
Eu tenho vontade de encenar porque eu sei encenar *Cacilda*. Porque tem alguns códigos que eu domino. Mas eu toparia se alguém fizesse, desde que o diretor, como Beckett pede, respeitasse as rubricas, o encanto da peça está nas rubricas, coisas que eu fui costurando com uma poética que pertence ao mundo da Cacilda. A terceira peça é o TBC, toda em verso, o livro da Maria Thereza Vargas me inspirou muito; a quarta peça é a companhia dela com Walmor, até a desintegração em 68, quando ela deixa o teatro de palco e passa a atuar na rua, nas assembleias, nas passeatas, ela era líder política do movimento de 68. Termina com *Antígone* Chanel, que era uma *Antígone* elegante. Eu sonho em fazer essas peças porque teatro tem uma coisa que se passa de mão a mão. Inclusive, eu era mais fã da Maria Della Costa, que era a coisa mais linda que apareceu em teatro, uma coisa monumental em cena. Mas adorava a Cacilda também. Acabei escrevendo *Cacilda* porque sentia muita falta, para a continuidade do meu trabalho, de uma retomada da minha experiência, do que eu tinha recebido, e achava que fazia falta no teatro brasileiro a história desse período. É uma coisa sobre o próprio teatro, em que o teatro fosse o personagem, recordando pessoas que ninguém sabe mais quem são, Labanca, Luiza Barreto Leite... e o público gosta de saber da vida do teatro, vida de artista é muito bonita.

Fátima – A gente estava falando de rubricas, quem tem rubricas lindas é o Nelson Rodrigues. Como é a sua relação com a obra do Nelson?

Eu tenho uma relação de encantamento e apavoramento porque acho ele perfeito demais. Oswald dá uma liberdade muito maior, mas Nelson dirige extraordinariamente bem. Foi ele quem me dirigiu no *Boca de Ouro*, ele foi meu diretor. É só você seguir as rubricas dele. É insuperável.

Fátima – Quais são as linhas mestras que você procurou ressaltar em sua montagem de *Boca de Ouro*?

Foto de Claudia Ferreira. Missa em memória de Luiz Antônio Martinez Corrêa, na Praça Nossa Senhora da Paz, Rio de Janeiro, 30/12/1987.



Eu sempre fui apaixonado por Nelson mas nunca tive coragem de fazer. De repente, a Cibele Forjaz falou “ó, essa peça o Marcelo vai fazer super bem, eu li com ele e foi maravilhoso, vem fazer uma leitura aqui que eu estou fazendo um ciclo sobre Nelson, eles pagam R\$1.500”, o que era uma miséria, mas a gente fez, decorou a peça em uma semana e fez. Só a embocadura, a dentadura, a prótese do Boca... Você falar com a prótese é uma máscara de teatro, tipo persona dos gregos. Deixa eu lembrar o que aconteceu na época e que me inspirava... Acho que foi o Nelson mesmo. Tem uns trechos do espetáculo no nosso site, www.teatroficina.com.br. Nosso site é muito bom, não estava nada planejado, mas acabou ficando muito bom, e já tem trechos do *Cacilda!*, de *Bacantes* e, em breve, também do *Ham-let*.

Fátima – Eu fui amiga do Luiz Antônio, trabalhamos juntos e eu gostaria de perguntar como você avalia a obra dele.

Nós éramos muito amigos. Nós temos 13 anos de diferença e ele não passou por umas coisas pesadas que eu tive que passar

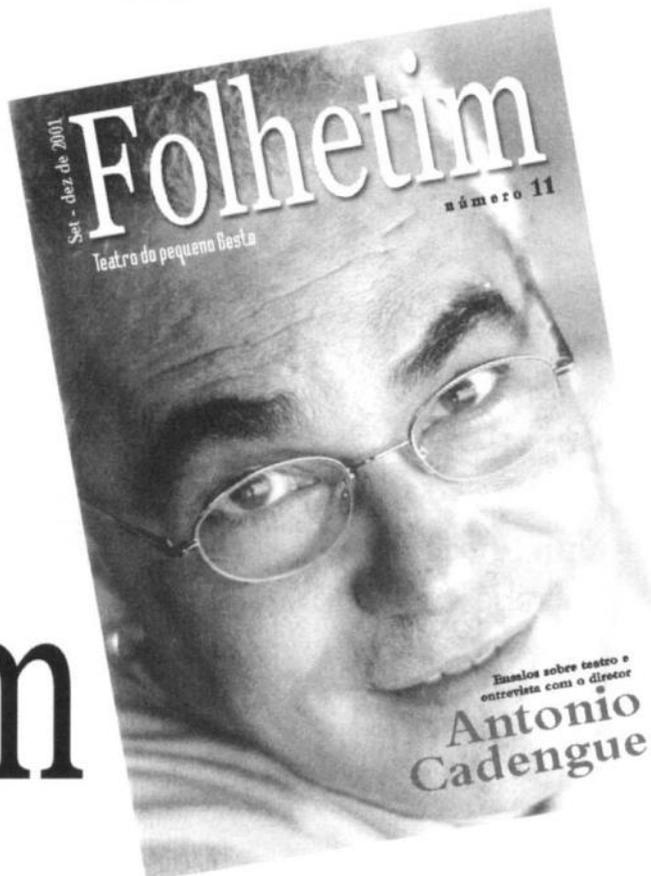
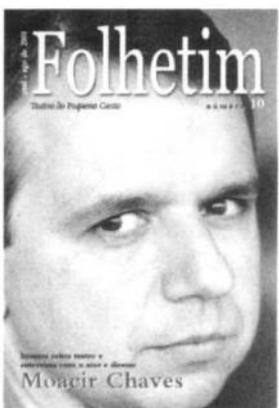
em 68. A geração dele veio depois, uma geração completamente solta. Ele começou fazendo teatro em Araraquara, montou lá *A megera domada*, do Shakespeare, *Terror e miséria do Terceiro Reich*, do Brecht. Quando chegou no Oficina, montou num porãozinho uma peça linda dele, um musical de criança, *Cipriano Shantalã*, muito engraçado. Eu detesto teatro infantil (a Cacilda também não gostava), acho um terror, acho que teatro tem que ser para todo mundo, esse negócio de teatro para a terceira idade, teatro pra vesgo, teatro para gays... mas Luiz Antônio fez essa peça no porãozinho, e era uma obra-prima. Lá também ele montou *O casamento do pequeno burguês*, de Brecht e, quando o *Gracias Señor* foi proibido, ele subiu. *O casamento* foi um sucesso na Europa, correu a Alemanha toda, foi pra Itália. Luiz ficou um certo tempo no Oficina e depois foi pro Rio. Ele recebeu muita paulada quando montou *Sai de mim, tinhoso*, também do Brecht – o Sábato Magaldi disse que aquilo era uma exibição de monstros (porque tinha um ator anão, uma atriz gorda), que aquilo não era teatro. Luiz ficou desconcertado e resolveu ir pro Rio; começou a estudar teatro loucamente pra entender por que estava levando tanta porrada. Em seguida, montou *Titus Andronicus*, de Shakespeare, e caíram de pau nele de novo. Daí ele passou um período de muita desconfiança, só estudando. Daí vieram os espetáculos. Na *Ópera do malandro*, por exemplo, a idéia toda é dele, ele forneceu pro Chico todo o material, e o Chico escreveu. Ele traduziu John Gay, traduziu Brecht, leu tudo e, a partir dessas idéias todas, elaborou o projeto. O que eu não sabia era que a maior sofisticação dele era nos espetáculos das escolas, da CAL e da Uni-Rio: o dinheiro que ele ganhava nas produções do teatro comercial ele investia... Eu fui ver *Taniko*, que achei extraordinário, sete dias depois da morte dele. Quando ele morreu, foi consagrado pelo *Theatro Musical Brasileiro*, mas *Taniko* era tão bom, eu adoro a encenação dele... Tentei levar críticos, pessoas para ver e eles diziam que “essa coisa de ritual é domínio seu, Luiz Antônio é chanchada”... Não, *Taniko* é uma obra-prima de teatro ritual.

Eu não tinha noção de que ele tinha esta percepção do ritual. Todo dia 23, às 2:30h da tarde, eu faço alguma coisa, às vezes eu penso: hoje não vou fazer nada, mas sempre acontece alguma coisa extraordinária. Uma vez nós lemos *Para dar fim no juízo de Deus*, depois fizemos o *Taniko*, estreando no dia 23 às 2:30h. Eu devo muito a ele, ainda. Ele me inspira muito ainda. Tanto que eu queria fazer o *Ham-let* às 2:30h do dia 23 de dezembro, mas não vai dar porque a gente vai fazer a gravação dia 22 até de madrugada e aí fica muito sacrifício para os atores. Mas o teatro sempre lota, mesmo sendo às 2:30h, perto do Natal. A idéia de *Cacilda!* é dele e a peça é dedicada a ele. Talvez eu tenha muito mais influência do trabalho dele do que ele do meu. Ele deixou um acervo super interessante, que está jogado lá na Funarte. Eu estou doído para trazer da França minha sobrinha, Ana Helena Camargo de Staal, para organizar tanto o acervo do Oficina quanto o dele: eu acho muito importante abrir o trabalho dele, ele trabalhava muito, tinha cadernos de direção que são preciosos.

São Paulo, 10 de dezembro de 2001



Foto de Ale Neves.
Cacilda!, texto e direção de José Celso Martinez Corrêa, 1998. José Celso Martinez Corrêa.



Pontos de venda:

Livraria do Espaço Unibanco
tel.: 2537-5243

Livraria do Museu da República
tel.: 2205-0603

Livraria Folha Seca
Centro de Arte Hélio Oiticica
tel.: 2242-1213

Livraria Travessa do CCBB
tel.: 3808-2066

Livraria Mário de Andrade
Palácio Gustavo Capanema
tel.: 2279-8097

Livraria Carlos Miranda
Teatro Glauce Rocha
tel.: 2220-0259

Livraria Timbre
Shopping da Gávea
tel.: 2274-1146

Livraria Ligue Livros
Campus Uni-Rio - tel: 2295-2548

Casa das Artes de Laranjeiras
CAL - tel.: 2225-2384

Livraria Cultura
Conjunto Nacional
SÃO PAULO - tel: 11-3285-4033

Sede do Grupo Galpão
BELO HORIZONTE
tel.: 31-463-9186

Livraria Solar do Rosário
CURITIBA - tel.: 41-222-3260

FETEPE
RECIFE - tel.: 81- 32 24 91 30

Folhetim

ARMAZÉM DO RIO
ESPAÇO SERGIO PORTO
SALA BADEN POWELL

CAFÉ PEQUENO

CARLOS GOMES

CARLOS WERNECK

TEATRO DO JOCKEY

DULCINA

GLÓRIA

MARIA CLARA MACHADO

ZIEMBINSKI

LONA CULTURAL ELZA OSBORNE

LONA CULTURAL CARLOS ZÉNIRO

LONA CULTURAL GILBERTO GIL

LONA CULTURAL HERMETO PASCOAL

LONA CULTURAL JOÃO BOSCO

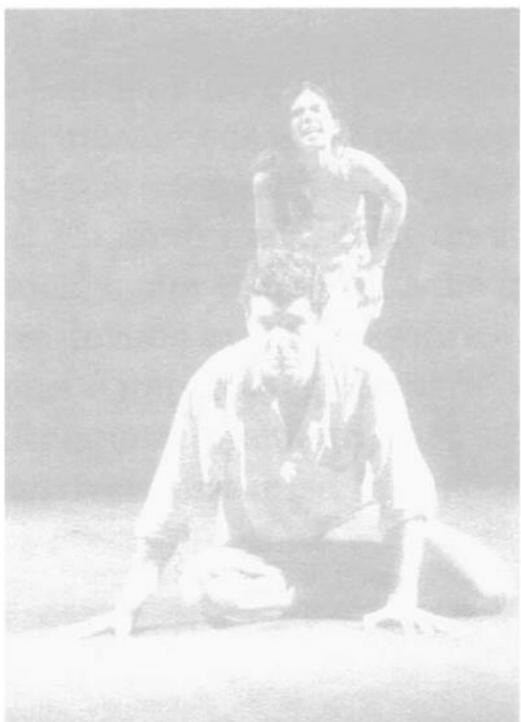
LONA CULTURAL TERRA

A MAIOR REDE PÚBLICA
DE TEATROS DA AMÉRICA LATINA

Teatros do RIO



Prefeitura
da Cidade
RIO
Secretaria
das Culturas
RIOARTE





Visite nossa página

www.pequenogesto.com.br

Lá você pode obter informações sobre as atividades do Teatro do pequeno Gesto – espetáculos, oficinas e publicações – além de ter acesso, a cada mês, a um artigo dos números já esgotados de *Folhetim*



cólofon

Esta revista foi composta na tipologia Bodoni em corpo 12/13,5 e impressa em papel Polén soft 80gr. Na entrevista e no artigo *Em Foco* utilizou-se também a tipologia Geometric 415 Md no corpo 11/12.



Prefeitura **RIO**
da Cidade

Secretaria das Culturas RIOARTE

Teatro do 
pequeno Gesto
Companhia de repertório



9 771415 370001