

ensaios sobre teatro

Anne Ubersfeld

Silvana Garcia

Gilson Motta

José Sanchis Sinisterra

Dorys Calvert

e entrevista com

Chico Pelúcio

do Grupo Galpão

F o l h e t i m

Teatro do pequeno Gesto

13

Expediente

FOLHETIM

ISSN 1415-370X

abril a junho 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

*Aline Casagrande, Anne Übersfeld,
Chico Pelúcio, Dorys Calvert,
Gilson Motta, José Sanchis
Sinisterra, Massoud Saidpour,
Mauro Leite, Silvana Garcia*

Projeto gráfico e capa

Bruno Cruz

Produção de imagem

Luiz Henrique Sá

Foto de capa

Gustavo Campos

Revisão

Paulo Telles e Fátima Saadi.

Secretária

Márcia Alves

Transcrição de entrevistas

Márcia Zanelatto

Agradecimentos

*Alberto Benzecry, Ângela Pecego,
Chico Pelúcio e Grupo Galpão,
Clarice Saadi, ECUM, Fábio Ferreira,
Moacir Chaves, Rosana Suarez, Teatro
Oficina, Yara de Novaes*

Teatro do Pequeno Gesto

Tel/Fax 21 2558-0353

www.pequenogesto.com.br

abr-jun 2002

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

13

Sumário

Editorial 5

A representação dos clássicos: reescritura ou museu **8**

Anne Ubersfeld

...Yet there is method in 't. *Ham-let*. José Celso Martinez Corrêa **38**

Silvana Garcia

Notas sobre o trágico e a tragédia em Friedrich Nietzsche **50**

Gilson Motta

Dramaturgia da recepção **66**

José Sanchis Sinisterra

Em foco **80**

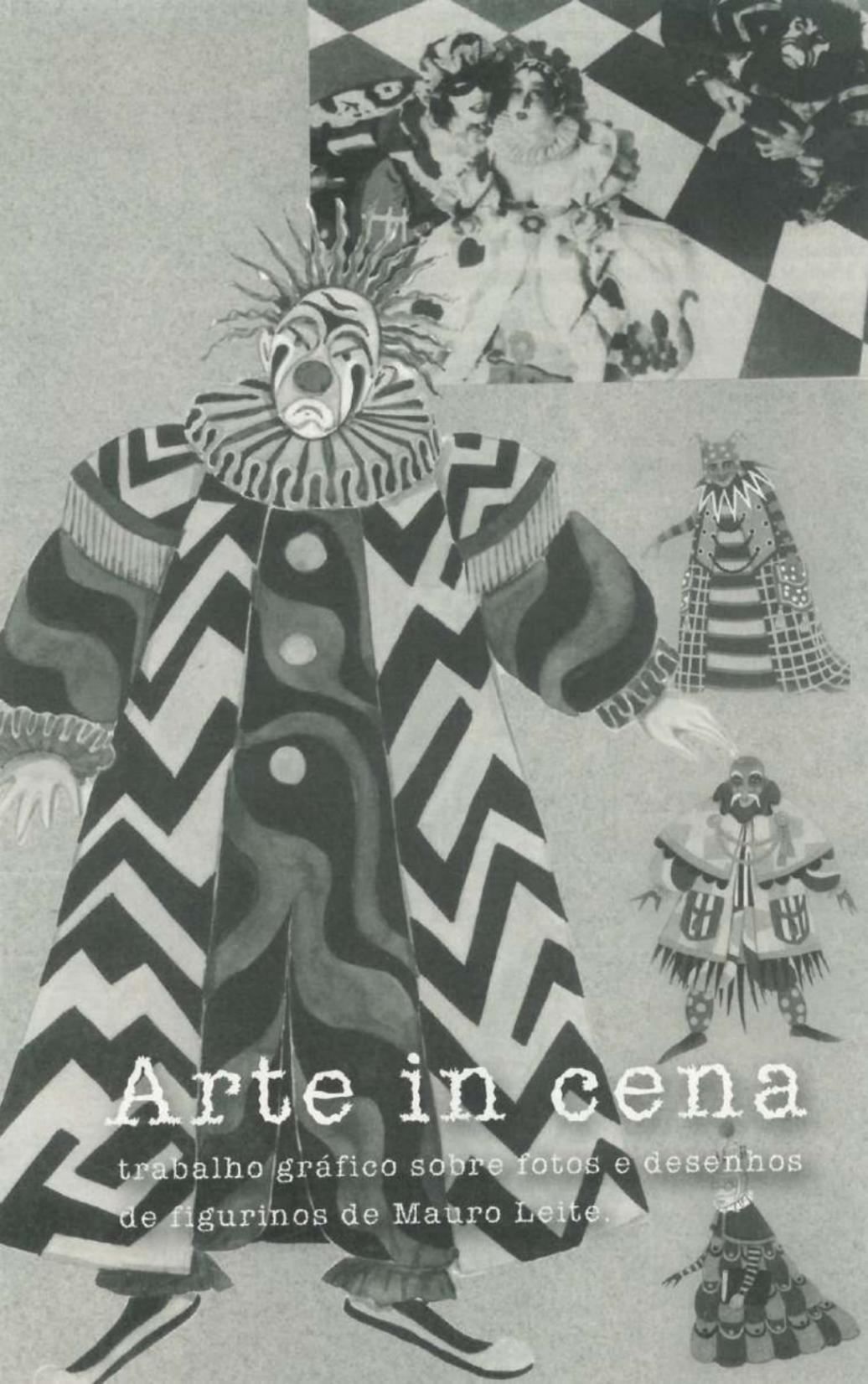
4 perguntas de Aline Casagrande para Massoud Saidpour

Heranças de Grotowski **88**

Dorys Calvert

Reflexões sobre o Grupo Galpão e a ética do teatro **98**

Entrevista com Chico Pelúcio



Arte in cena

trabalho gráfico sobre fotos e desenhos
de figurinos de Mauro Leite.





A representação dos clássicos reescritura ou museu*

Anne Ubersfeld**

Tradução de
Fátima Saadi

Uma questão prévia: o que é um clássico? Poderíamos, de modo geral, considerar *clássico* tudo aquilo que, não tendo sido escrito *para nós* mas para outros, reclama uma “*adaptação*” a nossos ouvidos; nesse sentido, não

* Este texto foi originalmente publicado no volume VI da coleção *Les voies de la création théâtrale*, editada pelo Centre National de la Recherche Scientifique, (Paris, 1978).

** Anne Ubersfeld, professora emérita do Instituto de Estudos Teatrais da Universidade de Paris III, é pioneira nos estudos teatrais originados do Estruturalismo. Publicou, neste campo, *Lire le théâtre* I, II (*L'école du spectateur*) e III (*Le dialogue de théâtre*). Especialista no teatro romântico, é autora de *Le drame romantique*, além de ter escrito sobre a obra de Victor Hugo os livros *Paroles de Hugo*, *Le roi et le bouffon* et *Le roman d'Hernani*.

Foto de Dalfrance M. Berger: *Fedra*, de Racine, direção de Antoine Vitez, 1975. Nada Strancar no papel de Fedra.

apenas Shakespeare, mas Vigny ou Musset ou Tchekhov ou Ibsen – e já Sartre –, com mais razão ainda Brecht –, são, para nós, clássicos. Tudo o que se escreve hoje desliza para o clássico: não há corte temporal decisivo.

O que é um clássico? Tentemos dar uma definição mais restritiva: consideraremos clássico tudo o que foi escrito numa sociedade e para uma sociedade diferente da nossa. Nesse sentido, o Marivaux de *A disputa* seria um clássico, o Musset de *Lorenzaccio*, não; nesse último caso, é o mesmo funcionamento do conjunto das estruturas sociais: mesmo se as diferenças históricas e culturais, entre 1833 e 1975, são enormes, nós podemos ainda compreender o *mecanismo social* que leva ao assassinato do duque e à morte de seu assassino. Nós nos ateremos, portanto – sem dissimular os limites e as ambigüidades de nosso propósito –, a uma definição dos clássicos que privilegia o domínio francês de Corneille a Beaumarchais, o que não nos impedirá de buscarmos exemplos em encenações de Shakespeare ou de Calderón; quanto ao romantismo francês, sua situação é marginal: *clássico* no sentido corrente, porque é estudado *nas classes* escolares. Mas não clássicos Lenz ou Büchner –, cuja problemática, apesar do afastamento temporal, está muito próxima da nossa para que não os tratemos como vizinhos, até mesmo como contemporâneos.

Mas o que foi que aconteceu com os clássicos? Não se pode mais, a rigor, compreendê-los quando eles são representados de forma tradicional (mas será que algum dia foi possível compreendê-los sob essa forma? É uma questão).¹ Há uma forma tradicional de leitura e interpretação dos clássicos cujos pressupostos seria útil evidenciar (mesmo que

1. No século XIX, os clássicos são representados na Comédie Française para platéias vazias, salvo quando se apresentava algum monstro sagrado: Talma, Mlle. Mars, Rachel, Sarah Bernhardt.

isso já tenha se tornado uma banalidade): 1º) os clássicos são eternos pois expressam a eternidade das paixões e dos traços do caráter humano; 2º) a verdade dos clássicos é de ordem psicológica, uma psicologia que é dos indivíduos, ou mais exatamente, dos sujeitos *autônomos*; 3º) a beleza dos clássicos está na sua perfeição formal, modelo absoluto, sistema universal de referências.² É inútil dizer que esses pressupostos, cujo caráter “ideológico” é evidente, são estranhos ao que um Corneille, um Marivaux, até mesmo um Beaumarchais pensavam da sua própria produção, são estranhos, de uma forma mais geral, à arte dita “clássica”, que não se inscrevia na pintura dos “sujeitos autônomos”.

De fato, a leitura tradicional dos clássicos é coisa recente, é uma construção cuja origem está no século XVIII mas que se fabrica no século XIX, e cuja utilidade cultural não tem mistério: a burguesia da primeira metade do século XIX, no esplendor do seu triunfo, se quer e se diz herdeira intelectual e política do grande século; toda a obra de um Désiré Nisard ou até de um Sainte-Beuve proclama essa verdade; Thiers e Guizot calçam as botas de Luís XIV mas, para fazer isso, precisaram anexar a literatura do grande século por um passe de mágica, inserindo retrospectivamente seus próprios pressupostos nos textos clássicos, elevados deste modo a pilares da eternidade cultural de seu reino. Assim são esquecidas ou deformadas as obras que não se prestam muito bem à manipulação: não se escutará falar nem de *Don Juan*,³ nem do *Anfitrião*, pouquíssimo das *Artimanhas de Scapino*,⁴ nunca das sublimes tragédias políticas da velhice de Corneille, *Othon*,

2. Os critérios da *Dramaturgia clássica* de J. Scherer dão, aplicados ao teatro africano, por exemplo, resultados bastante engraçados.

3. Exceto na versão edulcorada que se deve a Thomas Corneille.

4. Stendhal se sente e se quer contestatário, preferindo-as ao *Misanthropo*.

Sertorius, Suréna; – desfigura-se Marivaux ou o *Misanthropo*. Sabemos muito bem de onde surgem essas preferências e o discurso subjacente que as inspira: de Voltaire e de seu *Século de Luís XIV* –, grande ato de nascimento do pensamento burguês que toma posse de seu domínio cultural.

Hoje, essa tradição, ainda sólida no domínio escolar, já se desagregou completamente no teatro; a reconstrução dos clássicos, tal como foi efetuada no século XIX e mantida por muito tempo, apesar da diversidade de formas, dá sinais de desagregação. É o que diz muito bem Vitez, definindo as obras do passado como “arquiteturas quebradas”, “galeões submersos”.⁵ Com a seguinte restrição: não foi a obra clássica em si que se desagregou, mas a imagem que se fez dela durante dois séculos.

Ler hoje é *des-ler* o que foi lido ontem – não que essa leitura tenha se tornado “falsa” mas é que não é mais *para nós*. O avanço das ciências humanas nos permite compreender que a obra clássica não é mais um objeto sagrado, depositário de um sentido oculto, como o ídolo no interior de um templo, – mas, antes de tudo, a mensagem de um processo de comunicação. Por esse viés a relatividade histórica das leituras se impõe ao pensamento. Mas tentaremos mostrar que essa relatividade *não é infinita*.

A obra clássica, inscrita no processo de comunicação do teatro, sofre modificações em três níveis diferentes – o do emissor, o da mensagem e o do receptor.

A diferença

a) Há mudança no emissor, na medida em que qualquer produção teatral tem não apenas um único emissor (o escritor, como em qualquer obra literária) mas dois, o escritor e o “prático” (chamamos “práticos” ao conjunto de todos os que produzem a representação: encenador, técnicos, atores). O emissor “prático” do século XX não tem nem meios nem vontade de regular seus passos pelos de seu predecessor do século XVII.

b) Há mudança no receptor, e essa mudança repercute no conjunto do processo de comunicação, não apenas na mensagem, mas no emissor, obrigado a filtrar os signos originais da obra em função da escuta atual do receptor. O que o receptor não percebe mais é, antes de tudo, a relação da mensagem com suas condições primitivas de enunciação: o modo de teatralidade não é mais o mesmo: o receptor de hoje não ouve mais a língua da mensagem: o semantismo da obra se modificou; o vocabulário de Racine não é mais inteligível sem um esforço ou uma adaptação (“Ah! que vous me gênez!”, diz Pyrrhus a Andrômaca, para expressar que ela o *tortura*¹). O /r/ *roulé* clássico [vibrante áptico-alveolar]¹¹ se transformou no /r/ velar [pronunciado na garganta] e todo o sistema fônico ficou, por causa disto, alterado. O alexandrino clássico, se não

I. Atualmente o verbo *gêner* significa incomodar, constranger, apertar, tolher os movimentos, comprimir, apagando-se o sentido predominante à época de Racine – torturar –, hoje em desuso. Ao ouvir a fala citada pela autora, o espectador contemporâneo provavelmente compreenderá: “Oh, como vós me constrangeis”, deixando escapar o sentido imaginado por Racine: “Oh, como vós me torturais!” (N. da T.)

II. É o /r/ característico dos atores brasileiros que, até meados do século XX, procuravam imitar a dicção de seus colegas portugueses. (N. da T.)

está morto, está, no mínimo, mutilado, pelo enfraquecimento do /e/ mudo; a ressurreição do alexandrino realizada por Vitez acaba aparecendo como um artifício, ainda que significativo, e, por mais sofisticada que seja sua estranheza, a revivescência do /e/ mudo depois da vogal é ouvida como um balido.

A mudança nas preocupações do ouvinte torna-o surdo a certos aspectos da obra enquanto outros brilham intensamente. Hoje nós escutamos especialmente os ecos políticos das tragédias, mesmo nas de Racine. O mesmo ocorre, por exemplo, em relação à imagem que cada um de nós tem do século XVII, e que também vai repercutir na nossa escuta: o desenvolvimento da história, o desmantelamento da imagem mítica do grande século nos permitem compreender – e amar – as tragédias finais de Corneille. Enfim, o desenvolvimento e a vulgarização das ciências humanas autorizam o espectador do século XX a ler – ainda que confusamente – em função de Marx, de Freud, até mesmo de Lévi-Strauss, textos cujo uso era manifestamente outro para espectadores anteriores. Ninguém, a rigor, ouvia o verso de Titus: “Cheguei a desejar o lugar de meu pai”,^{III} antes que Planchon o acentuasse, e ele só podia fazê-lo para espectadores que, de um modo ou de outro, tivessem ouvido falar do Édipo.

O conflito sócio-político que subjaz a *O Cid*, e que mostra a monarquia arruinando não apenas o feudalismo mas a ideologia feudal, não podia ser percebido antes que o materialismo histórico nos tivesse tornado sensíveis a esse tipo de leitura. Inversamente, podemos dizer que a leitura ideológica espontânea que os contemporâneos de um texto teatral eram capazes de fazer tornou-se para nós impossível; o caráter subversivo do drama romântico (de Hugo em particular), evidente para os primeiros espectadores, faria sorrir agora, caso não seja feita uma releitura histórica. A relação do feudalismo com o poder real aparecia claramente para os

III. No original: “Même j’ai désiré la place de mon père.” (N. da T.)

contemporâneos de Corneille, mesmo que eles não fossem capazes de formulá-la como nós hoje. Para nós, entretanto, é difícil ler na *Fedra* de Racine o que os cortesãos de Luís XIV percebiam muito bem: o problema da legitimidade, da usurpação, da mudança dinástica. Nesse ponto particular, a mudança do receptor não deveria nos conduzir a um desespero relativista; parece claro que o que nós perdemos podemos reencontrar de outra forma: a leitura ideológica espontânea é substituída para nós pela contribuição das ciências humanas e, numa larga medida, as leituras acabam convergindo. Mais difícil de superar é talvez a diferença no terreno mais movediço do comportamento e da afetividade – portanto, da cultura: não fazemos a menor idéia, por exemplo, da maneira pela qual, *num meio determinado*, as pessoas amavam no século XVII ou XVIII.

Nesse ponto tocamos não mais no denotado do discurso teatral, mas no problema da leitura das conotações, problema irritante porque muito incômodo de apreender. Os contemporâneos de Molière ouviam ou não no discurso apologético de Sganarello de *Don Juan* o eco paródico das provas tradicionais da existência de Deus? Provavelmente sim, mas a cultura teológica do espectador do século XX é, salvo exceções, muito escassa para percebê-lo. O trabalho do encenador é encontrar um equivalente para as conotações que se tornaram evanescentes. Não é simples: em *A dupla inconstância*, o Príncipe manda oferecer à gulodice de Arlequim uma iguaria sofisticada: *caça*; mas que espectador do século XX compreende as conotações culturais da palavra *gibier* [caça] no texto? A carne de caça era um alimento proibido aos camponeses que, não tendo direito de caça, arriscavam-se à força no caso de transgredirem a interdição. É um signo muito forte, mas qual equivalente encontrar para ele hoje? Inversamente, o espectador do século XX impõe a um texto saturado conotações que são as da sua própria cultura, sem falar das que provêm da relação cultural com o próprio objeto:

o clássico, lido nas classes escolares, impõe as conotações de sua monumentalidade “imaginária”.

O próprio gestual, consignado nas raras rubricas do texto clássico, é ilegível para o espectador de hoje. A célebre rubrica de Fedra “ela se senta” (“Que ces vains ornements que ces voiles...”^{1V}) só tem sentido como distorção do código trágico que obriga o ator a se manter de pé; o signo seria neutro hoje e não subverteria mais código algum.

c) Percebemos, portanto, que a dupla mudança do emissor e do receptor desemboca, por uma reversão paradoxal, numa mudança da própria mensagem; a partir do momento em que todo o processo de comunicação é abalado, a mensagem não poderia permanecer intacta. O exemplo anterior mostra-o com clareza: o gestual e a proxêmica^V são coisas socialmente codificadas, os trabalhos de Edward T. Hall⁶ comprovam-no e vimos como as mudanças na língua afetam a materialidade da própria mensagem lingüística. E mais, o texto clássico é, não apenas um objeto desligado de suas condições originais de

IV. *Fedra*, Ato I, cena 3. Na tradução de Jenny Klabin Segall para a Ediouro (p. 17), o verso citado é o primeiro da seguinte estrofe: “Por que esse adorno vão? Como me pesa o manto! / Que mão molesta, atando os meus cabelos laxos, / Cuidou de sobre a fronte enrolar-me esses cachos? / Tudo me aflige, pesa, e se une contra mim.” (N. da T.)

V. A proxêmica é o campo do conhecimento que estuda a maneira pela qual o homem organiza seu espaço. No teatro, ela busca evidenciar as relações espaciais criadas pela encenação, com especial interesse por tudo aquilo que é capaz de revelar as relações entre os personagens (olhares, ângulos de visão nos quais os atores se colocam). Cf. PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du Théâtre*. Paris: Éditions Sociales, 1980, p. 313. (N. da T.)

6. E. T. HALL, *La dimension cachée*, Seuil, 1971.

produção (é o caso de qualquer obra literária cujo público mudou), mas também se vê obrigado a conviver com novas *condições de produção*. Representado num outro lugar cênico, com atores cujo estilo de representação não tem nada a ver com os atores da época, com convenções cênicas diferentes, a mensagem comunicada pela representação torna-se outra. Para além dessas evidências, o que se impõe à reflexão é que o discurso teatral é estreitamente dependente de suas *condições de enunciação*, considerando-se a enunciação, segundo a definição de Benveniste “a colocação em funcionamento da língua por um ato individual de utilização” indicando assim “o próprio ato de produzir um enunciado, não o texto do enunciado”.⁷

Ora, o exercício prático do teatro dá à palavra suas condições concretas de existência. O diálogo, enquanto puro texto, é palavra morta, não significante; se, de forma geral, não se pode determinar o “sentido de um enunciado levando em conta apenas o seu componente lingüístico e sem levar em conta seu *componente retórico* ligado à situação de comunicação em que ele é proferido”,⁸ a importância do componente retórico é singular no teatro. As “palavras” célebres do teatro clássico são, rigorosamente, desprovidas de sentido fora do contexto enunciativo: “Vá, eu não te odeio... Pobre homem!... Eu to dou por amor da humanidade”.^{VI} Donde se segue que se pode, encenando os clássicos, ter para com o texto o mais profundo respeito sem, entretanto, produzir o menor sentido.

7. In: “L'appareil formel de l'énonciation”. *Langages* 17, p. 11-12. Ver a respeito do problema da enunciação o excelente resumo feito por D. Maingueneau, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, cap. III, Hachette, 1976.

8. V. O. DUCROT, *Dire et ne pas dire*, Herman, Paris, 1972, p. 5.

VI. No original “Va, je ne te hais point... Le pauvre homme!... Je te le donne pour l'amour de l'humanité.” (N. da T.)

É que a palavra *enunciação* no teatro é ambígua; a enunciação aí é dupla, como no discurso de conjunto veiculado pelo teatro. Um discurso cujo emissor é o autor (+ o “prático”) – e um discurso cujo emissor é o “personagem”.⁹ A cada um desses discursos corresponde uma situação de comunicação e um estoque particular de condições de enunciação: a) condições de enunciação cênicas, concretas, as da representação; b) condições de enunciação imaginárias, as do discurso dos personagens. Acabamos de ver a que ponto as primeiras eram modificadas pela mudança histórica do código teatral; as segundas (determinadas pelas rubricas, estejam elas organizadas como uma camada textual à parte ou inseridas no diálogo”¹⁰) parecem infinitamente mais estáveis; poderíamos mesmo imaginá-las como o único elemento durável; o que pode muito bem ser um engano; efetivamente, essas condições de enunciação são, também elas, dependentes de um *não-dito*, mais precisamente, de um *pressuposto* que sustenta todo o diálogo. Realmente, só se pode dialogar se se tem alguma coisa em comum, a respeito do que concordar ou brigar, verdades sobre as quais fez-se um acordo tácito;¹¹ depois, há pressupostos que regem a própria natureza do diálogo (determinando suas condições de enunciação): assim, por exemplo, a célebre cena de *Cinna*, em que o imperador Augusto pergunta a seus conselheiros Máximo e Cinna se deve ou não abdicar, só tem

9. Daí que, em toda mensagem teatral, verifica-se a presença de quatro “vozes”: as do emissor e do receptor do discurso performático e as do emissor e do receptor do discurso ficcional.

10. Neste último caso estão incluídos tanto Shakespeare como o teatro clássico francês.

11. Ducrot dá como exemplo a fórmula “o rei da França é calvo”; discutir a respeito da calvície do rei da França supõe que se esteja de acordo a respeito do pressuposto: “a França tem um rei”.

sentido em relação a um pressuposto inicial¹² – o de que o imperador tem direito de interrogar e que os interlocutores não podem se furtar à obrigação de responder. O próprio conteúdo do diálogo *pressupõe* a seguinte fórmula: “a escolha política só pode ser feita entre a monarquia absoluta e uma república aristocrática. Ora, na medida em que se trata de um não-dito textual, que só a representação pode mostrar, trata-se de elementos que a simples leitura frequentemente apaga; um exemplo muito simples: quando se dá o primeiro encontro entre Andrômaca e Pyrrhus (I,4) o leitor apressado seria tentado a, depois da pergunta de Pyrrhus: “Procuráveis-me, Senhora, uma esperança tão agradável ser-me-ia autorizada?”^{VII} entender “psicologicamente” a resposta de Andrômaca como um grito de amor maternal, esquecendo a situação da fala (uma prisioneira interrogada por seu senhor); o caráter de agressão provocadora do discurso de Andrômaca corre o risco de escapar ao leitor apressado (juntamente com suas conseqüências dramáticas: a inversão da situação de força).¹³

Ora, é precisamente a propósito do não-dito textual e, particularmente, dos pressupostos que se situa a *diferença fundamental*, para nós, em relação ao texto clássico, aquilo a que a encenação é obrigada a dar um sentido, seja exibindo-o, seja modificando-o completamente para substituí-lo por outros pressupostos. Pode-se imaginar como um encenador mostraria

12. Que determina a “natureza” da palavra de Augusto: interrogadora mas com valor de coação.

VII. No original: “Me cherchiez-vous, Madame, un espoir si charmant me serait-il permis?” (N. da T.)

13. “Je passais jusqu’aux lieux où l’on garde mon fils / Puisqu’une fois le jour vous souffrez que je voie [...] Je ne l’ai point encore embrassé aujourd’hui.” (“Eu me dirigia aos aposentos onde retêm meu filho, / Já que uma vez por dia vós tolerais que eu o veja / [...] / Eu ainda não o beijei hoje.”)

na cena de *Cinna* o interrogatório cheio de armadilhas e a alternativa ilusória, a partir das condições de enunciação e dos pressupostos que as governam; omitir essa *demonstração* seria privar de qualquer sentido a representação de *Cinna*. É a partir desse ponto de partida quase obrigatório que as escolhas do encenador se fazem: mostrar a recorrência da mesma situação de fala, outrora e hoje, privilegiar a diferença ou tentar uma relação: vai-e-vem, síntese dialética, conciliação eclética ou, por fim, aprofundamento da distância. Historicizar ou não, é a primeira dessas escolhas.

Historicizar

Compreende-se melhor então o que pode ser a historicização dos clássicos em seus múltiplos aspectos: historicizar a representação não é necessariamente historicizar a relação com o referente histórico – além disso, esse referente é múltiplo e muitas vezes difícil de delimitar.

Seria possível (tentativa raramente feita) construir uma espécie de arqueologia da representação, reproduzir tanto quanto possível o lugar cênico, os figurinos, e mesmo o gestual e a dicção, até onde podemos conhecê-los. Não digo que o trabalho de reconstituição histórica que precederia tal encenação não tivesse resultados benéficos para a constituição de um “sentido” do objeto clássico; não digo também que uma representação construída sobre essas bases não produzisse um efeito de estranheza, de distanciamento produtor; mas as dificuldades, o excesso no efeito de distância correriam o risco de comprometer a legibilidade da obra.

O trabalho “usual”, tentado por Vilar e plenamente realizado nas encenações de Planchon, é o que consiste em reconstituir na representação um quadro mimético não da

representação clássica, mas de seu *referente histórico*: a casa de Orgonte, a fazenda de Dandin etc. com os figurinos em sua – relativa – verdade histórica. Notemos que esse trabalho de historicização é acompanhado quase que obrigatoriamente por uma inflação dos sinais referenciais que ultrapassam o texto (por exemplo, os trabalhos do campo em *Georges Dandin* ou as ocupações domésticas na segunda versão do *Tartufo*). Vê-se bem o que está em questão: primeiro, libertar-se de uma visão tradicional sobre um século XVII visto pelo século XIX, marcado pelos salões e por Versalhes; depois, remeter de uma história anedótica aos fundamentos sócio-políticos, do mundanismo à vida e à produção das classes sociais com o objetivo de decifrar, sob as atitudes e a linguagem, as relações sociais e os discursos ideológicos. Trabalho extraordinariamente rico e fecundo a propósito do qual faremos algumas observações: a) contrariamente ao que se poderia imaginar ou temer, esse é um trabalho a ser incessantemente retomado, antes de mais nada porque o olho do público muda e, conseqüentemente, o conhecimento que se tem do século XVII, por exemplo, evolui e se aprofunda. Assim Planchon, dez anos depois, refaz um *Tartufo* no qual há uma religiosidade barroca ausente do primeiro; b) a *mimesis* quase nunca pode ser simplesmente direta, reproduzindo “imagens” do passado; ela se tingue, cada vez mais, de simbolismo: uma dialética do mimético e do simbólico aparece claramente nesse segundo *Tartufo*, no qual a presença dos símbolos é tal (casa em demolição, reconstrução, enorme Cristo) que obriga Planchon, para contrabalançá-la, a uma pintura quase naturalista da vida cotidiana do grande século; c) essa forma de historicização é mais facilmente aplicável no domínio da comédia que no da tragédia; para a tragédia se coloca, como veremos, o problema do segundo referente histórico: daí todo um trabalho metonímico sensível na *Berenice* de Planchon. Claro que tudo isso acarreta alguns problemas; primeiro o mais grave: o sentido do texto se baseia na pintura do tempo, ou, através da pintura

dos “costumes do tempo”, em outros problemas (sócio-históricos) fundamentais, e dos quais a pintura de costumes não seria mais que a representação metafórica; essa historicização exigiria, sem dúvida, uma exacerbação capaz de alcançar as figuras ocultas nas quais se projeta a ideologia do tempo. Outro problema: é claro que grande parte das imagens produzidas por essa historicização são muito intelectuais e se tornam inacessíveis ao espectador desprovido de uma cultura histórica desenvolvida – por exemplo, justamente essas figuras tão belas da religiosidade barroca no segundo *Tartufo*.

Daí que em *Vitez (Fedra)* encontramos uma outra forma de historicização: não mais a *mimesis* da realidade histórica (na medida em que é possível reconstituí-la), mas um esforço de restituição do discurso histórico que nossos contemporâneos sustentam a respeito de tal ou qual período; mostrar não o grande século, mas a imagem que nós temos dele, dialetizando a estranheza e a proximidade com todas as clivagens ideológicas que essa imagem pode comportar: o século XVII “clássico”, versalhesco, o século XVII do historiador Goubert,¹⁴ o de Rossellini e da *Tomada de poder de Luís XIV*, até o de Michelet, a que se acrescentam as imagens culturais, a música, o teatro. Não sem incorrer na crítica de ilegibilidade.

Mas, na quase totalidade das tragédias e até num certo número de comédias (*Anfitrião*) o referente contemporâneo ao escritor não é o único possível;¹⁵ existe um outro referente histórico possível, o do período evocado: antiguidade clássica, alta idade média inglesa para Shakespeare, universo lendário da guerra de Tróia etc. Nessa perspectiva, que foi a do começo

14. P. Goubert, *Louis XIV et 20 millions de sujets*, Fayard, 1966.

15. Embora o teatro do século XVII escolhesse deliberadamente esse referente contemporâneo.

do século XIX e que se perpetuou, com algumas vicissitudes, até o século XX, o referente histórico era o fornecido pelo texto: historicizava-se *Fedra* em função de uma antigüidade “pagã” mais ou menos imaginária; buscava-se com empenho uma exatidão “romana” ou “grega” nos cenários e figurinos. Mas, como era evidente que a base histórico-social não podia ser a antigüidade evocada, Grécia minóica ou Roma dos Césares, estabelecia-se uma tripla relação entre a história do autor, a história evocada pelo texto e a história do receptor-público: relações difíceis de dialetizar e cujo resultado mais claro era recobrir uns pelos outros os três referentes históricos e, portanto, apagá-los: o que subsiste então é a idéia de uma eternidade das grandes opções históricas, quando não a da eternidade da “natureza humana”. Paradoxalmente, historicizar os clássicos em função da história evocada pelo enunciado leva a privilegiar uma leitura universalista, humanista, do texto clássico.

Pode-se dizer quase a mesma coisa do último modo de historicização do texto clássico, o que remete a um referente contemporâneo, supondo, ao menos em princípio, que pode haver uma identidade de situação entre os enunciados de um texto clássico e a atualidade vivida pelos espectadores. Sem falar desses *Misanthropo* em vestido de noite e *smoking* (houve mais de um) identificando abusivamente a vida mundana do século XVII e a de nossos dias (Gilibert via em *Alceste* uma paranóia de salão, bem parisiense); a encenação “contemporânea” do *Othon* de Corneille por P. Miquel trabalhava no âmbito não de uma identificação humanista de “todas as épocas”, mas usando uma representação de cabaré, que carregava o texto clássico de alusões à vida política de 1975. Funcionava: não é impossível que, nesse caso privilegiado (e o *Othon* de Corneille é um caso privilegiado), a modernização violenta abra sobre um funcionamento verdadeiramente dialético, esclarecendo a ligação objetiva entre dois períodos da história. Mas com uma conseqüência imprevista: a mudança da mensagem e até a transformação do

texto: *Othon* transformou-se numa comédia política em que os espectadores riam a bandeiras despregadas ouvindo as frases majestosas e cínicas, muito próximas das que aparecem todos os dias no rádio ou na TV; a modernização histórica (jovens executivos^{VIII} desfilando num cenário de altos funcionários da administração pública, de estátuas de gesso, pastas de couro, damas da burocracia em *tailleur Chanel*) dava à tragédia uma espécie de redução brutal mas que, no caso, atribuía sentido à problemática política de Corneille: os políticos aparecem como objeto de uma minúscula agitação molecular de um movimento browniano na superfície de um além terrível, invisível e presente – quando os sentimentos se vêm enrijecidos, congelados – no interior de um jogo de interesses terríveis e fúteis. Esse exemplo extremo ensina, entre outras coisas, que, no teatro, tudo pode ser dialetizado e que não há receitas condenáveis enquanto outras seriam eficazes e sem perigo.

A historicização do teatro clássico navega sempre entre 3 perigos: a) a ilusão de crer que é possível prescindir da história (a do escritor) e logo estabelecer com o texto uma relação direta, contemporânea, como se Racine fosse um “jovem autor...”; b) a preguiça que nos amarra à história como ela foi lida por nossos pais e avós; c) o pedantismo que consiste em acreditar reconstituir uma arqueologia do sentido, recuperar aquilo que o *Misanthropo* significava para os contemporâneos de Molière (mas, mesmo considerando-se o público de Molière, a que camada queremos nos ater preferencialmente?).

Historicizar os clássicos é ler a história em 3 níveis:

- o referente histórico do escritor, e o trabalho de análise seria pesquisar qual é, para o autor, a *questão fundamental* (para

VIII. No original, *jeunes énarques*, egressos da Escola Nacional de Administração (ENA), que forma os quadros da alta burocracia estatal francesa. (N. da T.)

Racine, talvez a proliferação do mal a partir do poder, mal radical para o “radicalismo” jansenista), e também qual é, para o seu grupo social, o problema que se coloca e ao qual o texto teatral dá uma solução fantasmática;

- a história de ontem, as tradições de leitura e, nessa perspectiva, examinar não apenas a história das formas teatrais (forma de representação, estilo de interpretação), mas também a problemática (a consciência individual em suas relações com o sexo, o pecado, a ação política), para compreender através de que camada de sentido nos chega o texto clássico;
- a história de hoje, na qual pode ser localizado ou construído o sentido que *para nós* dará vida ao texto.

Notemos, por fim, que uma forma de historicização do texto clássico nunca funciona sozinha; qualquer encenação dos clássicos supõe uma relação entre esses diversos modos. A questão é, primeiro, a predominância, ou mesmo o imperialismo, de uma ou outra forma; depois, o funcionamento eclético ou dialético¹⁶ de suas relações; por fim, o fato de essas relações serem ocultadas, camufladas ou exibidas.

O intemporal

“Historicizar a tragédia” diz Bernard Dort, “é talvez uma operação contraditória em seus próprios termos, corre-se o risco de destruí-la (...) na medida em que a tragédia, como pontificava Aristóteles, propõe, de saída, uma verdade geral superior à história”;¹⁷ e Dort opõe o *Dandin* de Planchon à

16. Os dois termos não são sinônimos.

17. “Les classiques au théâtre ou la métamorphose sans fin” In: *Histoire littéraire de la France* (illustré), t. IV, p. 164, Editions Sociales, 1975.

Berenice do mesmo Planchon. Certamente a tragédia, pelo menos na aparência, insiste menos sobre a circunstância de enunciação, sobre o contexto sócio-histórico, do que sobre o “intemporal” dos conflitos. Mas é exatamente o problema colocado por qualquer texto clássico, mesmo para aqueles que reivindicam a historicização: como assegurar a *permanência* do texto clássico? O que é que permanece intacto e, portanto, também para nós intacto, no texto clássico? A resposta tradicional, do século XIX, é hoje dificilmente sustentável: a eternidade das paixões, da natureza humana, que hoje nos aparece, sobretudo no texto clássico, como a permanência de uma convenção de leitura, de uma “psicologia” hoje em desuso. Não que não se possa insistir sobre a permanência de estruturas psíquicas, sobretudo no quadro da própria civilização ocidental; a respeito desse ponto, a contribuição da psicanálise se revelou extremamente importante para os encenadores; não é por acaso que a *Berenice* de Planchon insiste na ligação de Titus com o pai morto; a contribuição decisiva de Hermon à leitura de *Fedra* foi devolver o sentido propriamente trágico do personagem de Hipólito, privilegiando nele o ódio ao pai, tão claro na primeira cena e, ao mesmo tempo, o conflito entre o pai e o filho. A leitura analítica, longe de estar em contradição com a leitura histórica, estabelece com ela, nos melhores casos, uma vivificante relação dialética; daí, no primeiro *Tartufo* de Planchon, a relação estabelecida entre as determinantes histórico-sociais e o desejo de Orgonte por Tartufo; daí também a presença permanente do pai-rei na *Fedra* montada por Vitez.

Existe uma certa ligação – quase sempre difícil de perceber e de justificar – entre estruturas psíquicas e estruturas formais de representação; o intemporal pode tomar o aspecto de um jogo abstrato de formas: o “desenho de diagonais” da *Berenice* de Planchon ou a estrutura cênica em espiral da *Fedra* de Hermon que determina as evoluções dos atores e reflete ao mesmo tempo o funcionamento psíquico e as recorrências

lexicais no texto de Racine.¹⁸ Uma certa “dialética” da permanência pode, portanto, ser construída com a ajuda da relação entre estruturas psíquicas e estruturas textuais.

O trabalho do *corpo* não está desligado disso: lutas, relações, contatos e rupturas entre os corpos, bem como quaisquer outros signos produzidos por cada corpo. Mas a respeito desse ponto seria preciso fazer sérias restrições: certamente o corpo humano é um elemento permanente de funcionamento teatral, mas E. T. Hall nos lembra oportunamente a seguinte verdade: nada é mais codificado, nem mais “datado” que o gestual e as relações físicas entre os homens, o que ele chama de “proxêmica” e que é estreitamente dependente da sociedade em tal ou qual momento de sua evolução. Imaginar que estamos no reino do intemporal, do a-histórico porque no palco se movem corpos nus ou quase nus, cobertos por roupas o menos “marcadas” possível (roupas “imaginárias” concretizando o estereótipo da roupa universal para nós, espectadores franceses do século XX), é uma ilusão tão grande quanto a dos encenadores do começo do século (Antoine) que acreditavam interpretar os clássicos segundo a “verdade” fazendo uma reconstituição “exata” da representação clássica.

Enfim, há um último procedimento capaz de arrancar o texto clássico de seu passado, é aquele que, por meio de uma adaptação mais ou menos remota das teorias de Artaud se esforça por transformar o espetáculo clássico numa cerimônia, recriando-o como um “ritual”. É grande a tentação de imaginá-lo sob o modo antropológico do ritual, tal como ele se verifica nas sociedades não-européias onde ele ainda sobrevive: na África, na Indonésia, nas sociedades ameríndias. Tentativas

18. Ver o trabalho de nosso seminário sobre o vocabulário do espaço em *Fedra* e a recorrência das palavras *bordas* e *margens*. Instituto de Estudos Teatrais, Paris III, Seminário de Pesquisas sobre o espaço teatral (1974-1977).

muitas vezes apaixonantes (como as de Serban com textos antigos como *As troianas* ou *Medéia*) na medida em que permitem voltar à fonte ritual da representação teatral, mas sempre ameaçadas de ecletismo: não é tanto uma permanência o que é assim recriado, mas uma universalidade fictícia dos rituais humanos. Correndo o risco de uma série de erros, inclusive o do contrasenso e o de, provavelmente, confundir a cabeça do espectador, zozzo com o desfile de culturas.¹⁹ É a esse tipo de tentativa que podemos ligar o trabalho de Grotowski (*O príncipe constante*);²⁰ de fato, pelo menos no começo, Grotowski se esforçava por representar nos dois esquemas: eternizar as obras em função de um intemporal físico e gestual, mas também em função de um ritual imaginado – reconstruído.²¹ De fato, tratando-se, sem dúvida, para Grotowski, não tanto de mostrar o intemporal dos clássicos mas seu uso para nós, quer dizer, sua permanência “moderna” possível, com a ajuda do jogo entre dois modos de permanência: a do corpo e essa universalidade de pesadelo que é a dos gestos associados da tortura e do abandono; do perseguidor e do perseguido.

Seja qual for a diversidade dos enfoques atuais desse problema da permanência, uma espécie de unanimidade parece existir sobre o seguinte ponto: a permanência não pode ser

19. Foi o que aconteceu com a dança da morte em volta do cadáver de Polixena em *As troianas*. A dança indiana é, de fato, uma dança de *casamento*; teria sido interessante se o espectador fosse capaz de perceber o sema *casamento*, mas ele era apenas incomodado por uma imprecisa estranheza.

20. Ver a análise dessa representação in *Les voies de la création théâtrale*, vol. I por J. Jacquot e S. Onaknine.

21. Assinalemos que Grotowski, astuciosamente, se serve do gestual e da cultura das civilizações camponesas da Europa oriental.

compreendida como a de um objeto total, em seu fechamento e sua unidade, mas como a permanência de elementos esparsos, de “arquiteturas quebradas”, segundo a expressão de Vitez; a questão será, portanto, deslocada: o que fazer dos elementos? Assegurar sua reconstrução ou mostrar sua fragmentação? Vitez advoga a segunda solução: “E nós os trazemos à luz aos pedaços, sem jamais reconstituí-los, porque, de qualquer forma, o seu uso está perdido, mas fabricando, com os pedaços, outras coisas...”²² Reconstituir ou fabricar outras arquiteturas, o problema permanece: com que assegurar uma permanência? O núcleo edipiano? A relação sempre móvel mas permanente entre o individual e a história? A poética do texto, em função do que, na poética, é legível por nossos contemporâneos?

E nessa poética teatral um elemento de base continua problemático: o da dramaturgia clássica. Como fazer o público contemporâneo aceitá-la? E, se é preciso desmantelá-la, segundo que princípios fazê-lo?

Desmantelar a dramaturgia clássica

O desmantelamento dos textos clássicos é um fato, como vimos, e ninguém pode ser responsabilizado por isso: não foram Planchon e Vitez que desmantelaram os clássicos, eles se desfizeram sozinhos por razões complexas. Ora, o domínio onde a distância entre o clássico e o teatro de hoje mais aparece é o da dramaturgia, com todas as conseqüências (ideológicas, sobretudo) que tal ou tal dramaturgia implica.

O traço distintivo da representação (e do texto) clássico é a continuidade: a distinção-fusão dos atos, a pequena duração temporal, a unidade de lugar (que não significa unidade mas homogeneidade), a unidade de ação, tanto quanto noções que

22. A. Vitez, “Théorie/pratique théâtrale”, *Dialectique* n. 14, été, 1976, p. 9.

não recobrem o *uno* mas o *contínuo*, a ausência de ruptura (espacial, temporal, verbal). Todo o discurso clássico da *verossimilhança* indica menos as condições de uma boa recepção do que a continuidade de uma conduta cujas motivações criam uma cadeia ininterrupta de emoções e ações. A dramaturgia clássica é menos uma dramaturgia da coerência estética (cf. Malebranche) que uma dramaturgia do centralismo do querer (sendo esse querer, em última instância, o querer divino). É no teatro clássico que, sem dúvida, Bakhtine obscuramente pensa quando nega qualquer “dialogismo” ao teatro.²³

O monologismo teológico exige a manutenção das três unidades e os críticos neoclássicos da primeira metade do século XIX, de Nisard a Brunetière, não estavam errados ao acusarem o drama romântico de romper (oh, bem timidamente) o plano divino ao combater as três unidades. Não é a natureza humana (ou a do teatro) que deseja as três unidades, mas a natureza monocêntrica do Deus absolutista: um só Deus, um só rei, de direito divino – e as três unidades, que são a representação imaginária disso e que são, na verdade, uma só, como a Santíssima Trindade.

O que fazer então, hoje, da dramaturgia clássica? É preciso respeitá-la, exaltando-lhe o *encadeamento*? Ou bem “desencadeá-la”? No primeiro caso, mostraremos a distância ideológica, que será exibida como objeto histórico na unidade de seu projeto, na presença de uma consciência especular, segundo o termo de Althusser.²⁴ De uma certa forma, é talvez o sentido do projeto de Planchon para *Berenice* (como fora o projeto fracassado da *Fedra* de Vilar). Ou, no outro extremo, veremos a dispersão-pulverização de uma *Andrômaca* montada por Mesguich, na qual o projeto dramático é explodido em

23. V. Bakhtine, *La poétique de Dostoïevsky*. Seuil, 1970, p. 46-47.

24. L. Althusser, “Note sur un théâtre matérialiste”, *Pour Marx*, p. 144-145 (Maspéro, 1971).

todos os níveis: tempo, espaço, personagens. Outros se esforçam para dialetizar o contínuo e o descontínuo: é o que Vitez tenta, não sem dificuldades.²⁵

Se quisermos dar uma definição restrita do classicismo teatral seria talvez preciso evocar o conceito de continuidade por oposição a uma dramaturgia barroca na qual a dispersão é levada em conta: assim, por exemplo, *A vida é sonho*, na qual se constrói ao longo da peça a unificação de dados dispersos; ou Shakespeare, que inscreve cenicamente a divisão dos lugares e a dispersão temporal: dramaturgias muito mais próximas de uma ótica moderna.

Uma das características do espaço clássico é ser homogêneo e pouco mimético: homogêneo, ele não tenta determinar lugares de sentido particulares: não há clivagem do espaço indicando uma teatralidade interna, também não está prevista uma divisão intracênica determinando zonas de funcionamento ou de sentido. Defrontamo-nos com um espaço contínuo e relativamente neutralizado, embora essas verdades gerais precisem ser nuançadas. Parece entretanto estabelecido que a “neutralidade” do corredor clássico, da casa ou da rua que serve para tudo na comédia foi objeto de uma transformação mimética no século XIX: o corredor trágico transformou-se, sem esforço excessivo, num salão burguês: o mesmo lugar do privilégio mimetizado.

A dramaturgia clássica se presta mal a uma não-homogeneidade do lugar cênico:²⁶ a clivagem do espaço na

25. Na *Fedra* de Vitez, essa consciência centralizadora aparece de forma permanente, e é a do Rei; é uma opção que se pode discutir; talvez em Racine essa consciência especular esteja além (*deus abscondit*), contemplando, de um exterior infinito, a tragédia e forçando o espectador à mesma presença-ausência.

26. Essa não-homogeneidade só se constitui, e com que incertezas, ao longo do século XIX.

Fedra de Hermon funciona com dificuldades, assim como as “zonas sensíveis” do segundo *Tartufo* de Planchon. Se as clivagens espaciais são maravilhosamente eficazes em *A disputa* de Chéreau, isso talvez se deva à existência textual de uma descontinuidade secreta nesse Marivaux do último período. A volta de Vitez a uma neutralidade do espaço (o chão de *parquet*) é acompanhado de uma interessante tentativa de não-homogeneidade dos lugares: da espineta^{IX}-Arícia à poltrona do rei: ensaia-se uma espécie de jogo dialético entre elementos aparentemente inconciliáveis: neutralidade e clivagens. Mas é no domínio do tempo e da divisão em seqüências que o jogo moderno com a dramaturgia clássica é mais eficaz. Sabemos que a dramaturgia clássica em *atos* faz intervir não apenas a unidade interna do ato, mas a continuidade de ato para ato: as cartas estão dadas desde o começo, a mudança de ato para ato não as modificará, simplesmente elas serão repartidas de outra forma, como num jogo. Seja qual for o intervalo temporal entre os atos, grande ou pequeno, não haverá ruptura no encadeamento lógico, e, sobretudo, ele não será levado em conta, contabilizado. Assim, a dramaturgia da unidade de tempo exclui, por natureza, a transformação. A unidade de tempo (a confrontação do tempo real e do tempo representado e sua homogeneidade teórica) corta nos dois extremos a temporalidade das relações humanas, tanto do lado da duração sócio-histórica como do lado das ligações psíquicas do homem e de sua duração.²⁷ A dramaturgia em ato, como a unidade de tempo à qual ela está indissolúvelmente ligada, exclui as relações humanas (sócio-históricas e psíquicas) de qualquer processo: o teatro é então o ato instantâneo, excluindo tanto a duração indefinida das lutas quanto a recorrência e o retorno das determinações psíquicas. Ora, o trabalho “moderno” da

IX. Antigo instrumento de teclado e cordas que antecedeu ao cravo (N. da T.)

27. Sobre a ligação, no teatro, entre a duração e o funcionamento seqüencial dos clássicos, ver nosso trabalho *Lire le théâtre*, Editions Sociales, 1977.

encenação dos clássicos se esforça para ir ao encontro desse funcionamento trabalhando as seqüências: as grandes seqüências (atos) são fragmentadas em seqüências médias, quebrando a sucessão das “cenas” clássicas; em lugar de uma sucessão encadeada, temos, cada vez mais, sobretudo nas encenações mais recentes, um *trabalho do descontínuo*: deslocamento dos personagens no tabuleiro de xadrez em que se transformou o palco, mudança de papéis entre os personagens (as *Andrômacas* de Vitez e Mesguich), inversão de seqüências, pausas intercalando música ou discursos interpolados. Aí está a diferença entre a continuidade de um Planchon (respeitando esse aspecto fundamental da dramaturgia clássica), – para não falar da continuidade muito forte das encenações de Roussillon.²⁸ O *encadeamento* foi substituído pela *montagem* e às vezes pela *colagem*: em Vitez o espectador é encarregado de “fazer a montagem”, de reconstituir a continuidade (a partir dos elementos de “colagem” que são os fragmentos musicais). Montagem nos dois prólogos das encenações de *A disputa* por Chéreau. Colagem em *Andrômaca* de Mesguich, na qual os esquetes inspirados pela leitura do dicionário na letra A obrigam o espectador a um laborioso esforço de integração ao sentido. É assim que se refaz a teatralização dos clássicos: pelo investimento do espectador na representação. Levando ao extremo esse raciocínio, podemos dizer que esse trabalho do descontínuo reintegra no movimento dramático do texto clássico o sentido do tempo e mesmo a noção de processo histórico.

28. Na encenação de *O jogo do amor e do acaso*, Roussillon, que instala um jogo muito refinado com o espaço (deslizamento dos personagens de uma zona sensível à outra), mantém a continuidade da representação: uma quadrilha na qual as seqüências coreográficas se encadeiam. Daí o caráter muito “clássico” desta encenação, ao contrário da encenação de *A dupla inconstância*, de Rosner, na qual a ênfase era colocada no heterogêneo e no trabalho com a descontinuidade.

Mais tocante ainda é, talvez, a explosão do personagem, não apenas como consciência centralizadora mas como sujeito de um discurso que só pertence a ele; trata-se de quebrar não apenas a ilusão de um psiquismo que preexistiria ao discurso, mas a ilusão de um discurso que seria propriedade de um personagem determinado: daí todo o jogo de passagem de réplicas de um papel a outro, as permutas de atores dentro da representação, com desdém pelo “verossímil”, pela idade, pelo sexo: o objetivo é evidente, mas mais complexo do que parece. Trata-se, antes de mais nada, de colocar em questão as motivações psicológicas mais visíveis, para deixar aparecer um jogo de relações mais sutis; mas trata-se também de comprometer a noção de indivíduo, até mesmo de sujeito transcendental: a divisão de um dado personagem em dois pode aparecer como uma imagem esquizofrênica atual; de uma forma mais velada, pode-se dizer que recusar a noção de personagem preexistente ao texto é, ao mesmo tempo (benefício essencial!), recusar a preexistência do sentido: o sentido deixa de estar por trás, devendo ser buscado, reconstituído, e passa a estar “adiante”, para ser feito, construído.

O clássico para nós

O que concluir dessas brevíssimas observações? É muito difícil, para não dizer impossível, fazer uma tipologia das formas de leitura e de encenação dos clássicos – muitos dos procedimentos, das abordagens que enumeramos são, em diferentes níveis, bastante aplicados: a maior parte dos encenadores é muito consciente do jogo estabelecido entre a historicização e a permanência, entre o contínuo e o descontínuo, entre a preservação e a destruição do personagem. Seria mais fácil fazer o inventário dos problemas que hoje se impõem ao encenador dos clássicos. A primeira pesquisa é, sem dúvida, a que incide sobre os meios de sair da

representação (tradicional), por diversos procedimentos de quebra (como acabamos de ver), mas também pelo recurso a uma *retórica* ou, mais exatamente, a uma poética teatral: as estruturas fundamentais serão traduzidas por metáforas espaciais: os encenadores se entregarão a deslocamentos metonímicos: como Dougnac, que transporta a paranóia mundana do *Misanthropo* para asilos de alienados do século XVII.²⁹ Sair da representação é, também, *teatralizar* por todos os meios possíveis: o espaço do circo, a integração do público, a volta ao cerimonial, tudo o que pode permitir afastar o mimético e dar aos clássicos valor de *estranhamento* (*Verfremdung*): não aproximá-los, mas afastá-los. E afastá-los do que pareceu, por longo tempo, seu principal mérito: o polido, o congelado da perfeição; privilegia-se, ao contrário, o bruto, o mal delineado, até mesmo o “malfeito” do qual fala Vitez, o inacabado, como no segundo *Tartufo* de Planchon: tudo que remete ao “estilo” será afastado; o trabalho da encenação atual é, por um lado, o da “desestilização”. Então não se hesita em instalar no interior dos textos mais afastados do cotidiano tudo o que pode lembrar as funções do corpo: comer, beber, jogar, beijar, abraçar; todos os gestos do cotidiano recheiam o texto clássico; mesmo nas tragédias, princesas e confidentes trocam familiaridades de harém.³⁰ O realismo, até mesmo o naturalismo, aparecem sem riscos: eles são apenas a compensação da teatralidade; a revanche de uma “majestade” exuberante.

De resto, o clássico continua cultural em excesso: só suas referências mudaram: não são mais Homero nem Virgílio: são

29. Tentativa muito infeliz nesse caso, mas que não condena o uso teórico do deslocamento metonímico. A liberdade dos procedimentos é e deve ser grande: um fracasso ou um êxito não justificam nem condenam nada.

30. O perigo desses procedimentos “realistas” é sua monotonia: as dificuldades que se encontra em renová-los.

Sade, Freud, o surrealismo, e também todo o século XVII, um século XVII renovado, no qual Pascal, Scarron, Lulli ocupam mais lugar que Boileau; e, teatralmente, tudo o que se imaginar como referência – Strindberg, Tchékhev, por exemplo.

Enfim, descartando a leitura psicológica do século XIX (e mesmo do século XX), os encenadores desses últimos anos politizam – seria mais justo dizer repolitizam – textos cujo destino primeiro nunca foi estranho ao político; e esse retorno ao histórico tanto pode consistir no estilhaçamento temporal “brechtiano” quanto na reconstituição do ambiente. Nos melhores casos, o histórico é produzido pela exibição dos pressupostos: o que era pensado e vivido no tempo dos clássicos, o que subjaz ao diálogo sem jamais ser dito aparece de repente pelo trabalho da encenação.

Que nessa liberdade (desenvoltura, diríamos mesmo) possamos falar de clássico-pretexo, é muito natural. Mas é sem dúvida um erro. Seja qual for a polissemia instalada no texto, seja qual for a independência do encenador em relação às tradições, seja qual for a explosão das estruturas, as realizações mais felizes conseguem isolar discursos claros e, no interior desses discursos, contradições que são as do texto em suas relações com sua história, o vai-e-vem do sentido entre passado e presente dá conta do presente pela designação da mudança, mas também pela formulação das contradições. O que resta fazer dessas contradições? Exibi-las ou dissimulá-las. É a diferença entre o ecletismo e a dialética. E se quisermos construir uma tipologia das encenações, é a partir desta distinção que teremos que construí-la.



Foto de Pierre Clavel. *Tartufo*, de Molière, direção de Roger Planchon, 1973/74. Gérard Guillaumat no papel de Cleanto.



...Yet there is
method in't. *Ham-let*.
José Celso Martinez Corrêa*

*Silvana Garcia***

Na entrada do prédio, um pequeno saguão aberto para a rua serve de sala de espera. Passando o portão de ferro, deparamo-nos com um espaço muito diferente do que se esperaria de um teatro. O enorme salão retangular, estreito e comprido, de pé direito altíssimo, é encimado por uma cobertura de ferro e vidro. A platéia, composta por estruturas à maneira de andaimes, com

*Este texto foi originalmente publicado em espanhol, com pequenas alterações, na revista *Gestus* (University of California/Irvine, n. 19, apr. 1995, p. 85-99).

** Silvana Garcia é professora da EAD (Escola de Arte Dramática), professora orientadora no programa de pós-graduação do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP; pesquisadora e dramaturgista. No momento, dirige a Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo.

Foto de Lenise Pinheiro: *Ham-let*, de Shakespeare, direção de José Celso Martinez Corrêa, 1993. Marcelo Drummond.

três patamares, ocupa todas as paredes laterais, exceto por um último trecho, à esquerda, reservado para um canteiro de plantas tropicais. A área de jogo limita-se, assim, a uma passarela de não mais de quatro metros de largura, que atravessa o espaço de ponta a ponta, descendo em leve declive até o meio e, depois, prosseguindo nivelada até o fundo do edifício. Na parte central, interrompendo a platéia, abre-se uma área de jogo quadrada que tem, de um lado, um pequeno tanque de água de forma semicircular e, de outro, um estrado para os músicos. Completando o conjunto, ao fundo, uma construção frontal, também em ferro e vidro, constitui o setor de camarins, também utilizado como área de jogo.

Ao longo da passarela e na área central, nenhum elemento que nos indique uma cenografia, a não ser uma enorme cortina recolhida junto ao estrado. Entram os músicos. Ao uníssono cadenciado de uma marcha-rancho, sob o refrão “to be or not to be” – ou seria “tupi or not tupi”? – abre-se totalmente o portão de ferro e, através dele, irrompem os atores numa invasão bárbara, ruidosa e, às corridas e saltos, se apossam do espaço para, depois de algum tempo, reunirem-se na área central. Um espectador, então, é convidado a acender uma estrela de pólvora desenhada no chão. Estrondo e fumaça branca. O grito do ator José Celso – DI-TI-RAM-BO! – consagra o espaço e inaugura a função. Antes, porém, que Shakespeare fale pela boca das sentinelas, a trupe de atores encenará ainda um longo prólogo-pantomima: Rei Hamlet enfrenta e mata Fortimbrás, o velho; duas mulheres, dispostas uma em cada extremo da passarela, parem seus rebentos – o jovem Hamlet e o jovem Fortimbrás – que, nus, correm gritando em direção um ao outro, até se chocarem num abraço; sob a contagem regressiva dos atores, Cláudio mata Rei Hamlet.

Nas cinco horas do espetáculo que se segue, mantém-se esse mesmo ritmo. Música e canto fazem a pontuação da ação podendo comentá-la, contrapor-se a ela, sugerir relações entre

texto e personagens, dar ritmo e criar clima. Essa variedade de funções é facilitada pela conjugação de trilha gravada com música ao vivo e pela enorme gama de estilos e ritmos empregados: cantos indígenas, canto lírico, *blues*, bossa-nova, samba, *rock*, *rap* etc. O espaço, outro determinante do espetáculo, é atravessado constantemente pelos atores, ou, então, por um praticável móvel que corre pela passarela, realocando o foco da ação. O espectador se esforça para acompanhar o jogo dos atores, que se movimentam incessantemente para cima e para baixo; com frequência, cenas simultâneas acontecem nas extremidades do espaço; invariavelmente, espectadores vizinhos interferem em nosso campo de visão. Não raras vezes, a cena acontece sobre nossas cabeças, nos labirintos aéreos possibilitados pelos andaimes e, nestes casos, resta-nos ouvir as vozes itinerantes, rastreado o vazio com o olhar perdido no escuro. Durante todo o espetáculo, nossa visão é assim ludibriada, recortada, impedida, dificultada.

O *Ham-let* de José Celso contém a versão integral do *Hamlet* de Shakespeare. Mais que integral, dilatada, ampliada. Tudo é explicitado: a narração desdobra-se em ação; o que é sugerido torna-se ação. Ao longo de toda a peça, esse procedimento – operado, em primeiro nível, pela tradução – de desvendar as entranhas do texto expande a fábula, declara os conflitos, toma partido. Ofélia é estuprada por Hamlet e, depois disso, passa a ostentar uma gravidez; Polônio espanca a filha para coibir-lhe a devoção a Hamlet (e para que ela, pelo menos, aprenda “a cobrar mais caro”), Hamlet se dirige a Polônio e, ao invés de peixeiro, indaga se este não seria “um cafetão, vendedor de *piranhas*”.

Do mesmo modo, intenções e movimentos interiores sugeridos ganham literalidade cênica: no primeiro encontro com a mãe e o padrasto, Hamlet impede que Cláudio coloque a coroa ao literalmente “puxar-lhe o tapete”; a loucura, tanto

de Hamlet quanto de Ofélia, ganha concretude nas camisas-de-força que eventualmente vestem; os mesmos jovens, ao chorarem a morte de seus respectivos pais, balem como “bezerros desmamados”.

A narrativa é constantemente reforçada por elementos de redundância ou ação que ilustram o que está sendo dito – como na cena de sexo entre Cláudio e Gertrudes, que compõe o pano de fundo para o primeiro monólogo de Hamlet, no qual lamenta a impudência da mãe. O canto também se insere estruturalmente na cena, conduzindo o espetáculo em direção à opereta: inúmeros trechos do texto são transformados em árias.

As personagens, por sua vez, são aparadas em seus volumes e tornam-se planas, caricaturas de folhetim. A Rainha ostenta uma leveza quase infantil – “fragilidade, teu nome é mulher!”; o Rei Cláudio, com sua gestualidade histriônica e portando os emblemas óbvios do poder (a coroa de papel dourado e a longa e pesada capa), lembra-nos os vilões dos desenhos animados; Polônio, chamado “o Secretário”, configura o burocrata de alto escalão, trajado a caráter com seu terno-e-colete, e o próprio Hamlet veste-se e movimentam-se com a agilidade e os trejeitos de um ídolo de *rock*, lembrando-nos Michael Jackson (aliás, em turnê pelo Brasil na ocasião).

A expansão do tempo-espaço da fábula também libera as personagens no que concerne a suas entradas em cena. Ofélia, por exemplo, invade a área de jogo mesmo quando não está prevista a sua presença – junto ao cadáver ainda quente do pai – ou permanece nela quando, a rigor, já não mais deveria estar ali, como seus passeios entre os protagonistas, após sua própria morte; uma estranha figura de preto acompanha o enterro de Ofélia e misteriosamente desaparece da cena e da peça.

Pintadas em seus traços mais caricaturais, mas confrontadas com um texto de alta poesia e transcendência,

as personagens parecem debater-se em desconforto. O efeito é de marcado estranhamento, ainda mais acentuado por propositadas inversões, que retiram comicidade e grotesco daquilo cujo acento deveria ser dramático. Assim, Cláudio, Rosencrantz e Guildenstern confabulam sobre a sorte de Hamlet debruçados sobre carreiras de cocaína, que cheiram com movimentos sincronizados, e o mesmo Rei enfrenta o retorno de Laertes, em seguida à morte de Polônio, escondendo-se covardemente atrás de um arbusto que carrega como camuflagem. O monólogo de Cláudio, depois da cena da pantomima, é proferido em tom patético, enquanto ele se embriaga e vai perdendo suas vestes, até ficar miseravelmente jogado no chão, totalmente nu.

A conjugação de todos esses procedimentos resulta no desmantelamento estrutural do texto shakespeariano, da economia interna que lhe dá coerência. A insistência em destacar, aparentemente valorizando, os segmentos da narrativa, acaba por, paradoxalmente, esvaziá-la. Quanto mais o espectador pretender se apoiar no terreno seguro da fábula, mais ele se sentirá desorientado. José Celso não nos oferece dela uma interpretação, mas aglutina todas as possíveis, juntando o previsível com o inesperado, invertendo expectativas, dando a impressão de gratuidade onde, na verdade, pode-se adivinhar um critério.

À primeira vista, o texto sofre uma operação de “rebaixamento”, parecendo resultar de uma leitura primária, literal, sem sutilezas. Na verdade, ele se desloca para outro patamar, desvincilhado da arquitetura original, ganhando novo vigor significativo. Pela redundância, o simbólico adquire iconicidade, ou seja, presença de pura teatralidade.

Pelo jogo polarizado das marcas e movimentações, imposto e permitido pela natureza do espaço, bem como pelo desdobramento dos nós dramáticos, cada cena ganha uma certa

independência, acentuando-se o caráter de montagem já presente na construção shakespeariana. A densidade dramática, deslocada do texto, passa, então, a residir no jogo. Conseqüentemente, o espectador é arrebanhado pela profusão de elementos cênicos, mergulhando no universo plurissemântico da encenação.

Nesse trabalho de reescritura do texto, José Celso substitui a tensão dramática que, em Shakespeare, alimenta-se do conflito entre um interior e um exterior, entre sentimento e ação, e polariza-a em um único registro radical. Hamlet perde seu caráter melancólico e ganha cinismo e agressividade. A sexualidade escancarada é o instrumento pelo qual as personagens verdadeiramente intercambiam seus afetos. É por meio dela, por exemplo, que Hamlet explicita sua angústia e seu ódio. No encontro que ocorre nos aposentos reais, o príncipe, calças abaixadas, tenta estuprar a mãe. Também em outras inúmeras ocasiões ele perambula pela cena com o sexo exposto. A descrição da morte do Rei Hamlet por Cláudio é representada com clara indicação de sodomia.

A presença constante de nus, o homoerotismo que marca as relações entre as personagens masculinas, a volúpia insinuada nas mulheres – Ofélia arreganha despudoradamente o vestido para que Hamlet se aninhe entre suas pernas na cena da pantomima – carregam o espetáculo de carga erótica agressiva. Ela chega a atingir diretamente a platéia quando Ofélia, enlouquecida, cantando seus versos, ajoelha-se diante de um espectador e pretende abrir-lhe a braguilha, sendo retirada a tempo por dois truculentos enfermeiros.

A platéia é, todo o tempo, uma presença admitida pelos atores. A proximidade entre os dois segmentos (passarela/palco e andaimes/platéia) é tão íntima que, ao cruzar dos olhares, partilhamos de uma certa cumplicidade com as personagens (e mesmo com os atores que, muitas vezes, afloram à superfície

das personagens). Faz-se ténue, assim, a moldura ficcional, abrindo passo para os procedimentos metalingüísticos: quando Hamlet, recusando-se a falar com a mãe, sai pela porta do teatro, o ator que faz Cláudio insta a platéia, convocando o ator que faz Hamlet a retomar a peça, ao comando de “Fica! Fica”; quando o príncipe fala de um céu estrelado, aponta para o alto e o teto se abre efetivamente mostrando o céu; durante o relato da morte de Ofélia, um ator abre a torneira e faz jorrar uma cascata sobre o tanque, no qual a jovem mergulha para a morte.

Obediente à arquitetura do espaço, José Celso polariza as tensões e, simultaneamente, orquestra olhares e sentimentos da platéia. Ele conduz permanentemente o jogo entre o chafurdar no mundo negro da ambição, dos jogos de poder, da mesquinhez, da traição, e a exaltação no colorido da festa, na celebração do homem e do teatro.

No primeiro registro, a visão do homem e do mundo que nos sugere é, sem dúvida, eivada de amargura e pessimismo. Assistimos à paulatina degradação das personagens – cada vez mais destituídas de dignidade, à mercê dos vícios e da loucura –, combinada à degradação do próprio espaço, no qual se acumulam vestígios de água, terra e vinho. Este, destilado pelos poros dos atores, misturado ao cheiro de suor e alecrim, impregna a atmosfera. O ar, aos poucos, torna-se azedo. Sim, sente-se algo de podre no reino da Dinamarca.

A parte final da peça acaba por configurar um círculo vicioso. Todos os mortos saem da tumba (uma fossa no centro da área principal de jogo), enquanto o fantasma Ofélia, em posição de parto, sugere-nos a cena inicial do prólogo. Os atores, então, circulam pelo espaço, agitando chocalhos, que também distribuem para o público, marcando sonoramente o final do espetáculo. Durante alguns solenes minutos, na penumbra, impera o som dolente e cadenciado desses instrumentos rústicos que, embora também pertençam aos conjuntos rítmicos das

escolas de samba, aqui lembram-nos mais propriamente os rituais indígenas. É um instante final de comunhão, cujo significado abre-se para ser preenchido pela emoção do público.

Esse lado sombrio, pessimista, durante todo o espetáculo tem sua contrapartida: é o registro da festa, o lado celebratório. José Celso evoca freqüentemente o sentido ritualístico que é da natureza do teatro – no conagraçamento dos atores em círculo no meio do espetáculo, na solenidade que rege certas passagens – e traz para o palco a alegria do carnaval, presente nos cantos, na obscenidade, nas máscaras de plástico, nas provocações à platéia. O momento mais contundente dessa carnavalização ocorre quando da chegada dos atores ambulantes, que irrompem no espaço, dançando e cantando, empurrando sua “carroça” sobre a qual se encontra um enorme pênis que, ereto, ejeta jatos de fumaça e confete.

Em *Ham-let*, José Celso celebra, fiel a sua tradição, um compromisso com o teatro primevo, ditirâmico, e com as raízes populares. Celebra o vínculo visceral do teatro com sua própria vida, no jogo entre José Celso/Rei Hamlet e Marcelo Drummond/Hamlet (seu companheiro à época). Celebra sua própria história, incluindo referências, que emergem re-significadas, a seus espetáculos anteriores. Nesse sentido, *Ham-let* é um momento de síntese.

José Celso é um artista para quem o teatro, a história e a vida se confundem e são a mesma e única fonte de suas criações. Seu teatro é feito de brasilidade exuberante e atualidade. É ao som do relato do massacre do Carandiru que os atores ambulantes encenam a pantomima trágica; é para nosso país que Cláudio pretende enviar Hamlet, e o carrasco de Guildenstern e Rosencrantz – imolados na pira destinada a Hamlet – ganha corpo em cena na figura simbólica de um Brasil-índio nu, corpo pintado, envolto na bandeira nacional.

Seu teatro pactua com o registro popular e dialoga com a platéia, entusiasma e comove, tocando a tecla desses sentimentos que, na década de 80, pareciam ausentes do palco, espantados por um rigor formalista que falava mais ao cérebro que ao coração. O teatro de José Celso traz a marca de seu passado mas ressurge fresco, atualizado, inteligente, provocador, tão instigante quanto o espaço (projetado por Lina Bo Bardi), que o acolhe.

Ham-let como momento de síntese da trajetória de José Celso

Renovador da cena brasileira, José Celso foi um dos mais importantes gestores da modernidade de nosso teatro no final dos anos 60. A montagem de *O rei da vela* aliou a crítica – paródica, irônica, debochada, agressiva – ao momento político, com uma teatralidade inédita em nossos palcos. A ópera, o circo, o teatro de revista, a chanchada, o carnaval foram dela a fonte de alimentação. Em seguida, veio *Roda viva*, um espetáculo agressivo, obscuro, violento, que, com o argumento ingênuo da fabricação de ídolos pelos meios de comunicação de massa, provocava e agredia a platéia, tomada como amostra de uma grande maioria de brasileiros que assistia, alienada e iludida, à fascistização do país.

A marca destes e de outros trabalhos realizados com o mesmo fôlego – como *Galileu Galilei*, para citar mais um importante espetáculo –, transparece sob a arquitetura de *Ham-let* e ressurge nas citações espalhadas ao longo da peça (o fígado cru de *Roda viva*, por exemplo). José Celso, aqui, recupera sua melhor forma, no jogo ágil da cena, no uso espetacular dos elementos cênicos, na exploração descontraída da ludicidade no jogo dos atores.

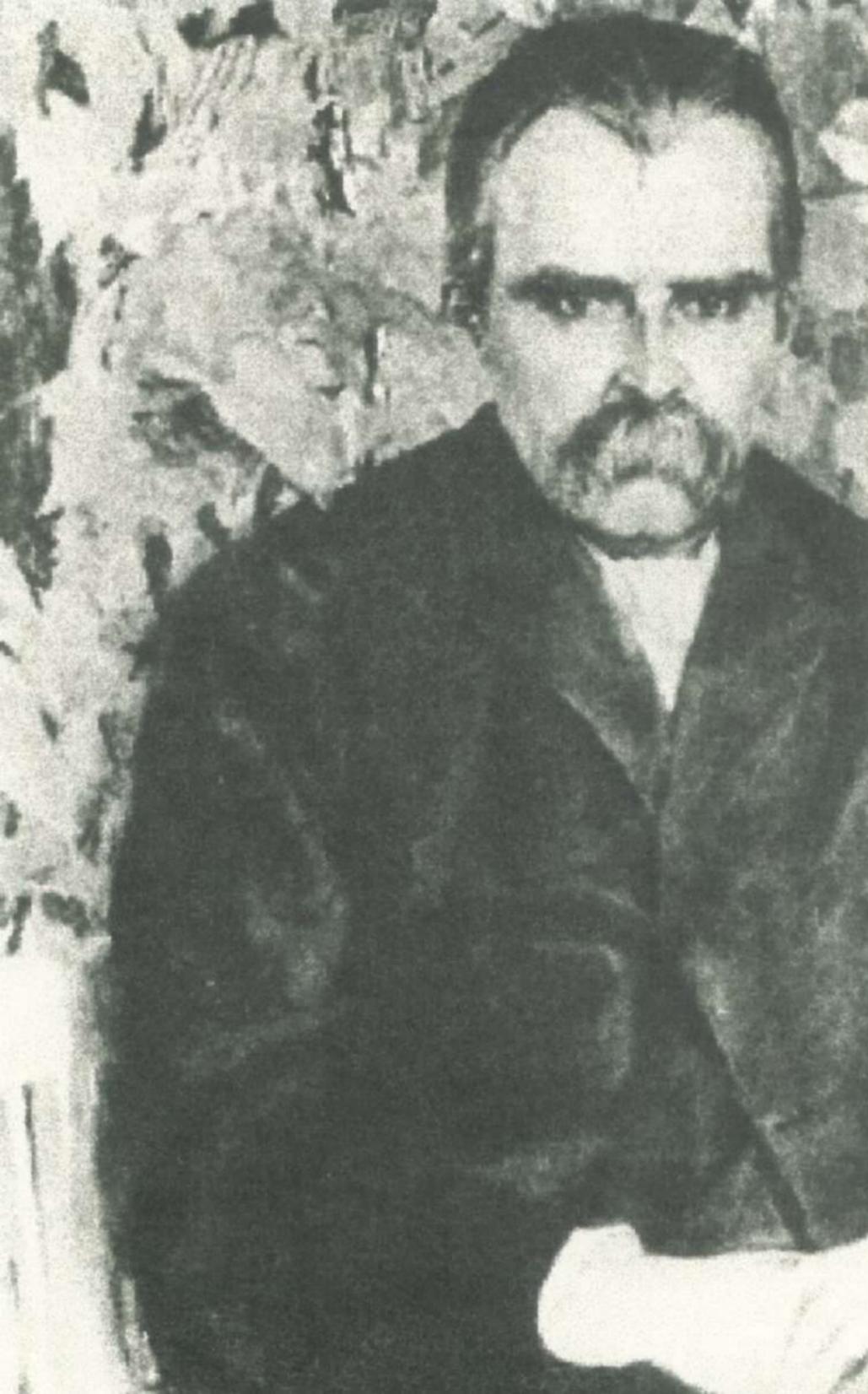
Está aí, também, a experiência assimilada do momento crucial para o Oficina que foi *Gracias Señor*, realizado no início dos anos 70, período de convivência com o Living Theatre, presente no forte sentido comunal que rege o trabalho de José Celso.

Essa necessidade vital de fundir suas vidas com o fazer teatral foi o norte da existência de José Celso e do novo grupo, Usyna Uzona, nas duas últimas décadas. Desde que voltou do exílio, em 1978, o diretor empenhou-se na luta obstinada por reaver o espaço do Teatro Oficina da Rua Jaceguai. Essa luta foi nutrida por manifestações e campanhas e, principalmente, pela fermentação de inúmeros projetos, alguns megalômanos, que jamais chegaram à formalização no palco. Leituras espetaculares de texto, performances, atos simbólicos como a ocupação do espaço em ruínas, solicitação da atenção constante da imprensa e do público constituíram uma prática que se auto-alimentou por anos, bastando-se a si mesma na simples emoção de estar permanentemente prenhe. (Essa luta prossegue hoje, na disputa com o Grupo Silvio Santos pela preservação do lugar.)

Em 1991, porém, a montagem profissional de *As boas* rompeu com essa dominante. Em parceria com Marcelo Drummond e o ator convidado Raul Cortez, José Celso experimenta com o texto de Genet muitos dos procedimentos que ora utiliza em *Ham-let*, em especial a mesma desconstrução do texto através da interferência de outras significações subterrâneas, trazidas à tona com materialidade cênica.

Essas duas peças configuraram um rito de passagem na carreira de José Celso e na história do Oficina/Uzyna Uzona. Se ainda contêm todos os elementos – a história, a vida, o teatro – a química é diferente. Síntese e salto para frente.

De lá para cá, o Uzyna Uzona tem se mantido como um dos mais férteis e instigantes palcos da temporada teatral paulista, acumulando sucessos de público e crítica, com espetáculos extraordinários como *Boca de Ouro* e, especialmente, *Cacilda!*





Notas sobre o trágico e a tragédia em Friedrich Nietzsche

*Gilson Motta**

1 – O trágico enquanto tradição moderna

Ao longo da história do Ocidente, a tragédia vinculou o pensamento filosófico ao teatro. A vasta produção de textos consolidou uma tradição, fazendo surgir questões puramente filosóficas. A tragédia põe em cena um conflito insolúvel, uma ausência de quadros estáveis de valores nos quais a ação humana se fundaria, problematizando a própria estrutura da agência humana. Assim, ela abriu espaço para uma especulação de ordem ontológica: o trágico é uma característica fundamental da existência, decorrente da revelação

* Gilson Motta é cenógrafo, doutor em Filosofia pela UFRJ e professor do Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística da Universidade Federal de Pernambuco.

Ilustração de Stoeving: Retrato de Nietzsche, 1849.

de uma contradição essencial entre o homem e o universo, contradição que conduz a um sofrimento extremo. A tragédia revelou a questão do trágico.

É no final do século XVIII que o trágico toma lugar na cena filosófica, isto é, no momento em que a Modernidade emergente transforma radicalmente os valores orientadores da ação humana, abrindo ao horizonte humano a possibilidade da negação radical. O trágico é um conceito moderno que afirma a ausência de fundamento ou da unidade que sustenta e dá sentido à realidade. Nihilismo é o nome desta experiência de diluição. Uma tal experiência fez proliferarem os textos sobre o trágico a partir do século XIX. Assim, a reflexão sobre o trágico forma também uma tradição.

Aqui, me deterei em Friedrich Nietzsche. Tomando como base um aforismo chamado “O que é trágico?” (destinado à pseudo-obra *Vontade de poder*), considerarei sua teoria do trágico e da tragédia. A reflexão nietzschiana é marcadamente moderna, posto que dá continuidade a uma tradição tentando rompê-la: em sua reflexão sobre a tragédia opera-se uma crítica aos cânones aristotélicos, particularmente à teoria da catarse e da ação; no que se refere ao trágico, o filósofo absorve o conceito de sublime enquanto expressão da própria contradição trágica, e utiliza-se desta noção para criticar a interpretação moral do trágico vigente na Modernidade.

2 – Nietzsche: o trágico como crítica à Modernidade

Com *O nascimento da tragédia*, Nietzsche se insere nas discussões sobre a tragédia e o trágico. A transformação radical dos valores trazida pela Modernidade operou uma ruptura com a interpretação aristotélica da tragédia e fez emergir uma consciência trágica. Questionam-se assim as possibilidades e

as condições da vigência da tragédia e do pensamento trágico. Para Nietzsche, a obra de Richard Wagner anunciava este duplo ressurgimento. Sabemos que o filósofo se desiludiu profundamente com esta promessa. O rompimento de Nietzsche com Wagner – e com Schopenhauer – parece implicar o abandono das teses expostas em sua primeira obra. Na segunda fase de sua obra, embora negue várias posições anteriores, Nietzsche não abandona o problema do trágico e da tragédia, apenas inverte sua posição. O irracionalismo, o teor mítico, a proposta de liberação das forças criadoras oriundas das camadas inconscientes cedem lugar à idéia de medida, de contenção da força que, na poesia dramática, se expressa com a métrica e as unidades aristotélicas. Nietzsche assume uma posição tradicionalista e anti-romântica, ou seja, anti-moderna, fazendo um elogio a Voltaire: “Voltaire foi o último dos grandes poetas dramáticos que, por intermédio da medida grega, conteve de mil formas sua alma, nascida para as maiores tempestades trágicas”.¹

De um lado, uma posição contrária a Aristóteles e às interpretações sobre o fenômeno do trágico desenvolvidas no idealismo alemão, traduzida pela afirmação do elemento dionisíaco; de outro, uma posição a favor do elemento apolíneo. Estes posicionamentos têm como fator comum a crítica à Modernidade, seja em sua vertente romântica, idealista, seja em sua vertente cientificista e racionalista. Isto é, como um pensador essencialmente moderno, Nietzsche tenta se colocar fora da história, superando sua própria época.

A Modernidade aparece em Nietzsche como o signo do niilismo: trata-se da vivência da negatividade, fundada numa dolorosa tomada de consciência da separação entre o homem e o mundo. Este acontecimento tanto conduz a uma posição ativa, identificada com a estrutura social do capitalismo e da civilização científico-industrial, em que se verifica uma liberação total das possibilidades de criação e de destruição,

1. NIETZSCHE, Friedrich. *Humain, trop humain*, I, § 221. Paris: Hachette, 1988.

quanto leva à passividade, identificada com as correntes pessimistas que afirmam a renúncia à vida. Nos dois casos, faz-se presente a onipotência subjetiva em confronto com uma nova ordem objetiva desarticuladora dos projetos e desejos humanos. No terreno estético, estas duas vertentes desembocam em duas correntes: a tendência ao naturalismo e o idealismo romântico. Por isso Nietzsche critica duramente os ícones da arte do século XIX: Wagner, Émile Zola, Henrik Ibsen, Victor Hugo, Flaubert. O que há de comum entre estes autores é a presença de uma interpretação moral do fenômeno artístico e a vigência velada ou desvelada do ascetismo, além da ausência de unidade, de organicidade interna, expressa através da mistura de estilos, da fusão do belo e do feio, da morbidez, enfim, a presença de tudo aquilo que Nietzsche chamou de niilismo e de “decadência”. Assim, as principais conquistas da arte moderna são negadas.

A profunda compreensão da experiência da negatividade como condição da vida e da arte modernas fundamenta esta crítica. Como nota Gerd Bornheim, esta vivência dá origem a uma espécie de “esteticismo da negação”,² presente em todos os chamados “poetas malditos”. Neste sentido, a integração do feio ao belo, do grotesco ao sublime, da tragédia à comédia – tal como ocorre em Victor Hugo – expressaria uma antítese, uma dicotomia de valores, base de todo o pensamento metafísico. Ora, Nietzsche visa uma direção oposta: a afirmação da visão não-dialética do trágico. Esta visão seria encontrada na própria essência da arte.

2. BORNHEIM, Gerd. *Introdução ao filosofar*. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 67.

3 – O trágico e o sublime

Um dos aforismos em que Nietzsche debate o problema do trágico intitula-se “O que é trágico?”.³ Contrariando a expectativa fornecida pela interrogação, o aforismo não contém uma definição do trágico: Nietzsche limita-se a criticar as teses de Aristóteles e de Schopenhauer sobre o tema. Neste limite, Nietzsche toca o ponto essencial, pois, numa análise vertical, vincula antigos e modernos pela incapacidade de compreensão do fenômeno trágico. Portanto, mais importante do que definir é colocar a questão do trágico, pois este permanecia impensado. As formulações de Aristóteles e de Schopenhauer traem a essência do trágico pelo fato de se fundarem na lógica sistemática e na moral. Para Nietzsche, só a arte revela o trágico. Daí a presença, no aforismo, de uma caracterização da arte: “a arte é o grande estimulante da vida, a embriaguez de viver, a vontade de viver”.⁴ Tal definição coaduna-se com o próprio sentido da tragédia: “a tragédia possui um efeito tônico”.⁵ O que é próprio da arte é o aumento do sentimento de poder, porquanto ela mesma é a expressão mais transparente da vida enquanto dinâmica de crescimento e acúmulo de forças, isto é, da vida como vontade de poder.

Nietzsche busca uma definição puramente estética para o trágico, tentando deduzi-lo da própria essência da criação artística e não a partir de um valor moral. A crítica à vigência de uma estética receptiva, formulada por filósofos e estetas e não por artistas, está presente desde *O nascimento da tragédia*. Nietzsche busca uma “estética do artista”, pois este compreende a arte a partir da *afirmação* plena da vida, quer dizer, a partir de uma ótica não redutora, não dialética, na qual a contradição – a fusão de criação e destruição – é

3. Cf. NIETZSCHE, Friedrich. *La volonté de puissance*, § 363. Paris: Librairie Générale Française, 1991.

4. Idem.

5. Idem.

admitida como fator constitutivo do ato criador. Por compreender a arte a partir da vontade de poder, uma tal estética revelaria a característica fundamental do trágico. “Para se compreender o mito trágico, a primeira exigência é a de procurar exclusivamente na esfera estética o prazer que lhe é próprio, sem invadir o domínio da piedade, do temor e de outras formas morais do sublime”.⁶ Coloca-se assim a questão: qual o prazer que, sendo próprio da esfera estética, determina o trágico?

Esta modalidade de prazer estético é o sublime, enquanto prazer contraditório e ambivalente, no qual a dor se mostra como fator condicionante do sentimento de prazer. Para Nietzsche, a arte do “grande estilo”, a arte trágica, comporta o sublime.

Se Kant é o principal responsável pela moderna teoria do sublime, coube a Schiller a integração deste conceito à tragédia. Neste sentido, o sublime se relaciona ao sentimento de ambivalência, de contradição que brota na experiência do combate entre o afeto ou finalidade natural e a finalidade moral, combate que deixa entrever uma realidade supra-sensível. Referindo-se à liberdade moral do indivíduo, o sublime emerge da experiência da transcendência dos limites humanos, na qual o prazer se funde à dor, a atração se funde à repulsa, o horrível ao belo, o desmedido ou infinito ao finito. O sentimento do sublime manifesta-se sempre quando o contato com o mundo metafísico – isto é, com a divindade – vem acompanhado de um registro de choque, de terror. Assim, de maneira implícita, a primeira formulação do conceito parece estar contida em Aristóteles, na medida em que este se refere ao terror e à compaixão como elementos capazes de produzir a elevação da alma. Na estética nietzschiana, o dionisiaco se identifica ao sublime, como se nota neste aforismo escrito na época em que o filósofo elaborava *O nascimento da tragédia*:

6. Idem. *La naissance de la tragédie*, § 24. Paris: Gallimard, 1977.

Se o belo repousa sobre um sonho do ser, o sublime repousa sobre uma embriaguez do ser. A tempestade no mar, o deserto, a pirâmide. O sublime seria próprio da natureza? Como nasce um belo acordo? Como a liberdade é engendrada pela vontade, pela expressão da vontade? A desmedida da vontade produziria as impressões sublimes, a sobrecarga dos instintos? O sentimento pavoroso da incomensurabilidade da vontade. A medida da vontade produz a beleza? O belo e a luz, o sublime e a sombra.⁷

Em *O nascimento da tragédia*, estas questões transformam-se em respostas: a dúvida acerca da presença do sublime na natureza ou na esfera da vontade é resolvida com a idéia de dionisíaco, que é, ao mesmo tempo, natureza e espírito, é mundo. O dionisíaco conserva assim o elemento infinito, desmedido, discordante, caótico, obscuro e terrível: é o abismo do infundado. Por sua vez, o apolíneo identifica-se à luz, à medida, à ordem. O apolíneo contém e detém o dionisíaco. O sublime é justamente esta maestria artística sobre o terrível, sobre o desmedido.⁸

A concepção nietzschiana da arte trágica estrutura-se sobre a idéia da harmonia entre estes instintos, na unidade dos contrários: o elemento dionisíaco – identificado à própria vontade de poder – se projeta e adquire forma por intermédio da força apolínea. Essa projeção constitui uma fragmentação da unidade original e sua concretização em imagens semelhantes às imagens do sonho. Por outro lado, a ruptura da forma e sua reintegração à unidade original apresentam-se como alegria, perfazendo um movimento circular: da indiferença original para a diferença e, em seguida, o retorno à unidade. O que é próprio à vontade de poder é justamente este eterno ultrapassar a si, num impulso de geração e de destruição. Ora, a própria criação artística perfaz este movimento.

7. Idem. "Fragments phostumes", 7 [46]
In: *La naissance de la tragédie*. Paris:
Gallimard, 1977.

8. Idem. *O nascimento da tragédia*, § 7.

Para Nietzsche, esta dissonância original se faz presente no processo de criação artística: a teoria de Schiller sobre a criação poética comprovaria este fato ao sugerir que a origem da criação encontra-se numa disposição musical e não no encadeamento lógico e causal das idéias e imagens. A criação é a passagem da esfera do sensível-corpóreo ao materialmente visível. Marcada pela interseção de dor e prazer, esta passagem consolida uma forma de apreensão do mundo. O pensamento trágico é o conhecimento pelo sofrimento: a verdade de que a arte fala origina-se na experiência dolorosa de um emergir, ela não provém de uma elaboração conceitual. Como forma final de uma formação, a arte é sempre ordem, poder de organização e afirmação.

No contexto da Modernidade, onde se nota um domínio das forças de diluição e de negação, a arte eleva seu valor por possibilitar a integração do homem a partir mesmo da liberação de suas forças criadoras: a arte “cura” o homem do niilismo. Na outra face da atitude moderna, marcada pela vontade de domínio e controle, a arte mostra um limite para a vontade, pela revelação do incomensurável, do vazio subjacente à forma. O trágico e a arte constituem portanto a expressão da unidade harmônica dos opostos: a dissonância. Esta unidade caracteriza o sublime.

4 – Contra as interpretações morais do sublime

É a partir da ótica da vida como vontade de poder e da arte como sua estrutura exemplar que Nietzsche critica a tradição e a Modernidade, isto é, Aristóteles e Schopenhauer: em ambos a arte funcionaria como um desestimulante da vida, estando a serviço do niilismo. Contra as forças de diluição, presentes em toda estética de fundo schopenhaueriano, a arte acena com a possibilidade de afirmação. Contra a herança

aristotélica, contra todo caráter normativo e todo realismo em arte, a teoria estética de Nietzsche afirma uma dimensão não-objetiva da realidade. Mesmo a teoria de Schiller sobre o trágico revelar-se-ia marcada por valores morais. Catarse, resignação e o combate patético são “formas morais do sublime”, como vimos numa citação acima.

Consideremos, por exemplo, a abordagem de Aristóteles da ação trágica e da catarse, ambas depreciadas por Nietzsche. O privilégio dado à ação justifica-se no corpo de teorias de Aristóteles, nas quais atribui-se a imperfeição à existência humana, ao passo que o Ser é uma realidade substancial, perfeita, positiva. A própria negatividade – como condição para a atualização das potencialidades – possibilita a ação humana: a atividade humana, cujo fim é a felicidade, é marcada pela ignorância radical. Neste sentido, se o agir comporta a falha e o erro, a ação torna-se o elemento principal da tragédia, pois ela revela como tais falhas e erros poderiam ser evitados se o homem agisse com maior deliberação e conhecimento. Ora, o que causa o terror é tudo aquilo que é dotado de um grande poder de causar destruição e sofrimento. Neste sentido, o terror por excelência seria causado pela ignorância radical: a limitação do *logos* humano frente à totalidade do real. Para Aristóteles, o terror só é possível quando subsiste alguma esperança de saúde: o terror conduz à deliberação. Antevê-se assim a superação do terror por intermédio da racionalidade. Isto se esclarecerá se considerarmos a idéia de compaixão, que se origina quando alguém pensa estar suscetível a sofrer o mesmo mal de outrem. Só se sente compaixão a partir da identidade e da proximidade. A tragédia provoca compaixão por aproximar, trazendo para o presente, as condições ou os acontecimentos que revelam uma desgraça, neste caso, a desgraça por excelência: a separação ontológica. Esta era revelada no espaço político e mítico do teatro grego. Ou seja, uma ameaça comum a todo homem grego se fazia presente na tragédia. Em face desta ameaça era necessário se afirmar um conhecimento que assegurasse o

homem contra o mal e a dor. Este conhecimento só pode ocorrer após a própria purgação do mal. A catarse, enquanto purgação, seria a excitação e a posterior expulsão destes humores incômodos – a compaixão e o terror. Esta expulsão eleva moralmente pois, provocando a reflexão, incita o homem a obrar segundo a razão, a deliberar e agir conforme a justiça. Tal deliberação desperta a confiança, sendo esta justamente a disposição oposta ao sentimento de terror. A tragédia exprime tanto os limites do homem, quanto a possibilidade de agir a partir mesmo desses limites. A compreensão de Aristóteles é necessariamente dialética, pois admite o conflito de valores – o homem e o destino, o positivo e o negativo, a liberdade e a necessidade – e sua resolução final: a virtude. Assim sendo, em Aristóteles a tragédia possui um sentido moral. Para Nietzsche, esta aposta nos valores superiores, na forma moral do sublime, seria a afirmação do niilismo. Logo, torna-se necessário reconduzir o homem à existência por intermédio do trágico.

Para Nietzsche, a consideração das noções de terror e compaixão como inerentes ao trágico já seria o reflexo do niilismo, posto que ambas são “emoções deprimentes”,⁹ logo, contrárias à própria essência da arte enquanto vontade de poder. A ótica de Aristóteles é receptiva. Ora, enquanto a arte é justamente um poder que organiza e dá forma ao caos das sensações e sentimentos, o terror e a compaixão, quando exercitados, tornariam o espírito impressionável, desorganizado, sem medida e direção. Tais emoções incompatibilizam-se com uma cultura superior, daí a associação entre a civilização cristã e a compaixão: “Chama-se o cristianismo a religião da compaixão. A compaixão é o oposto das energias tônicas que elevam a energia do sentimento vital: ela tem um efeito deprimente”.¹⁰ Para Nietzsche, “a compaixão

9. NIETZSCHE, Friedrich. *La volonté de puissance*, § 363. Paris: Librairie Générale Française, 1991.

10. NIETZSCHE, Friedrich. *L'Antichrist*, § 7. Paris: Gallimard, 1974.

é a *praxis* do niilismo”.¹¹ Deste modo, a primeira teoria da tragédia é feita por um “decadente”, que acomoda suas apreciações morais à arte. Quanto à teoria da ação, Nietzsche criticará a teoria segundo a qual a concatenação das ações, o encadeamento lógico do enredo produziria o efeito trágico. Nietzsche desprestigia a ação, pois, em sua origem, a tragédia é coro e não drama. O coro dionisíaco é o núcleo que descarrega imagens sobre a cena: é o desmedido adquirindo medida, a obscuridade gerando a luz, o horrível gerando o belo. Considerar isoladamente a ação, enquanto elemento instaurador do belo, é fundir a lógica e a estética, é tornar principal um elemento secundário (pois a ação teria sido acrescentada a partir da introdução dos diálogos). Negando o postulado de Aristóteles, para Nietzsche: “Não há bela superfície sem uma profundidade assustadora”.¹²

Sob influência de Schopenhauer, Nietzsche postula que somente a Vontade age: na Representação não há ação. Na tragédia, os personagens apenas reagem: o que se mostra é a reação passional dos personagens diante dos acontecimentos. Além desses argumentos, Nietzsche afirma que a concepção do teatro enquanto representação de uma ação é ingênua, pois um sentimento que se declara também pode ser considerado uma ação, assim como o ato da auto-compreensão também o seria. Acena-se assim para a possibilidade de um teatro sem ação. Complementando a crítica nietzschiana à teoria aristotélica, citemos Ronaldes de Melo e Souza:

A tragédia grega é a interpretação, a exegese das ações, e não simplesmente a representação da trama das ações consecutivas. Não constitui objeto de representação propriamente cênica o que aconteceu nem porque aconteceu (...) No drama ático, o que se representa é a demanda do sentido do que acontece *hic e nunc* no palco. Numa

11. Idem. *ibidem*.

12. NIETZSCHE, Friedrich. *Fragments posthumes*, 7 [91] In: *La naissance de la tragédie*. Paris: Gallimard, 1977.

formulação paradoxal, mas rigorosamente verdadeira, a tragédia grega é um drama sem ação, um drama estático.¹³

Criticando os fundamentos da estética teatral, as teorias de Nietzsche inauguram uma outra compreensão do fenômeno teatral. A anti-modernidade de Nietzsche termina por dar ensejo às poéticas teatrais da atualidade.

5 – A estética teatral de Nietzsche: o sublime em cena

Nietzsche critica radicalmente a estética da Modernidade, revelando-se como um anti-moderno. É exatamente por intermédio desta crítica ou negação que o pensamento nietzschiano abre espaço para um pensar-agir além dos limites do pensamento moderno. Daí a absorção de suas teorias por boa parte dos artistas dos movimentos de vanguarda do século XX. No caso específico do teatro, a poética nietzschiana possibilitou uma afirmação do texto em detrimento da cena, abriu espaço para o mito, desprestigiou a função mimética do teatro, incentivou a exploração das possibilidades expressivas do ator, estimulou a interferência de outras linguagens artísticas na cena teatral. Estas teorias repercutem em toda a poética teatral do século XX. Porém, mais importante que esses aspectos de ordem técnica e estética é o fato de a poética nietzschiana ser essencialmente transgressora, posto que afirma o transbordamento do humano. Na cena teatral brasileira, o melhor exemplo desta influência é dado pela obra de José Celso Martinez Corrêa.¹⁴

13. SOUZA, Ronaldo de Melo. Atualidade da tragédia grega. In: *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p. 119.

14. Cf. *Livro aberto*. Ano 3, n. 18, agosto/setembro de 2000. São Paulo: Grupo Editorial Cone Sul. Entrevista de José Celso Martinez Corrêa.

Mas, se nos limitarmos apenas ao terreno da dramaturgia, enquanto exploração de um teatro estático, torna-se oportuno lembrar *O marinheiro* de Fernando Pessoa.¹⁵ O poeta português classifica esta obra como um “drama estático”: as figuras não agem, não há conflito nem enredo perfeito. Drama onde se afirma uma compreensão do teatro não como ação e sua progressão, mas sim como uma revelação das almas através do discurso. A palavra atua revelando que as próprias personagens – que passavam o tempo inteiro inventando histórias ou sonhos – podem ser apenas uma invenção, o sonho do sonhador original: o sonho do marinheiro. Este reconhecimento contém um registro de horror, pois as personagens descobrem assim a temporalidade original e abissal que a tudo determina. “Por que não será a única coisa real nisto tudo o marinheiro, e nós e tudo isto aqui apenas um sonho dele?”¹⁶ Em termos nietzschianos, as personagens descobrem-se enquanto pura aparência, dimensão apolínea, frente à realidade original, dionisíaca. As coisas não são como parecem ser, por trás delas existe uma realidade obscura e escondida. O princípio de individuação é rompido, levando a uma fusão com a realidade original, primitiva do mundo: enquanto mundo e temporalidade, o Marinheiro-Dioniso é diferença absoluta. “A subjetividade do mundo não é antropomórfica, mas mundana: nós somos as “figuras” do sonho de deus, que advinham como ele sonha”.¹⁷ Esta sentença de Nietzsche parece traduzir perfeitamente o que ocorre com as personagens do texto de Fernando Pessoa. Nela, o homem é reconduzido ao terror. Logo, o que se entrevê aqui é a experiência do sublime.

15. Este texto foi encenado pelo Teatro do Pequeno Gesto, no Teatro Duse/Casa de Paschoal Carlos Magno, Rio de Janeiro, em 1992.

16. PESSOA, Fernando. *O marinheiro*. In: *O eu profundo e os outros eus*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p. 123.

17. NIETZSCHE, Friedrich. *Fragments posthumes*, 7 [116]. In: *La naissance de la tragédie*. Paris: Gallimard, 1977.

A partir desta revelação, o pensamento de Nietzsche resgata a dimensão ética do trágico, colocando em questão a própria estrutura da agência humana: como agir com a consciência da ilusão? A resposta é: quanto mais profundo for o espírito, mais necessita ele da máscara, da arte de dissimular, da contenção da “alma de mil formas”. O saber trágico aponta para o sentimento de se estar sob o encanto de uma ilusão, ainda que se a perceba. É a partir da máscara que o humano e o além do humano se revelam: a existência só pode ser afirmada a partir de uma potência de ilusão que nos faz superar a consciência da vacuidade do querer e do absurdo da vida. Assim, a consciência trágica moderna traz a profundidade à superfície, descobrindo uma estranha forma de felicidade, um consolo metafísico no interior de um processo de dissolução: “Sim, a felicidade é um par de botas”,¹⁸ como afirma um personagem de Machado de Assis.

18. ASSIS, Machado. Último capítulo. In: *Histórias sem data*. Rio de Janeiro-Belo Horizonte: Garnier, 1989.



Foto de Daniela Hallack: *O marinheiro*, de Fernando Pessoa, direção de Antonio Guedes, 1993. Christine Lopes, Cláudia Bernardes, Luciana Borghi.





Dramaturgia da recepção*

*José Sanchis Sinisterra***

Tradução de
Aline Casagrande***

Eu me movo, às vezes, nessa incômoda fronteira entre autoria e direção teatral. Isto não me cria problemas de identidade, mas sim, ocasionalmente, tensões internas no trabalho criativo e investigativo que, como todas as tensões,

* Palestra proferida em Cádiz, no Congresso da A. D. E. (Asociación de Directores de Escena), em 1994, e publicada em espanhol na Revista da A.D.E., n. 41/42, Madrid, janeiro de 1995.

** José Sanchis Sinisterra é autor de mais de 30 peças teatrais, diretor e fundador do Grupo Fronterizo com sede na Sala Beckett, em Barcelona. Sua carreira internacional inclui direções, palestras e *workshops* em vários países, inclusive no Brasil.

*** Aline Casagrande é atriz, historiadora, com especialização em Cultura e Arte Barroca pela UFOP (Universidade Federal de Ouro Preto) e mestre em Teatro pela Uni-Rio.

Foto: *Ñaque de piolhos e atores*, de José Sanchis Sinisterra, direção de Moncho Rodrigues, 1991/2. Christiane Jatahy.

tendem a ser, antes de mais nada, produtivas. Pretendo compartilhar hoje com vocês alguns questionamentos que se inserem, fundamentalmente, no âmbito da dramaturgia, compreendida como escrita de textos. Não obstante, por essa dupla condição que acabo de mencionar, não posso conceber a dramaturgia senão como o desenho de uma – ou mil – encenações virtuais. Portanto, escrevo a partir da cena e, quando monto, dirijo a partir da escrita.

A Estética da Recepção

As idéias que vou expor envolvem conceitos e noções nos quais venho trabalhando há oito ou dez anos, e que giram em torno da Estética da Recepção, corrente de crítica literária que surgiu na Alemanha, no fim dos anos sessenta, conhecida como Escola de Constança. Essa escola, que tem em Jauss e Iser seus principais mestres, tem se desenvolvido fundamentalmente no terreno da crítica literária aplicada à narrativa e à poesia, à evolução dos gêneros, às relações entre a obra literária e seu público etc. No entanto, creio que a Estética da Recepção tem, além disso, uma aplicação potencial bastante prática e útil no terreno do teatro. Apesar disto, conheço poucas tentativas de aplicação dos conceitos da Estética da Recepção à prática teatral.

Alguns anos atrás, uma pesquisadora portuguesa descobriu que eu fazia Estética da Recepção... quando eu nem sequer tinha ouvido falar nessa designação. Ou seja, que me comportava como o Monsieur Jourdain de Molière, que falava em prosa sem sabê-lo. Devo confessar que, com efeito, o que a Estética da Recepção me trouxe inicialmente foi uma explicitação de coisas que eu já sabia intuitivamente. E, provavelmente, ao longo desta comunicação, vocês acabarão tendo a mesma impressão: tudo isso – dirão a si mesmos – nós

já sabíamos. O que você está fazendo é dar um nome, esclarecer isso. Sem dúvida, creio que esclarecer, conceitualizar, atribuir uma terminologia mais objetiva a isso que todos já sabem pode ser útil, nem que seja só por criar um vocabulário comum. No meu caso concreto, posso garantir – e garanto – que isto me tem sido muito útil no terreno da prática. Ainda que as colocações da Estética da Recepção sejam extremamente teóricas – às vezes, quando leio obras de Jauss ou de Iser, não sou capaz de assimilar muito além de 5 ou 10 por cento – encontro nela uma aplicação viável tanto no nosso trabalho criativo como no nosso trabalho didático.

Construir o leitor, construir o espectador

Umberto Eco conta – acredito que nos *Comentários a O nome da Rosa* – que, logo depois de ter enviado o manuscrito de sua novela ao editor, este o chamou, entusiasmado, dizendo-lhe que o texto era apaixonante, fascinante, que podia ter grande repercussão, transformar-se, inclusive, em um *best seller*... mas que era uma pena que as primeiras cem páginas fossem tão difíceis de atravessar. Em sua opinião, a novela se tornaria perfeita, e com imediata capacidade de alcançar o grande público, se o autor reduzisse essas cem páginas a umas cinquenta. Umberto Eco lhe respondeu que não poderia fazer o que ele estava sugerindo porque precisava dessas cem páginas para construir seu “leitor modelo”. Em outras palavras: quem não atravessasse essas cem páginas, quem não se deixasse transformar no leitor modelo que Eco havia desenhado para sua novela através desse difícil labirinto, não deveria mesmo continuar lendo porque jamais seria o leitor para o qual Eco havia escrito sua obra.

Conhecer essa anedota de Eco me consolou e, inclusive, me deu confiança. Porque me lembro que nas primeiras

montagens do Teatro Fronteiriço, por volta do fim dos anos setenta, havia pessoas que comentavam comigo: “o espetáculo – *Naque, A noite de Molly Bloom, O grande teatro de Oklahoma, O informe sobre cegos*, qualquer um – é bom, é interessante... mas os primeiros dez ou quinze minutos são um pouco duros, um pouco pesados, são um território difícil de atravessar.” E eu, sem conhecer ainda a Estética da Recepção, estava consciente de que nestes dez ou quinze minutos me interessava desorientar o espectador, fazê-lo abandonar suas certezas, suas expectativas, seus preconceitos, suas suposições, fazer com que ele ficasse um pouco inerte diante da poética que o espetáculo estabelecia e que se deixasse levar aos territórios que me interessava explorar. Por isso, quando li a história de Eco, encontrei um certo paralelismo nesta espécie de busca de um desconforto inicial que daria lugar a uma transformação do espectador.

Adiantando conceitos que vou desenvolver mais à frente, creio que se pode dizer que todo o problema da dramaturgia e/ou da encenação consiste fundamentalmente em transformar o espectador real – esse senhor, senhora ou jovem que, com um pouco de sorte, entrará para ver o espetáculo – no receptor implícito, no espectador ideal que havíamos desenhado no trabalho da escrita e/ou da encenação.

Vou repetir, com o risco de parecer dogmático: todo o problema da dramaturgia e/ou da encenação consiste na transmutação do espectador real no espectador ideal que construímos. A distinção entre espectador real ou empírico e espectador ideal ou receptor implícito é uma das distinções conceituais mais úteis dentre as estabelecidas pela Estética da Recepção, a meu ver.

Se me permitem uma auto-citação, gostaria de ler para vocês algumas linhas de um artigo que publiquei na revista *Pausa*, da Sala Beckett: “O espectador empírico ou espectador

real é uma entidade extra-textual, de natureza social e histórica, assimilável por esse indefinido constituinte do sistema teatral denominado 'o público', eterno espelhamento cuja apreensão persegue mais ou menos desesperadamente todos aqueles que participam dos processos de produção e criação da arte dramática. Em que pese seu papel determinante e até preponderante em tais processos ao longo da história do teatro, só em tempos recentes o público tem sido objeto de investigações mais ou menos científicas, e isto recorrendo a métodos sócio-estatísticos que, em verdade, bem pouco contribuem para a compreensão da complexa relação palco/platéia, enclave em que se funda a vida do fenômeno teatral."

Espectador ideal, espectador real

A Estética da Recepção considera o espectador empírico, ou leitor real, uma figura extra-textual, um ser virtual e, inclusive, hipotético, já que, no momento da criação, não se sabe sequer se haverá algum leitor real para essa obra. Em contrapartida, o receptor implícito, leitor ideal ou leitor modelo, é uma figura intratextual, um componente da estrutura dramática, presente e atuante como destinatário potencial de todos e de cada um dos efeitos esboçados no tecido discursivo da obra. Poderia inclusive ser definido como personagem cúmplice, imaginado pelo autor, do outro lado do processo comunicativo que seu texto pretende instaurar. Ocorre com frequência confundirmos esse público ideal – que estamos construindo em nossa estrutura de efeitos, tanto no texto como na montagem do espetáculo – com o espectador real, que é um ente ou uma instância da qual de fato não sabemos absolutamente nada, nem sequer se existirá.

Os fabricantes de *best sellers* ou de comédias destinadas implacavelmente ao sucesso conhecem e aplicam perfeitamente

esta distinção entre espectador ideal e espectador real. Sabem que se pode desenhar de maneira bastante aproximada a identidade desse leitor hipotético por meio das cifras de venda dos últimos *best sellers*, ou do tipo de livro que aparece resenhado nas páginas culturais dos principais jornais e revistas, dos índices de venda das livrarias...

Pode-se delinear assim uma espécie de estado pontual do gosto, das preferências do público real, e então se encomenda ao autor – ou esse o faz por conta própria – um texto cujo leitor ideal, cujo receptor implícito, se pareça, mediante uma espécie de retrato robô, com esse leitor real que consome massivamente os produtos culturais em um determinado período. E, de fato, os autores de *best sellers* em geral acertam. Assim, determinadas obras, tanto literárias como teatrais, encontram uma resposta imediata e obtêm uma reação positiva do público porque o receptor implícito, o espectador ideal a partir do qual elas haviam sido concebidas, encontra uma semelhança imediata com o público real. Outras obras, ao contrário, não se conectam e têm que esperar anos – às vezes décadas ou séculos – até que esse leitor ou espectador ideal que o tecido dramático do texto configura encontre, na realidade social, seu espectador real. Umberto Eco analisa estas relações no *Lector in fabula*, um livro que dedica bastante atenção ao conceito de leitor moderno.

A leitura como criação

Recapitulando, eu diria que o problema que hoje considero central na atividade dramática é construir meticulosamente no texto esse receptor implícito, tentar configurar o que se chama uma estrutura de efeitos, que vá transformando um hipotético espectador empírico ou real em alguém capaz de se articular com os processos de significação

e emoção que vão se delineando no texto. Porque – e esse é o segundo conceito que quero introduzir – a leitura de uma obra literária, assim como a recepção de um espetáculo teatral, é um processo interativo, ao contrário do que durante tantos anos vem pregando – ou ao menos dando como certo – a semiótica. Um espetáculo, uma obra, não é uma emissão unilateral de signos, não é uma doação de significados que se produzem a partir da cena na intenção da platéia – ou a partir do texto e visando ao leitor – mas sim um processo interativo, um sistema baseado no princípio da retro-alimentação, em que o texto propõe estruturas indeterminadas de significado e o leitor preenche essas estruturas indeterminadas, esses vazios, com sua própria enciclopédia vital, com sua experiência, com sua cultura, com suas expectativas. E assim se produz um movimento que é o que gera a obra de arte ou a experiência estética.

Iser separa claramente texto (o que o autor faz) e obra (o que o leitor faz). O autor produz um texto; e o leitor, no ato da leitura, converte esse texto em obra de arte, já que é no ato da leitura – e esta é a mudança fundamental de paradigma que a Estética da Recepção propõe – que se produz realmente a natureza estética. Outra distinção estabelecida pelos teóricos da Estética da Recepção é a que separa o artístico do estético: o autor produz um objeto artístico, e o leitor, nessa interação criativa, nessa cooperação com o texto, produz um fenômeno estético.

Sobre o pouco que sabemos do espectador

Como disse, o trabalho fundamental da dramaturgia deveria consistir – consiste, com certeza, no meu caso, e creio que, inconscientemente, no caso de todos aqueles que escrevem – em desenhar esse espectador ideal ou receptor implícito,

para que o hipotético espectador real aceite transformar-se nesse desenho. No entanto, o que sabemos do espectador empírico, o que sabemos do espectador real? Porque, realmente, temos que conhecer algo de ambos os lados dessa interação entre espetáculo e espectador, entre o desenho artístico da escrita e o efeito estético receptivo da leitura.

Pois bem, sabemos muito pouco sobre este espectador real. Mas o pouco que sabemos terá que ser levado muito em conta. Sabemos, primeiro, que procede do real (sobre o qual prefiro não me pronunciar no momento, porque, se começarmos a nos perguntar o que é o real...) e que deve ingressar nesse tecido ficcional que constitui a obra artística.

Sabemos também que, sendo indivíduo, ele quer participar de algum modo do coletivo. O teatro, efetivamente, implica em comparecer a um lugar com outras pessoas. Isto parece natural, mas não é, absolutamente: as pessoas tendem a fazer cada vez menos esse gesto heróico de abandonar a privacidade de suas casas e mergulhar na coletividade do público. Ir ao teatro, integrar-se em um coletivo, é, portanto, uma decisão interessante a ser levada em conta: é ser indivíduo e querer participar e viver uma experiência coletiva.

Em terceiro lugar, sabemos que o espectador real não é uma página em branco. Chega à representação com uma série de expectativas criadas por informações provenientes dos meios de comunicação, de comentários, de leituras... Além disso, talvez saiba algo do autor, ou conheça o trabalho do diretor, ou conheça os atores, ou tenha interesse na programação de tal ou tal local. Em suma, vem ao teatro com uma série de expectativas, não chega desarmado: tem na cabeça uma “pré-representação”, um “pré-espetáculo” mais ou menos vago e informe. E possivelmente nós vamos propor-lhe outra coisa. Esse espectador empírico vai entrar em uma espécie de jogo, de diálogo, de interação; vai entrar no sistema

efêmero que havíamos desenhado a partir do texto e/ou do espetáculo. E é preciso que ele seja instruído a respeito das regras desse jogo; é preciso que lhe digamos quais são os códigos segundo os quais esse diálogo será produzido: normas, regras, princípios estéticos que pertencem ao que poderíamos chamar de linguagem teatral. Mas também é preciso instruí-lo a propósito do mundo do qual falamos: que tipo de realidade, que segmento da experiência humana, que fragmento da história do mundo vão ser configurados segundo esses princípios estéticos, segundo essas convenções.

E, por último, sabemos uma quinta coisa, que pode parecer banal, mas não é: esse espectador real pode desertar a qualquer momento e abandonar esse sistema efêmero, esse diálogo que lhe propomos. E há muitas formas de desertar: levantar-se e ir embora, dormir – que é uma prática muito habitual nos teatros e nos congressos sobre teatro – desligar-se e dizer “não, não entro no jogo, não acredito em nada, a atriz é muito gorda, a linguagem é retórica e falsa...” Então, o espectador não coopera e se dedica a apagar e rasurar esse tecido sutil que viemos construindo a partir do texto e/ou da encenação. Em suma, o espectador não é um carneiro que possa ser conduzido sem escapatória até a imolação final. Ele pode desertar.

Estes são fatores que é preciso levar em consideração. E quanto mais se está consciente deles, mais se produz no fenômeno/ato da escrita um curioso equilíbrio: todos sabemos que um dos requisitos importantes da escrita dramática é atender à lógica das situações que vamos criando, escutar os personagens, dar-lhes liberdade, permitir que as situações tomem rumos que não havíamos previsto no primeiro esboço da escrita. Mas junto com esta consciência de “escuta flutuante” no que diz respeito à lógica interna de personagens e situações, vai se desenrolando, a partir da consciência da recepção, outra escuta, outro olhar: o que queremos que ocorra na mente do

receptor, o que queremos, em cada momento, que o receptor esteja pensando ou sentindo, como fornecer-lhe informação sem que seja evidente que lhe estamos fornecendo informação, como despertar seu interesse por este ou aquele acontecimento, como manter o suspense, como aumentar ou amainar a tensão... Fazemos tudo isso, evidentemente, mas é conveniente refletir sobre o fato de que não passamos impunes, porque esse espectador ideal ou implícito que estamos construindo é um ser provavelmente delicado que deve ser meticulosamente delineado, porque tem de servir de matriz para a transformação do Sr. Lopes, de Dona Maria, de Jorginho... seres desconhecidos que terão que adaptar-se ao minucioso desenho que estamos fazendo.

Uma estrutura de efeitos e seus planos

Esse receptor implícito se constitui a partir do que se conhece como uma estrutura de efeitos. No artigo da revista *Pausa* que citei anteriormente, eu distinguiu, nessa estrutura, cinco planos de efeitos. Em primeiro lugar, um plano *referencial*, que tem relação com o reconhecimento do mundo por parte do futuro espectador. Em segundo lugar, um plano *ficcional-generativo*, que tem a ver com a ação dramática, com os personagens, com seus antecedentes, com as circunstâncias nas quais se desenrola a ação. Em terceiro lugar, um plano *identificatório*, fator fundamental, pois supõe a organização das adesões ou rejeições hipotéticas que queremos que se produzam ao longo do processo de ação (e aqui eu abriria parênteses para dizer, sem renegar minha herança brechtiana, que Brecht simplificou de maneira esquemática a noção de identificação; em minha opinião, trata-se de uma noção que requer uma profunda revisão para a qual a Estética da Recepção pode contribuir de forma considerável).

Em quarto lugar, um plano *sistêmico*, que teria a ver com o processo de interação, com o que o espectador tem de colocar de si mesmo e levar às estruturas indeterminadas do texto para completar o sentido, para preencher os vazios. Esta noção de vazio é muitíssimo interessante, na medida em que apela diretamente para a capacidade criativa do receptor, o que se poderia relacionar talvez, ainda que com outras implicações, ao conceito de “obra aberta”, que Umberto Eco já formulava nos anos 60. A partir daí foi possível afirmar que a leitura é um preenchimento de espaços, uma projeção da experiência, da “enciclopédia” do receptor sobre os esquemas abertos do texto, que vão sendo assim completados. Portanto, levando a idéia um pouco mais além, poderíamos afirmar que o ato da leitura é um ato de escrita, que ler é “escrever com” ou “escrever sobre”. Daí que cada leitura seja diferente das demais, que os textos não tenham um sentido único, nem sequer para um mesmo leitor; que um mesmo texto, lido com dois ou cinco anos de diferença, seja “outro texto”, visto que a experiência leitora será completamente distinta, já que a enciclopédia vital terá variado e o que o leitor “escreverá” em cima destes espaços indeterminados será outra coisa.

E, por último, distingo um plano *estético*, que tem a ver com a noção de artisticidade e a noção de gosto. E com o fato de que o receptor aceite essa natureza estética do produto que lhe estamos oferecendo e diga “sim, considero que é arte”. Isto pode parecer uma tolice, mas o certo é que toda a problemática da arte contemporânea se baseia justamente no desafio dos artistas – especialmente artistas plásticos e músicos – para obter a aquiescência do público a respeito da natureza artística de um objeto que, a partir de um determinado horizonte de expectativas, não é considerado como arte. Esta aquiescência sobre a artisticidade é um fator indispensável – todos nós temos vivido e sofrido experiências mais ou menos arriscadas que ocasionavam nos espectadores rejeições do tipo:

“isso não é teatro”. É o mesmo que dizer “não aceito a artisticidade dramática e/ou cênica deste produto, nego sua razão de existir.”

Revisar a estrutura dramática

Creio que, a partir destas colocações, seria possível rever o conceito de estrutura dramática ou a visão diacrônica da construção do texto dramático, prescindindo-se assim das noções de exposição, nó e desenlace, substituindo-as pelas fases de construção do leitor implícito. Poderíamos simplesmente mudar o ponto de vista e dizer que a organização diacrônica do texto pode ser elaborada levando-se em conta o processo da recepção e então nos darmos conta de que, nele, haveria uma primeira fase, aqueles dez ou quinze minutos fundamentais do início do espetáculo, que eu chamo fase da “decolagem”, já que se trata de conseguir que o espectador se separe de sua realidade e entre na ficcionalidade que lhe propomos. E há nela uma série de tarefas dramáticas que devem ser realizadas: o fornecimento de informação sobre as convenções que vamos utilizar, o fornecimento de informação a respeito de qual fragmento do mundo se materializará com maior ou menor expressividade nesse microcosmo ficcional... Deste modo, obter a aquiescência do receptor: “sim, quero, sim; entro no jogo, sim; aceito a artisticidade, os códigos, as pautas...” Provocar seu interesse, o que é uma estratégia difícil, pois consiste em que o espectador mantenha aberta sua capacidade receptiva, sua vontade de continuar recebendo. Em suma, criar nele novas expectativas que substituam aquelas que trazia da rua.

Chamo a segunda fase de “cooperação”, e nela se desenvolveria esse trabalho co-criativo no qual o espectador tem que ir preenchendo os vazios da representação, fabricando

hipóteses, estabelecendo identificações, empurrando a ação imaginariamente até onde ele gostaria que ela fosse, retendo-a para que não se encaminhe para onde parece inevitável que se dirija. Produz-se então o misterioso fenômeno da participação do espectador, que realmente, não está somente recebendo informação e energia a partir da cena, mas também enviando informação e energia a partir da platéia.

Haveria ainda uma terceira fase, que chamo de “mutação”, e na qual se resolveriam as expectativas, preferencialmente de um modo perturbador, não deixando a mente do espectador calma e tranqüila, mas provocando-lhe algum tipo de inquietude, de dúvida, de enigma... para que ele leve do teatro “deveres para casa”. Nesta última fase é importante atentar para a volta do ficcional ao real, para a projeção do microcosmo ficcional sobre o cosmo real, ao qual o espectador vai se reintegrar: esse prolongamento da experiência criativa, esse vestígio no qual é importante pensar na hora de encerrar o texto.

Termino aqui essa comunicação em que me dediquei a um tema que me apaixona e me inquieta. E gostaria, para finalizar, de recomendar a vocês que se aproximem das colocações da *Estética da Recepção*. Acredito que ela tem para nós uma utilidade muito concreta, não só no terreno da escrita, mas também no terreno da encenação.





em foco

MASSOUD SAIDPOUR

4 perguntas de
*Aline Casagrande**

Massoud Saidpour, iraniano radicado nos Estados Unidos, é diretor de teatro e coordena o Programa de Artes Performáticas do Cleveland Museum of Art. Seu trabalho tem como referência importante o período em que trabalhou como diretor e ator com Jerzy Grotowski no Objective Drama Program na Universidade da Califórnia. Pesquisador no âmbito das artes performáticas, Massoud Saidpour criou sua própria metodologia, conhecida como Teatro de Imaginação Ativa. Atualmente desenvolve no Brasil um trabalho de

* Aline Casagrande é atriz, historiadora, com especialização em Cultura e Arte Barroca pela UFOP (Universidade Federal de Ouro Preto) e mestre em Teatro pela Uni-Rio.

Foto de Leonardo Lara: Massoud Saidpour no ECUM 2002 (Belo Horizonte).

pesquisa em conjunto com o Núcleo de Ação e Performance, com o qual ensaia o espetáculo *O quarto*, com estréia prevista para março de 2003.

Onde você estudou a partir do momento em que resolveu se tornar um artista? O que você decidiu primeiro, ser diretor, ator?...

Acredito que, para dirigir, se deve começar estudando atuação.¹ Comecei estudando atuação na Universidade da Califórnia, em Irvine, dentro do Curso de Teatro, quando Grotowski iniciou seu programa de pesquisa a convite da Universidade. Três estudantes da graduação foram chamados para trabalhar com esse grupo de artistas internacionais, gente de todo lugar do mundo: da Coréia, de Bali, da Turquia, da Polônia, do Japão...

Como meu objetivo real era dirigir, comecei a organizar meu tempo. Estudei atuação, visando a meu futuro trabalho de direção. Hoje não atuo mais.

Trabalhar com Grotowski nesse programa foi fundamental pra mim porque, não somente ele me introduziu nas artes performáticas de diferentes culturas, como me deu a possibilidade de ver esses mestres-artistas atuando, de observar sua técnica corporal e vocal, de perceber a similaridade e as diferenças de movimento entre uma dança balinesa e uma dança coreana, por exemplo. Pude estudar como os rituais funcionam dentro dos elementos performáticos, e quais são os elementos performáticos dentro de um ritual. Tudo isso em paralelo com o estudo do puro teatro ocidental, e aí estou me referindo a Stanislavski e à origem do trabalho artesanal do ator. Foi um período fascinante, durante o qual pude ver quais são as raízes da arte performática, qual é o DNA da arte performática.

1. Optei por traduzir o verbo *to act* como "atuar", em vez de utilizar a solução mais corrente: "interpretar". Acredito, assim, estar mais próxima do pensamento do diretor, na medida em que "atuar" pressupõe uma participação ativa da subjetividade do ator.

E qual é esse DNA? Há pontos de contato entre as culturas e as diferentes maneiras de se fazer teatro?

Uma maneira de definir o DNA das artes performáticas é ver como cada diferente tradição desperta a vida – por vida eu entendo vida orgânica, que aparece no palco. Isso acontece de forma distinta em cada tradição mas há algo similar em todas elas, a busca é a mesma: achar essa vida orgânica, essencialmente humana, diante dos outros. O poeta se senta em sua escrivaninha e trabalha, trabalha, edita e edita. Já o ator deve atuar diante do olho do outro e criar – é claro que se tem ensaio etc. – mas aquele momento no qual a verdadeira e autêntica vida aparece diante dos outros é a raiz do trabalho do ator, do trabalho do *performer*. Em qualquer cultura. Mesmo nos rituais de Bali. A essência é aquele momento no qual algo acontece ao *performer*, aquele momento que o conecta a sua vida interior e se, no ritual, ele se conecta a um deus ou a um ser divino, no teatro, ele se conecta a algo psicológico, profundo, sua memória ou imaginação, e então ele se conecta à platéia, de alguma forma invisível.

Como nós atores devemos nos preparar para esta conexão com a vida no palco, diante da platéia? Como sua técnica funciona dentro desse propósito?

O ator procura, no palco, essa graça orgânica, essa graça da vida, e assim se cria essa linha invisível entre o ator e o espectador. Como se prepara o ator para esse caminho? Acredito que o ator está lidando com algo completamente efêmero, pois criatividade é como fumaça, você não pode tocá-la. Por essa razão, é necessário criar estruturas e exercícios dentro dos quais o ator pode capturar essa “fumaça”. Como uma garrafa de vidro. Quando você coloca fumaça numa garrafa, a fumaça toma a forma da garrafa, em vez de desaparecer. Estruturas são necessárias. O instrumento do trabalho do ator é o corpo. Fazemos treino físico, corporal, buscando romper com as resistências musculares, agimos pela

metodologia da subtração, buscando eliminar aquilo que está impedindo o corpo de se mover de maneira orgânica. Trabalhamos também a voz e exercitamos a atuação, o que chamamos de *étude*, e que Stanislavski também usava. Mas é um tipo diferente de *étude*, é um *étude* muito rigoroso. O treino físico é individual, apesar de ser feito coletivamente, e obedece a necessidade de precisão e dificuldade: os exercícios devem ser difíceis de modo a promover um condicionamento biológico e não permitir que a facilidade os torne descartáveis. Assim, os exercícios são improvisados pelos atores, mas dentro dessa estrutura rigorosa. Todas as leis da performance são aplicadas: precisão, criação da partitura, tempo-rítmo, uso do espaço... O *étude* aparece não como um exercício, apesar de assim o chamarmos, mas em sua essência: é uma busca pela vida. Fazemos também outros trabalhos, como observação, movimento... trabalhamos com afinco na busca por uma atenção alerta no espaço durante o movimento.

Stanislavski dizia que se o ator, no palco, apenas ouvisse e olhasse, simplesmente isso, já estaria com trinta por cento de seu trabalho pronto. Trinta por cento. É muito! Somente por ver e ouvir. E ele tinha razão. Se você colocar no palco um ator, mesmo principiante, e lhe pedir para ficar atento e ouvir... você verá suas reações. Por exemplo, se alguém está gritando no palco, e incomodando, qual a sua reação? Se você vê e ouve e você existe no momento, e você reage, aquela reação é atuação. Atuar é reagir.

Você criou uma prática de trabalho que reúne o método das ações físicas, o trabalho com a memória, a sua experiência com Grotowski e ainda conceitos orientais como o *ta'will*,² no que você chama de Teatro de Imagi-

2. Técnica espiritual utilizada pelos mestres sufis para acessar uma divindade ou o Invisível. *Ta'will*, etimologicamente, quer dizer provocar um retorno, uma volta, restaurar a origem e a casa de alguém. Os mestres sufis realizavam um *Ta'will* para decifrar textos sagrados, não só em seu sentido literal, mas também para experimentá-los fisiologicamente, psicologicamente e espiritualmente.

nação Ativa. Gostaria que você falasse um pouco do seu trabalho dentro dessa perspectiva.

Penso que devemos ativar a imaginação e colocá-la a serviço do trabalho. Acho que podemos associá-la ao *ta'will* em diferentes contextos. Existe uma frase de Jean-Paul Sartre que diz "Toda técnica leva à metafísica". Ou seja, *ta'will* é uma técnica, mas leva a algo além do comum, do ordinário. Ou ao menos deveria. Ativar a imaginação é ativar a alma. Tudo na vida é símbolo de alguma outra coisa. Isso talvez seja uma verdade teológica, mas você pode falar disso em termos simples: a história tem um sentido interior e, uma vez que você descobre esse sentido interior, você ressurgue num estado diferente.

O *performer* geralmente começa com a dança e a música, como no flamenco, onde dançam um homem e uma mulher se desafiando mutuamente. É quase uma luta sexual, mas, gradualmente, o relacionamento humano os leva a algo além: quem sou eu, qual o meu destino, o que eu estou fazendo com esse homem, ou com essa mulher, por que estou nesse lugar... Então, algo aparece, em alguns dos bons artistas do flamenco, nos mestres dessa arte. *Ta'will* é quase o mesmo: é a descoberta de que você pode levar uma simples ação física a algo além dessa ação física, conectá-la com suas raízes, com a origem daquela ação.

Veja, eu não acredito em fórmulas. Não acredito em teorias. Eu acredito em estruturas, em contextos dentro dos quais você pode começar a trabalhar. *Ta'will* é isso: não é uma fórmula, não é uma teoria, é algo dentro do qual você pode comunicar. Uma coisa da qual é difícil de falar.

O processo do ator é algo extremamente complicado. Tomemos, por exemplo, o trabalho com a memória. Nós temos a percepção de que aquilo que não é objetivo, o que não podemos ver, não podemos tocar, não é real. Mas muitas coisas que não são

racionais, ou que não podemos tocar, existem e têm efeitos objetivos sobre nós. A memória é uma delas. Assim como o sonho, que não podemos tocar, mas existe. Um exemplo que costumo dar é o de uma pessoa comum, que não é artista nem ator e que, ao abrir um álbum de fotos, entra em contato com sua infância e vive uma experiência extraordinária. É uma entrada em outro plano. O que acontece é que você se conecta com uma era diferente, e percebe que todo o aqui e agora é somente poeira no ar, tudo está mudando continuamente, e você já é diferente dois minutos depois. Acredito que é parte do ofício do ator buscar isso para ativar a imaginação. Porque a imaginação precisa de algo para ser ativada.

Acredito no ato criativo como o movimento do invisível para o visível, como forma de trazer à tona o invisível. Vamos imaginar um ponto como o invisível, e outro como o visível. A imaginação é uma linha que conecta esses dois pontos. Para a imaginação estar ativa e transformar essa linha em uma onda, você precisa da memória. Porque a memória é uma ferramenta. Não é a única, mas é uma delas. Então, buscar a memória é a parte humana. A segunda parte é a parte artística: você deve organizar essas memórias numa estrutura de eventos, de ações, como um bom artesão. E o trabalho do ator, do bom ator, é ser capaz de reunir esses elementos e criar, a partir deles, uma estrutura de ação, uma partitura.

em foco: Massoud Saidpour • 4 perguntas ...



Foto de Leonardo Lara. Oficina de Massoud Saidpour no ECUM 2002.



Heranças de Grotowski

*Dorys Calvert**

Nos anos sessenta, as montagens produzidas por Jerzy Grotowski e seu Teatro-Laboratório causaram grande impacto no âmbito teatral mundial. Até então, o teatro não havia proposto nada que pudesse se igualar às experiências desenvolvidas em Wrocław, cidade industrial da Polônia. *Grosso modo*, o espetacular domínio técnico dos atores, a explosão da caixa teatral e a proximidade com o espectador fizeram de Grotowski uma referência obrigatória quando o debate envolve a reforma teatral do século XX. No entanto, em 1970, Grotowski surpreendeu a comunidade teatral ao anunciar que não realizaria

* Dorys Calvert é atriz, especialista em Saúde Mental e doutoranda em Études Théâtrales na Université de la Sorbonne Nouvelle.

Foto: Ensaio de espetáculo de Thomas Richards.



mais apresentações públicas para se dedicar exclusivamente à pesquisa sobre a essência do processo criativo do ator. Ora, considerando a definição grotowskiana de que o ato teatral se identifica com “o que ocorre entre o espectador e o ator”,¹ a resolução do diretor do Teatro-Laboratório criou um problema aparentemente sem solução. Torna-se então inevitável indagar a respeito dos motivos que levaram Grotowski, para quem a essência do teatro é um “encontro”, a abrir definitivamente mão da confrontação com o espectador.

Para compreender as razões que fizeram Grotowski se afastar da “arte da representação” é preciso ter em mente que seu real interesse sempre foi o aspecto interior do trabalho do ator, ou seja, sua essência humana, seu processo criativo, sua “vida interior”. Na verdade, Grotowski vê o teatro como um instrumento de liberação de complexos, de superação de limites, de auto-revelação. Assim, é possível pensar a sua decisão como uma atitude perfeitamente coerente com a sua evolução pessoal e profissional. Em resposta à pergunta “o que significa para você o Teatro-Laboratório?” Grotowski declara:

No começo, era um teatro. Em seguida, um laboratório e, agora, um lugar onde espero poder ser fiel a mim mesmo, um lugar onde espero que cada um de meus companheiros possa ser fiel a si mesmo. É um lugar onde o ato, o testemunho dado por um ser humano será concreto, carnal [...] onde desejamos ser descobertos, revelados, nus [...] Isto é o que gostaria que fosse o teatro-laboratório. Pouco importa que se chame laboratório, pouco importa que continue a ser chamado de teatro. Tal lugar é indispensável. Se o teatro não existisse, teríamos encontrado outro pretexto qualquer.²

1. GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992, p. 28.

2. Conferência de Grotowski proferida em 1970, publicada em francês em *Jour Saint et autres textes*. Paris: Gallimard, 1973.

No artigo *De la compagnie théâtrale à l'art comme véhicule*,³ Grotowski compara a prática teatral a uma corrente: em uma das extremidades, situa-se o elo da “arte da representação”, na outra, a “arte como veículo”. Entre as extremidades, mais dois elos: o ensaio para o espetáculo e o ensaio para a descoberta das possibilidades dos atores. Portanto, o trabalho de Grotowski posterior a 1970 permanece dentro da esfera teatral; o que mudou foi a direção de sua pesquisa. Nesta época, Grotowski começou a desenvolver o Parateatro, pesquisa apoiada nas tradições européias antigas, englobando a participação ativa de pessoas em rituais e também no teatro. No final da mesma década, deu início à investigação sobre as origens de diferentes técnicas tradicionais, trabalhando com praticantes de diferentes tradições não-européias. Tal projeto, chamado de Teatro das Origens, foi interrompido no início dos anos oitenta, quando Grotowski se exilou nos Estados Unidos. Apesar de existir pouca informação disponível sobre o Parateatro e o Teatro das Origens, sabe-se que ambos constituem fases de um período de investigação que culminou no que Grotowski considera a etapa final de sua pesquisa: a *arte como veículo*.

Mas o que vem a ser, exatamente, a *arte como veículo*? Ora, o termo “veículo” já indica um movimento, uma intenção, um caminho que aponta para uma meta situada fora dos limites do campo artístico. Por outro lado, trata-se, ainda, de manifestação artística. A *arte como veículo* associa elementos da arte performática ou teatral e alguns instrumentos da tradição – canções, textos, movimentos – visando transcender o universo cotidiano dualista e favorecer uma comunicação autêntica entre os indivíduos participantes. O sentido de sua prática está ligado a uma necessidade íntima e pessoal de realizar um trabalho ao mesmo tempo ético e orgânico sobre si mesmo, um trabalho de autodescoberta, de obstrução de bloqueios. Em suma, a *arte como veículo* é uma prática que

3. GROTOWSKI, Jerzy. In: RICHARDS, Thomas. *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*. Arles: Actes Sud, 1996.

tem por objetivo alcançar o que Grotowski chama de *verticalidade*, isto é, uma transformação qualitativa da energia vital que implica numa modificação do estatuto ontológico do agente. Neste complexo processo de transformação de energia, o organismo do *atuante* é de crucial importância. Para Grotowski, o corpo “torna-se um canal aberto às energias e encontra a conjugação entre o rigor dos elementos e o fluxo da vida (‘a espontaneidade’)”.⁴ Tais elementos vinculam a *arte como veículo* ao teatro:

Do ponto de vista dos elementos técnicos, na *arte como veículo* tudo é quase como nas artes teatrais; nós trabalhamos sobre o canto, as impulsões, as formas do movimento; surgem até mesmo motivos textuais. Tudo isso reduzido ao mínimo necessário, até o ponto de criar uma estrutura tão precisa e acabada como num espetáculo.⁵

No entanto, quando Grotowski diz “como num espetáculo”, está sublinhando que a *arte como veículo* não se identifica totalmente com a *arte da representação*, que ela não possui a mesma finalidade que o teatro. Mais adiante, Grotowski acrescenta: “No espetáculo a sede da montagem está na percepção do espectador; na *arte como veículo* a sede da montagem está nos *atuantes*, nos artistas que agem”.⁶ Assim, o valor e o sentido da *arte como veículo* estão no ato de fazer, e não no fato de ela poder ser vista e/ou compreendida pelo observador. Além disso, a *arte como veículo* não está preocupada em contar uma história e/ou satisfazer a curiosidade intelectual do espectador, mas em proporcionar ao *atuante* um momento único e indispensável de entrar em contato com as suas próprias questões. Por tais motivos, Grotowski prefere utilizar o termo “testemunha” para se referir ao sujeito observador, frisando que a sua presença não é condição para a prática da *arte como veículo*. A problemática envolvendo a presença ou não de “testemunhas” pode ser facilmente compreendida se

4. *Ibid.*, p. 194.

5. *Ibid.*, p. 184.

6. *Ibid.*, p. 185.

analisada por outro ângulo, de ordem puramente prática: a eficácia da *arte como veículo* depende de um fluxo ininterrupto de concentração, de modo que um *atuante* menos experiente pode, num certo momento, correr o risco de procurar sinais de aprovação vindos de fora dele mesmo e/ou da situação de performance, prejudicando o trabalho do conjunto. Apesar disso, a presença de outros grupos teatrais é considerada, por vezes, benéfica, é até mesmo desejada, mas no intuito de gerar uma discussão produtiva sobre a qualidade técnica dos *atuantes*.

A questão dos efeitos da *arte como veículo* sobre a “testemunha” também deve ser analisada. Se, na época do Teatro-Laboratório, um dos objetivos das montagens consistia em “convidar” o espectador a realizar o mesmo processo de auto-desvendamento empreendido pelo *ator santo*, na *arte como veículo* não há intenção de provocar efeitos sobre a “testemunha”, já que sua prática independe da presença do observador. No entanto, Grotowski sustenta a possibilidade de ocorrência de um fenômeno que chamou de “indução”, no qual o processo de transformação de energia do *atuante* seria transferido para o observador, de maneira similar a uma corrente elétrica. Mesmo assim, a influência que o *atuante* opera sobre a “testemunha” permanece indireta. Dentro desta perspectiva, é possível indagar se Grotowski não teria chegado à conclusão de que não haveria como avaliar as reais conseqüências do trabalho do ator sobre o espectador, e se este fato teria contribuído para a sua decisão de trabalhar exclusivamente com o *atuante*, de quem pode obter *feedback*, legando a problemática da recepção aos praticantes do teatro.

Num dado momento de sua investigação, Grotowski deparou-se com a necessidade de encontrar alguém a quem pudesse transmitir toda a sua sabedoria prática. Em 1984, durante um estágio que realizou no Objective Drama (Universidade de Irvine, Califórnia), Grotowski viu num jovem ator chamado Thomas Richards uma enorme potencialidade

teatral e humana. Porém, diferentemente do que se poderia imaginar, o encontro de Grotowski com Richards está longe de ter sido um encontro entre dois profissionais com grande experiência artística. Na realidade, quando começou a freqüentar os estúgios ministrados por Grotowski (New York, 1984), Thomas Richards era ainda um ator em formação e com pouca habilidade técnica. Convencido de seu talento e de seu poder de “inspiração”, Richards estava acostumado com o conforto da superficialidade e entediava-se quando o trabalho exigia aprofundamento e precisão. Grotowski, justamente por acreditar no potencial de Richards, atacou energeticamente seu comportamento diletante. A cobrança foi tão forte que, sentindo seu ego completamente esmagado, Richards abandonou seu terceiro estágio com Grotowski (Botinaccio, Itália) na metade do trabalho. Contudo, este episódio foi fundamental em sua trajetória: após intensa reflexão, Richards tomou consciência de seu diletantismo e voltou a procurar o mestre polonês, que o aceitou para um quarto estágio no Objective Drama, com a condição de que permanecesse até o final do treinamento.

O estágio dado por Grotowski entre outubro de 1985 e junho de 1986 dividiu-se em duas atividades: treinamento (exercícios psicofísicos, vocais e de “concentração de atenção”) e composição de uma estrutura performática unindo seqüências de ações físicas (similares às desenvolvidas por Stanislavski) e canções tradicionais do Haiti. Este trabalho, chamado posteriormente de *Main Action* e que tematizava o rito de iniciação de um jovem, foi para Richards a grande descoberta de sua corporeidade e da potencialidade criativa de seu organismo. Em *The Edge-Point of Performance*,⁷ Thomas Richards faz um relato comovente desta vivência de superação do preconceito que tinha em relação à sua própria origem e aos traços africanos de seu corpo. Pode-se dizer que *Main Action* representa, coincidentemente, a iniciação de Richards na

7. RICHARDS, Thomas. *The Edge-Point of Performance*. Pontedera: Documentation Series of the Workcenter of Jerzy Grotowski, 1997.

prática da *arte como veículo*. Ao concluir este estágio, já com a saúde fortemente abalada, Grotowski propôs a Richards o desafio e a responsabilidade de se tornar seu “herdeiro espiritual”. Assim, em agosto de 1986, Grotowski, Richards e dois outros assistentes chegam a Pontedera, Itália, onde Roberto Bacci e o seu Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale haviam oferecido ao criador do *teatro pobre* apoio total para a continuação e o desenvolvimento de suas pesquisas. Surgia então o Workcenter of Jerzy Grotowski, empreendimento que proporcionou ao mestre e ao seu discípulo a transformação de dois anos de sobrevida em quatorze anos de trabalho.

Na Itália, o trabalho acerca do poder vibratório das canções tradicionais africanas e afro-caribenhas passou a ocupar o centro da pesquisa sobre a *arte como veículo*. Antes mesmo de deixar os Estados Unidos, Richards já havia sido designado responsável pelo ensino das canções, tendo sido forçado a adquirir o domínio técnico sobre as mesmas. Durante os primeiros cinco anos do Workcenter, Grotowski e seu grupo trabalharam em cima do aperfeiçoamento técnico dos elementos da arte performática. Paralelamente, Grotowski trabalhou individualmente com Richards, procurando fazê-lo descobrir o processo encoberto de transformação de energia através dos cantos antigos.

Em seguida, Grotowski encarregou Thomas de passar o seu conhecimento sobre o processo recém-descoberto para os outros membros do Workcenter. Começou então a trabalhar com um grupo de quatro atores (Downstairs Group), criando a *Downstairs Action* (1986).⁸ Nesta época, Grotowski estava vivenciando um período crítico de sua doença cardíaca, de modo que, quanto mais o conhecimento e a autoconfiança de Richards aumentavam, mais o mestre polonês se distanciava do trabalho no *Workcenter*, no intuito de promover em Richards a independência prática e intelectual.

8. *Downstairs Action* foi filmado por Mercedes Gregory em 1989.

Action, criado em 1994, foi a primeira experiência prática de Thomas Richards como diretor. Expressão da *arte como veículo*, *Action* é uma estrutura performática ainda em pleno desenvolvimento, em que cada integrante possui uma partitura bem definida e detalhada de ações físicas conduzidas por algumas canções tradicionais. Com *Action*, Thomas Richards demonstrou ter assimilado, concretamente, os conhecimentos transmitidos por seu mestre. Este fato foi reconhecido por Grotowski que, em 1996, mudou o nome do Workcenter of Jerzy Grotowski para Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.

Atualmente, o Workcenter continua realizando uma formação permanente em técnicas performáticas (voz, textos, ações físicas etc.) e também praticando e desenvolvendo *Action*. Recentemente, Thomas Richards e seu principal colaborador, Mario Biagini, começaram a desenvolver um novo projeto, *The Bridge*, cujo primeiro resultado plástico é um “espetáculo/não-espetáculo” chamado *One breath left*, realizado em parceria com um grupo de atores vindos de Singapura. Esta *performance teatral*, como é definida, marca o retorno do espectador, instaurando uma nova fase da pesquisa assumida por Thomas Richards em 1999, ano do falecimento de Grotowski. Sendo ou não fruto de uma polêmica há algum tempo em voga acerca do caráter fechado do trabalho do Workcenter, o que parece ser mais relevante para a história do teatro é a oportunidade dada agora ao público de conferir os resultados do longo trabalho realizado por este importante centro de pesquisa teatral e, assim, compartilhar da herança legada por Grotowski.



Thomas Richards e Jerzy Grotowski.





Chico Pelúcio: reflexões sobre o Grupo Galpão e a ética do teatro

*Entrevista a Fátima Saadi
e Antonio Guedes, com a
colaboração de Yara de Novaes*

Em vinte anos de trabalho como ator e diretor no Grupo Galpão, de Belo Horizonte, Chico Pelúcio tem uma visão ampla e instigante de todos os problemas ligados às condições e possibilidades de existência e sobrevivência do teatro de companhias que, estando no mercado, mantêm o espírito de grupo que norteou sua fundação. Os desdobramentos éticos e pedagógicos desta postura são o tema da conversa que nos reuniu aqui no Rio, em fevereiro, e para a qual contribuiu, via *e-mail*, a atriz e diretora mineira Yara de Novaes, da Odeon Companhia Teatral.

Fátima Saadi O Galpão é um grupo formado por atores que gradualmente, e não sem hesitações, foram aceitando a especialização das funções na criação do espetáculo. Como vocês compreendem agora a relação entre ator e diretor e como a compreendiam no começo da trajetória de vocês, no início da década de 80, quando a direção era coletiva ou exercida por um dos atores do grupo, que, normalmente, também estava em cena?

Chico Pelúcio O grupo nasce em 1982 e nossas referências vinham da experiência coletiva. Mas a gente, na verdade, não sabia exatamente nem o que era uma criação coletiva nem o que era trabalhar com um diretor. Na época do nosso primeiro espetáculo, *E a noiva não quer casar*, a companhia ainda não existia de fato. Cinco atores, Eduardo Moreira, Teuda Bara, Wanda Fernandes, Toninho (Antonio Edson), Beto Franco e mais Fernando Linares, se juntaram depois de uma oficina com uns alemães e falaram: “vamos dar continuidade a esta experiência de teatro de rua.” Era o início da redemocratização, o espaço público começava a ser espaço de manifestação. O Eduardo abriu um baú na casa dele e estendeu num gramado todas as roupas velhas que tinha lá. Os personagens nasceram a partir desses figurinos. Se pensou um espetáculo em que havia uma noiva que não queria casar e cada pretendente vinha mostrar sua habilidade: um cuspiu fogo, tinha o acrobata, o percussionista, tentando conquistar o coração dessa noiva e todos em perna de pau, que era a técnica dos alemães. Esta criação foi essencialmente coletiva e era muito primária no sentido dramaturgico, mas era uma coisa que encantava pela irreverência: seis pernas de pau mais uma bandinha de percussão invadindo uma praça, coisa que na época não existia em Belo Horizonte. Nossa segunda experiência foi um infantil de palco, dirigido pelo argentino Fernando Linares, que também atuava. Mas, apesar de ele ser o diretor, o processo era bem coletivo. A terceira e a quarta experiência foram estritamente coletivas, apesar da existência de um diretor, e isso foi um trauma, porque a gente vivenciou a impossibilidade de ser objetivo, de criar uma cara, de desenvolver uma

pesquisa. Foi então que a gente decidiu: “a partir de agora, trabalhamos com diretor, de preferência, um diretor convidado”. Aí começamos a entender as diferenças entre a função do ator, a função do diretor... e, ao longo dos anos, a gente volta a uma questão coletiva, mas não mais como era antes. A partir, principalmente, de uma oficina que a gente fez com o Ulisses Cruz, que trabalhou com a gente a experiência do *workshop*, em que o ator tem uma idéia, traduz esta idéia numa cena que ele concebe e monta em dois dias e, a partir dessa cena, é que se decide se funciona, se não funciona, se é teatro, se não é, se atende ao que se quer ou não. A partir dessa experiência, o grupo começa a mergulhar num processo coletivizado mas não mais coletivo. Existe o papel do diretor e, no processo de criação, o ator interfere diretamente, principalmente através de *workshops*, para a concepção tanto do espetáculo quanto da cena.

O processo de *Romeu e Julieta*, com o Gabriel Villela, foi muito calcado nisso, desde a escolha do espetáculo. A gente montou cinco textos de cinco autores diferentes, cada um de nós dirigiu um, Gabriel assistiu aos cinco e, no final, disse: “vamos mesclar Guimarães Rosa com Shakespeare”. No processo de montagem de *Romeu e Julieta* muitas cenas foram criadas através de *workshop*, Gabriel morava em São Paulo e nos deixava como tarefa trabalhar certas cenas, aí um de nós assumia e dirigia. Quando ele voltava, a gente apresentava e decidia – serve, não serve, adapta ou coisa parecida. *A rua da amargura* já não foi assim, teve um processo muito específico, porque houve a morte da Wanda, tivemos só três meses para montar, o patrocinador cobrando, então foi tudo muito vertical, o Gabriel conduziu praticamente sozinho. Mas *Molière* usou dos *workshops* e foi a primeira direção de um de nós, o Eduardo, que já vinha demonstrando necessidade de dirigir. Enfim, nessas experiências todas, o diretor existia mas o coletivo estava presente.

Quase na mesma época, o Cacá Carvalho, na direção e adaptação do *Partido*, dá ao ator funções de autor de suas cenas. E o Luís Alberto de Abreu desenvolveu no Oficinão, a convite do Júlio Maciel, o que ele (e o Tó Araújo) chamam de processo colaborativo, no qual a dramaturgia, o diretor e o ator assumem papéis autorais, e a gente vem trabalhando muito em cima disso. *Um trem chamado desejo* foi muito autoral, os personagens foram os atores que criaram, o texto foi um bate-bola constante entre cena e autor, o cenário, com o Márcio Medina, também teve isso, a gente fez alguns *workshops* de cenário e apresentava para ele. É interessante esse processo, porque o diretor é cada vez mais um misto de diretor e coordenador do processo, sem uma visão vertical de direção. Nosso próximo espetáculo provavelmente vai ter um diretor convidado e a gente vai se entregar ao processo desse diretor. Se ele vier com um processo completamente diferente, possivelmente a gente vai entrar num outro tipo de trabalho. Mas eu considero o processo dos *workshops* que o grupo usa, uma forma muito eficiente de colaboração com o diretor-coordenador.

Fátima Uma das grandes curiosidades de uma companhia a respeito de outra está relacionada à forma de estruturação do grupo. Quantos vocês são atualmente? Todos são remunerados? Como vocês dividem as tarefas da manutenção da companhia? Que atividades vocês desenvolvem além dos espetáculos?

Quando éramos 6, 7 atores, a gente tinha uma pessoa que cuidava da produção junto com alguém do grupo, e nós fazíamos tudo, desde descarregar caminhão, montar e desmontar luz, fazer *book*, bater na porta de patrocinador etc. A partir do momento em que passamos a ter um patrocinador fixo, há uns dez ou quinze anos, a demanda também passou a ser muito maior, quer dizer, a gente tinha que trabalhar muito mais, e aí tentamos estruturar uma infra-estrutura independente do grupo, que mantém a coordenação mas passa a contar com

Foto de Eugênio Sávio. Manifestação em prol das diretas. Eduardo Moreira, Wanda Fernandes, Beto Franco e Chico Pelúcio, 1984.



produtor executivo, secretária, *office-boy*, faxineira, tudo isso com o objetivo de liberar o ator para ele criar, estudar, trabalhar, ensaiar, em vez de ficar fazendo projeto, indo a banco. Mas é um sufoco até hoje. A gente exercita a função de ator quando está criando um espetáculo, passou essa fase, a maior parte do tempo a gente cuida de produção, mas sempre tentando se livrar disso pra poder estudar, experimentar, manter regularmente aulas de corpo, de voz, de instrumento etc. O grupo cresceu muito rapidamente e os 6, 7 atores do início, no *Romeu e Julieta* já eram 9, hoje nós somos 13 atores, mais 23 funcionários do grupo, entre Galpão e Cine Horto, e todos vivem disso. A gente tem um cara, o Rômulo Avelar, que cuida só de planejamento de projetos e patrocinadores e que trabalha com o Beto e comigo. Tem a Gilma Oliveira, que é produtora executiva do Galpão. Eu cuido da coordenação do Galpão Cine Horto e tenho lá uma equipe de 6, 7 pessoas. Fora isso, temos secretária, contador, uma pessoa que cuida só do “Galpão e Companhia”, nossos associados, com quem a gente mantém uma correspondência permanente, com promoções etc. Tem os três técnicos fixos, de luz, som e cenário que ficam sob a coordenação do Toninho e do Beto. Paulo André com Lydia cuidam do figurino. A gente coordena e atua em todas as áreas,

mas tem pessoas responsáveis por cada uma delas. Quer dizer, viramos uma micro-empresa e hoje a gente não pode se dar ao luxo de ficar três meses sem patrocínio porque é falência absoluta, nossa folha de pagamento é altíssima. Uma coisa que vem da estrutura de grupo é que, pela atuação, todos nós ganhamos a mesma coisa, o que diferencia um pouco a remuneração são as responsabilidades extra-palco que cada um tem, na área de produção, principalmente. Quem cuida da coordenação administrativa ganha um pouco mais do que quem cuida só do figurino. E tem também o que a gente chama de os gauleses antigos, os jurássicos, que ganham um pouco mais. Nesse caso, é tão pequena a diferença que é puramente simbólica mas é importante que exista.

Antonio Guedes Essas pessoas contratadas são profissionais de cada uma dessas áreas ou são pessoas que se formaram dentro do grupo?

Tem de tudo. Mas a maioria conhece a gente há muito tempo. O Rômulo Avelar, por exemplo, que cuida de patrocínio, projeto, relação com os patrocinadores, prestação de contas,



Foto de Gustavo Campos. *Um Molière imaginário*. Dramaturgia e textos de Cacá Brandão a partir de *O doente imaginário*, de Molière, direção de Eduardo Moreira. Elenco no cenário, na estréia em Tiradentes, 1997.

conhece o grupo há quinze anos, conhece a morosidade das decisões do grupo, entende que a questão artística é prioridade, entende que é diferente de uma empresa teatral. No Galpão ninguém responde sozinho por nada, tudo tem que passar pelo crivo de treze pessoas, o *politburo*, como a gente chama. A nossa produtora executiva, a Gilma, se formou lá com a gente. Depois de ter sido assistente da Regiane, ela assumiu a coordenação da produção executiva do grupo. A Laura Bastos foi aluna do primeiro Oficinão e hoje, além de trabalhar comigo na organização, cria todo o material gráfico do Cine Horto. E tem também a Lápis Raro, uma agência muito bacana, que trabalha com a gente há anos e normalmente faz os grandes projetos, como o livro comemorativo dos 15 anos do Galpão. A gente não conseguia trabalhar com nenhum produtor executivo nem com captador porque a cabeça das pessoas é de um mercado que não corresponde à nossa realidade, apesar da gente estar inserido, ir lá no patrocinador prestar conta, mostrar a marca, aprovar calendário, enfim, apesar de termos uma relação de mercado com esses patrocinadores, o funcionamento nosso é mais penoso, não é simplesmente “tá resolvido, o calendário este ano é esse, acabou, morreu”, não é; a gente precisa discutir, pensar as necessidades. A gente se estrutura assim e depende de um patrocinador. Nem o Cine Horto, nem o Galpão sobrevivem só de cachê, ou só de bilheteria. Somos todos remunerados, cada elemento do grupo tem um salário mínimo de subsistência, mas dependemos do cachê dos espetáculos para complementação salarial. Com a Petrobras isso deu uma melhorada, mas a gente tinha que fazer 5, 6 espetáculos por mês para complementação do salário. E hoje a realidade é diferente de 20 anos atrás, quer dizer, todos nós temos filhos, somos casados etc., tem gente que tá quase tendo neto já. A gente se equilibra no fio da navalha porque ao mesmo tempo que a estrutura nossa ainda é de respeito ao tempo, ao processo de grupo, que é lento, que não diz respeito à velocidade de mercado, à velocidade que a mídia pede, a gente tem que se apertar, responder a esse mercado; não tem como eu chegar lá na Petrobras e dizer: “Olha, não

tem nada estruturado, quem sabe em julho a gente consegue a programação de 2002...”. É um exercício difícil, penoso. Uma vez, numa reunião na escola da minha filha, perguntaram a cada criança: “O que o seu pai faz?” As respostas eram: “O meu é engenheiro”, “O meu é...” Quando chegaram na minha filha que, na época, tinha 4 anos, ela não teve dúvida: “Meu pai faz teatro e reunião”. Então é isso, a gente faz teatro e reuniões.

Fátima Você tem noção de quanto representa, percentualmente, dentro do orçamento de vocês, a entrada do Galpão e do Cine Horto, juntando bilheteria de temporada, cursos e espetáculos vendidos?

O Cine Horto que, na verdade, se chama Teatro Wanda Fernandes, é uma estrutura à parte: comporta 200 pessoas e, normalmente, são grupos iniciantes que atuam lá. A bilheteria é muito pequena, representa de 10 a 15% do custo da estrutura. Com os cursos a gente consegue mais uns 30%, quer dizer, num mês bom, 50% do custo são financiados só pela entrada de grana do Cine Horto, os outros 50% têm que vir de patrocínio. O Galpão é mais complicado porque a bilheteria e o cachê que entram não são para pagar a estrutura, mas para a complementação de salário dos atores. Acredito que fique também nessa faixa de 10 a 15%, quer dizer, o que entra de cachê, se fosse destinado a pagar o custo da estrutura, representaria entre 10 e 20% mais ou menos. Posso estar enganado mas acho que é por aí.

Fátima Não há como os grupos sobreviverem sem patrocínio...

Antonio Patrocínio permanente, porque patrocínio por evento, na verdade, significa sempre jogar a equipe num buraco negro, porque entre um evento e outro é sempre essa batalha insana.

É uma doideira. Antes do patrocínio, isto era muito claro: a gente chamava de período de vaca magra o período de

montagem. Porque ou a gente monta ou a gente apresenta espetáculo. Então, a gente montava espetáculo, o que entrava na venda a gente economizava o mais que podia pra segurar o tempo das vacas magras. Nesses últimos 3, 4 anos da parceria com a Petrobras deu pra gente planejar legal: este ano a gente está reservando junho, julho e agosto para começar uma montagem para o ano que vem. Vamos apresentar espetáculos nesse período, mas bem poucos, só pra ter um salário pra ficar quieto lá ensaiando. Mas não temos isso muito estruturado não. Via de regra, a gente monta um espetáculo a cada dois anos, mais ou menos. Montamos *Um trem chamado desejo* no final de 2000, e esse ano vamos começar a montar outro espetáculo, que vai ficar pro começo de 2003. Sem patrocínio, é uma doideira, fica uma loucura. Outra coisa importantíssima: existe uma diferença fundamental entre o momento em que a gente conseguiu uma sede própria, em 89, e antes.

Sem espaço próprio, a gente ensaiava em locais emprestados, tinha que montar e desmontar cenário todo dia; a partir do momento em que a gente arrumou o Galpão, a gente teve a possibilidade de um desenvolvimento artístico muito maior,



Foto de Guto Muniz. *Um trem chamado desejo*. Dramaturgia de Luís Alberto de Abreu, argumento do Grupo Galpão, 2000. Chico Pelúcio e Paulo André.



Foto de Gustavo Campos. *Um Molière imaginário.* Dramaturgia e textos de Cacá Brandão a partir de *O doente imaginário*, de Molière, direção de Eduardo Moreira, 1997. Rodolfo Vaz, Paulo André, Chico Pelúcio e Simone Ordones.

de experimentar coisas, a gente evoluiu esteticamente. É incrível como isso cria um cotidiano de busca – mesmo você não estando ensaiando você está no espaço, conversando no espaço, fazendo faxina, imaginando o segundo andar, atendendo o telefone... Isso cria uma dinâmica de grupo que muda muito as relações, sem falar que você montar um cenário e ficar lá ensaiando, experimentar, derrubar, alterar, propor luz é fundamental, tanto do ponto de vista da produção quanto do ponto de vista artístico; espaço próprio é fundamental para grupos. Todo grupo que começa em Belo Horizonte eu falo: “Faz das tripas coração mas aluga um espaço”. Não tem como sobreviver, evoluir, se organizar sem um espaço. É uma coisa que hoje eu vejo com muita clareza.

Fátima Como foi a idéia de alugar o Cine Horto? O que vocês pretendiam fazer lá que o espaço do Galpão não permitia?

O Cine Horto, como muita coisa dentro do Galpão, aconteceu meio por acaso. A gente tem uma sede e um quartirão abaixo da nossa sede tinha um cinema abandonado, em ruínas. Um belo dia, a gente estava procurando um galpão para depósito e a minha vizinha falou assim: “Tem um galpão aqui embaixo

que é uma maravilha”. Era o cinema. O fato de a gente viajar muito, trabalhar muito, faz com que a gente acabe ficando enclausurado; era muito difícil abrir espaço para encontrar outros artistas, encontrar companheiros, dividir, socializar nossas experiências, beber de outras experiências, então a gente já estava sentindo uma cobrança (e a gente se cobrava também) de estar mais aberto para a comunidade, de criar espaço para isso. Mas o dia-a-dia nosso era muito pauleira e não permitia essa história. Quando o Cine Horto apareceu, a gente pensou que aquele espaço ia ser um espaço para convidar pessoas, encontrar pessoas, inventar coisas, apresentar, e por trás tem também um pouco um pensamento que eu perseguia que era poder fazer o que você quer, como você quer, sem dinheiro, sem ter que ter patrocinador, sem ter que estar fazendo o jogo da mídia, sem estar respondendo às expectativas. Quer dizer, era um núcleo ali que se desvinculava um pouco do Galpão em si, e que a gente imaginava como um caldeirão de experimentação, que pudesse servir ao próprio Galpão. Aí, quando a gente viu aquele elefante branco, quando a gente assinou o contrato, começamos a pensar: o que a gente vai pôr aqui dentro? Que idéia? Que pensamento? O mais difícil de centro cultural hoje é estabelecer qual o perfil, qual o pensamento que vai manter a casa e como colocar gente dentro desse pensamento. E surgiu então a idéia do Oficínio, que é a espinha dorsal do Cine Horto. A gente discutiu com professores, amigos, diretores, enquanto ia fazendo a reforma física do espaço, tivemos encontros com vários profissionais de Belo Horizonte, para pensar sobre as carências da cidade e chegamos à conclusão de que o ideal era fazer um curso de reciclagem de atores, para servir ao próprio Galpão porque Belo Horizonte tem os cursos de formação e, depois disso, os atores não sabem o que fazer. Aí a gente começou a beber da experiência da Escola Livre de Santo André, e também do que a gente viveu com o Centro de Demolição e Construção do Espetáculo quando nos apresentamos, a convite do Aderbal Freire-Filho, no Gláucio Gill e depois no Carlos Gomes: projetos, gente com vontade, enfim, uma experiência muito forte. Maria

Thaís, da Escola Livre de Santo André, foi para Belo Horizonte levando Maria Helena Lopes para dar um curso; os professores começaram a trabalhar durante 10 dias junto com elas e começamos todos a pensar sobre os conceitos básicos para o trabalho do ator que a gente queria propor lá. A partir disso tudo, montamos o Oficinão: oficina de um ano para atores de teatro com experiência, que acaba com a montagem de uma peça que fica em cartaz dois ou quatro meses no próprio Cine Horto. Essa oficina se ramifica em oficina de cenotécnico, de técnico de iluminação, de iluminador, às vezes de figurinista. E a gente tem conseguido fazer uma liga com o mercado de trabalho: muita gente que passa pelo Oficinão sai trabalhando, técnico, ator ou cenógrafo. Estamos tentando para esse ano, em parceria com o NAC (Núcleo de Arte e Cultura) de Brasília acoplar ao Oficinão a parte prática: cursos pra bilheteiro, camareiro, porteiro, maquiador, assistentes de cenotécnico, iluminotécnico, pintor de cenários e até um de gestão de teatro e centro culturais. A gente vai fazer dois meses de curso e as pessoas vão trabalhar durante a montagem e a temporada. Tem também os cursos pagos de iniciação, com a Rita Clemente. Eles começaram há cinco anos e tinham duração de um ano. Quando acabavam, as pessoas não queriam sair. E aí o que é que faz? Aí você inventa um outro curso, agora já tem a Oficininha, que é o fechamento. E algumas das pessoas que passaram pelo Oficinão também não querem sair, então esse ano vai ter o núcleo de pesquisa “avançado”, que vai dar continuidade ao Oficinão. Os problemas e as soluções vão aparecendo no dia-a-dia da história. Tem o curso de mágica, o de pandeiro. A gente vai convidando pessoas, depois criamos projetos para juntar tudo isso: o Oficinão, os iniciantes, o pessoal dos cursos esporádicos.

Em O Galpão Convida, a gente convida um grupo que fica conosco uma semana dando oficina, palestra e apresentando espetáculos. Tem o Sabadão, uma vez por mês: a gente convida uma pessoa que vai passar a tarde falando, demonstrando algum tema. Tem o Festival de Cenas Curtas, que é o sucesso do Cine

Horto, a gente já fez dois. Esse ano foram mais de 120 inscrições para a gente selecionar 16 cenas. São três noites, cinco cenas por noite. Os únicos pré-requisitos são que a cena não ultrapasse 15 minutos e que seja de fácil montagem e desmontagem. O vai-e-vem dos técnicos é um verdadeiro balé: sai um cenário entra outro... E, junto com isso, a gente ainda tem o Núcleo de Dramaturgia, que o Luís Alberto de Abreu coordena, e o Núcleo de Direção, que começou ano passado e que é o Aderbal que coordena.

Antonio Essa é a escola que todo mundo pediu a Deus...

Essa semana a gente decidiu que o Núcleo de Direção vai convidar grupos iniciantes de Belo Horizonte para serem dirigidos pelo Núcleo e apresentarem o resultado no Festival de Cenas Curtas e, se quiserem, vão poder até criar texto através do Núcleo de Dramaturgia. A Dramaturgia, por exemplo, está criando texto para um grupo de favelados que quer falar sobre o problema das mulheres da favela. A vivência que a gente tenta passar para o pessoal do Oficinão é a vivência de grupo, em que as pessoas atuam ou opinam no processo de montagem e no processo de administração daquela montagem.



Foto de Gustavo Campos. *Um Molière imaginário*. Dramaturgia e textos de Cacá Brandão a partir de *O doente imaginário*, de Molière, direção de Eduardo Moreira, 1997. Rodolfo Vaz e Inês Peixoto.

Os participantes fazem também um curso de produção e depois assumem a produção do próprio espetáculo. A gente só fica responsável pela questão artística e o próprio grupo decide se faz temporada, como divide a grana etc.

Eu acho que o Grupo Galpão se sustenta até hoje como grupo porque a gente decide duas coisas fundamentais: primeiro, como dividir o dinheiro, para onde o dinheiro vai, como é que a gente se paga, que é uma coisa que tem hora que é muito desconfortável, quanto eu mereço ganhar, quanto é que você merece ganhar, quanto é que se investe nisso, qual dívida a gente pode e deve contrair. Segundo: a gente é que decide o que fazer e como fazer, sem influência de nada, nem de patrocinador, nem de terceiros, o grupo é que decide, as treze pessoas; eu acho que isso é que dá a cada um de nós esse sentimento de ser autor do processo, sentimento de que somos donos daquilo e temos autonomia para fazer o que a maioria quer. Raramente, no entanto, caímos na maioria democrática absoluta, a gente tenta chegar num consenso mas tem hora que não dá. Coisas miúdas quase sempre a gente vota: “Vamos sair às sete da manhã ou ao meio-dia? Vota!” Mas as coisas fundamentais são muito discutidas. Acontece muito de um de nós não estar numa montagem, de ter outras demandas, outras necessidades: “Eu não vou estar nessa montagem porque vou cuidar de uma outra coisa, quero dirigir ou quero atuar”. Em quase todos os espetáculos do Galpão tem um de fora, não por estratégia, mas porque ele teve necessidade de sair, foi cuidar de outra coisa. Eu agora, por exemplo, estou querendo ficar parado, cansei um pouco dessa roda viva. Estou querendo fazer valer o que o Cine Horto era no início: um lugar para trabalhar. Estou precisando falar sobre algumas coisas, principalmente sobre ética. Acho que o problema do Brasil, o problema do teatro e, especificamente, o problema dos grupos, é a ética. Acho que a gente tem que mergulhar pesado numa investigação para clarear um pouco nossas relações no momento da criação, no grupo, em relação ao mercado, à nossa relação com o teatro... Acho que a questão ética é o nó do mundo

Foto de Gustavo Campos. *Romeu e Julieta*, de Shakespeare. Direção de Gabriel Villela, 1992. Fernanda Vianna, Eduardo Moreira.



contemporâneo; ela perpassa os crimes, o Congresso, o World Trade Center, essa mortandade enlouquecida na África, a Palestina. Então vou dirigir um Oficinão esse ano e vou investigar esse tema. A idéia, o que eu quero dizer, vai vir antes do *como*, do gênero.

Fátima Em que medida o sucesso e as múltiplas solicitações dele decorrentes obrigaram à reestruturação da engrenagem que movia o grupo até então? E o que vocês consideram um marco a partir do qual vocês passaram a ser uma companhia reconhecida internacionalmente?

Se você pensar num reconhecimento de mídia, de um público maior, isso veio com *Romeu e Julieta*, em 92, tanto no âmbito nacional como internacional. Mas antes do *Romeu*, por exemplo, a gente já tinha ido pro Peru. A gente tinha conhecido o Quatro Tablas, em Lima, eles tinham uma sede própria, onde eles trabalhavam normalmente, mas todo ano armavam dois, três meses de turnê na Europa. Com o dinheiro desses meses, eles viviam o resto do ano no Peru e montavam um novo espetáculo. Então esse era um sonho nosso. Antes do *Romeu* tínhamos também feito uma turnê na Itália, na época o dólar valia muito,

e foi quando nós voltamos, dividimos a grana e estava todo mundo feliz com uns poucos dólares no bolso que apareceu esse galpão sendo vendido. Era difícil enfiar a mão no bolso e tirar, ainda mais pra mineiro, mas a gente tirou não só o que tinha ganho em dois meses de trabalho na Itália como fez uma dívida de quatro ou cinco mil dólares, que a gente levou um ano e meio para pagar. Tudo isso em 88, 89. Logo depois, a gente veio ao Rio com *Álbum de família*, a convite de Aderbal, tivemos boas críticas, bom público, fomos a São Paulo.

Fátima O que mudou a partir do *Romeu*?



Mudou muita coisa. Antes nós éramos 6, fomos para 9, a Wandinha morreu. Nesse momento, o Gabriel teve uma função fundamental, ele disse: “A única maneira da gente sair dessa é trabalhando, a gente tem um contrato com o Centro Cultural Banco do Brasil para estrear *A rua*

Foto de Guto Muniz. *Álbum de família*, de Nelson Rodrigues. Direção de Eid Ribeiro. Wanda Fernandes, Eduardo Moreira, Beto Franco e Rodolfo Vaz. 1990.

da amargura". Wanda morre no começo do processo de montagem e o Gabriel percebeu que se a gente continuasse trabalhando só entre nós ia ser difícil e ele imediatamente convidou mais três pessoas para entrar no grupo. Uma foi a Simone, casada com o Beto, outra foi a Lydia, casada comigo e, se eu não me engano, a terceira pessoa foi o Paulo André. Quer dizer, ele chama outras pessoas para dar uma arejada nas relações, manda o Eduardo por um mês para a Espanha, e começa a montar o espetáculo sem o protagonista. O Eduardo ia fazer o Cristo. O Gabriel ia imaginando o personagem à medida que ia montando as cenas. A gente tinha dois ou três meses para montar o espetáculo e estreiar aqui no CCBB.

Fátima Isso para vocês era pouco?

Pouquíssimo.

Fátima Normalmente quanto tempo vocês levam montando um espetáculo?

Não menos que oito meses. *Romeu* levou nove meses, a gente teve um processo picado, interrompido por viagens, mas começamos no início do ano para estreiar em novembro. O processo de *A rua da amargura* foi muito doido; imagina ensaiar sem a presença do ator protagonista! Isso muda muito a visão. Além disso, o Gabriel coloca o ator em contato com essa engrenagem da mídia, e aí tem o lado positivo e vários lados negativos. O Galpão, por viver em Belo Horizonte, esteve sempre longe das televisões. Essa roda viva que o Rio tem muito forte e que me passa a sensação de que eu estou sempre no lugar errado, de que as coisas estão acontecendo num lugar que não é onde eu estou. Tudo isso em decorrência desse tititi da mídia e da televisão, que é uma coisa que angustia a gente.

Fátima O Zé Celso fala na entrevista dele ao *Folhetim* passado, que o Rio tem uma vida de corte.

Pois é, parece que tem sempre um ambiente melhor em que você deveria estar e não está. É quase uma autodestruição o tempo todo: eu estou com um pé aqui mas estou fora, estou sempre com o olho lá. Esse é um lado que a gente tem que trabalhar com muito cuidado dentro do grupo. Tem o cinema que está chegando e nos interessa, claro, seduz todo mundo. A televisão a gente nem cogita, primeiro porque a televisão individualiza, ela nunca consome grupo. Ou é o Antonio, ou eu, ou Fátima...

Fátima Como foi a relação de vocês com o especial que vocês fizeram na Globo, baseado em *A rua da amargura*?

Foi menos mal do que a gente esperava. O Gabriel fez o roteiro com o Geraldinho Carneiro, a Cininha de Paula, que dirigiu junto com o Papinha, teve muita sensibilidade de ouvir o grupo, mas sabíamos que de um espetáculo de duas horas ia sair uma adaptação de meia hora. Isso era claro. E a gente temia muito porque você assina um contrato com a Globo que não te dá direito a nada e eles têm o direito de fazer o que quiserem. Então, dentro do que poderia ter sido e do que foi, a gente acha que o resultado foi razoável, mas a gente sofreu um pouco. Por exemplo, eles cortaram o Toninho como Jesus Cristo, porque não podia ter um homem barbudo, de vestido, fazendo Jesus pequenininho. E a gente ficou com isso engasgado aqui. Mas enfim...

Fátima Trouxe alguma coisa positiva para vocês esta exposição na Globo?

Eu tenho uma posição muito pessoal. Primeiro, porque a Globo, nas chamadas, não nos anunciou como Galpão, só ficou sabendo que era o Galpão quem já nos conhecia. O programa iria ao ar na Sexta-feira da Paixão, eles colocaram as chamadas na terça-feira anterior e não tinha o nome do Galpão nem nada. Achei que tinha havido muita reclamação de Belo Horizonte porque as pessoas nos conheciam e tal. Na quarta-feira, estava lá "com

o Grupo Galpão e Paulo José”, eu pensei: até que enfim. Fui para Baependi, que pega a programação de Rio de Janeiro e São Paulo, e lá não tinha o Galpão na chamada. Aí descobrimos que eles só colocaram em Belo Horizonte. Para atenderem às reclamações? Claro que não, eles perceberam que, colocando o nome, o Ibope em Belo Horizonte podia ser maior. No dia, apareceu a ficha técnica perfeita. Essa repercussão foi legal pros que já conheciam a gente, teve um tititi. É aquela história, você trabalha há vinte anos, um belo dia aparece na TV e aí seu vizinho fala assim: “Agora vocês tão na Globo, viraram artistas, hein!” A gente se diverte com isso, igual àqueles prêmios “Revelação de Artes Cênicas: Teuda Bara!” Acho que, no fundo, há um preconceito contra o teatro de rua.

Fátima O Cacá Brandão observa no livro comemorativo dos 15 anos de trabalho de vocês que *Romeu e Julieta*, apesar de ter ganho o prêmio Shell especial em 93, não foi muito premiado e atribui isso ao fato de ser um espetáculo de rua. Eu queria saber como é a relação de



Foto de Gustavo Campos. *A rua da amargura.* Adaptação de Arildo de Barros a partir do texto de Eduardo Garrido, *Mártir do Calvário.* Direção de Gabriel Villela, 1994. Eduardo Moreira.



Foto de Gustavo Campos. Gabriel Villela em processo de ensaio de *A rua da amargura*, adaptação de Arildo de Barros para o texto *Mártir do Calvário*, de Eduardo Garrido. Direção de Gabriel Villela, 1994.

vocês com a crítica, ou melhor, como era, antes de vocês se tornarem tão conhecidos e acompanhados por ela.

A primeira crítica que a gente teve dos nossos espetáculos de rua foi depois de oito anos de trabalho e, por incrível que pareça, foi no *Estado de São Paulo*, escrita pela Maria Lúcia Pereira. A sensação que a gente tem é que, para o público, se você está na rua é porque você não tem capacidade de estar no teatro. É claro que isso já mudou muito, existe o espaço que a gente conquistou, mas é como aquele preconceito que valoriza o drama em detrimento da comédia. E a mídia tem um pouco esse pé atrás. O *Romeu* é tido como o melhor espetáculo do Galpão, no entanto *A rua da amargura* ganhou todos os prêmios que você pode imaginar, ganhou Molière, ganhou Shell, e não sei o quê, *A rua* é o espetáculo mais premiado que a gente tem. Quando a gente estreou o *Molière* em Curitiba, o espetáculo foi mal recebido pela crítica. No entanto, é um espetáculo que tem um impressionante poder de sedução, sobre o público da rua e do teatro de sala. O nosso espetáculo mais popular eu acho.

Fátima O que é que a crítica dizia?

Que tinha um humor apelativo, chegou até a dizer que parecia algo meio *Sai de baixo*, humor fácil de televisão. Enfim, arrasou.

Fátima Voltando à questão do trabalho de grupo, o Galpão foi um dos fundadores do Movimento Nacional de Teatro de Grupo e da seção mineira do movimento. Que tipo de mudança vocês percebem na prática do teatro de grupo nesses vinte anos de trabalho? E, mais especificamente, no teatro de rua e na estética do teatro de rua?

Quando a gente participou da criação, junto com vários outros grupos, do Movimento Nacional, nossos problemas eram semelhantes: tínhamos trabalho já feito, tínhamos problemas de espaço, de grana, de estrutura para desenvolver uma linguagem artística. O grupo Fora do Sério, de Ribeirão Preto, acabou sediando o movimento, que era uma tentativa de a gente se fortalecer para não sucumbir a essa estrutura do teatro de mercado que individualiza, que seduz por outros caminhos etc. A situação ideal a gente não conseguiu, por inexperiência, por ingenuidade, porque a gente não profissionalizou o movimento – o que significaria ter sede, ter pessoas que cuidassem 24 horas daquilo. E aconteceu que muitos grupos acabaram, desapareceram, se desestruturaram, os que conseguiram entrar no mercado e sobreviver, dar desenvolvimento à coisa, continuam sozinhos, quer dizer, a gente continua tentando trocar figurinha. O Galpão Convida é um pouco essa idéia de, minimamente, estar em contato. Os maiores problemas dos grupos são a sede, o patrocínio, a sobrevivência, que é matar um boi a cada dia. E aí, como é que você consegue trabalhar com um ideal? Você tem que correr atrás do sustento, montar um espetáculo em dois meses porque pintou uma verba não sei das quantas e você tem que montar correndo. É uma doideira, eu não sei como sair dessa roda viva.

Antonio Acho que a questão da ética é fundamental, porque é ela, na verdade, que dá sentido à união dessas

peessoas, ao trabalho delas. Eu concordo com você completamente a respeito de como é difícil trabalhar aqui no Rio porque, justamente, tudo está acontecendo onde você não está, em meia dúzia de outros lugares onde você não está, quer dizer, você teria que ser sete. Por isso mesmo é tão importante a gente se perguntar aqui: o que é grupo, afinal? Grupo é só um aglomerado de pessoas ou é uma idéia que se desenvolve ao longo do tempo? O que falta aqui, e acho que a TV Globo acaba contribuindo para isto, é um certo pensamento a respeito do que é, afinal de contas, importante no teatro.

As coisas aqui no Rio ficam evidentes. Um grupo se forma pela afinidade, estética, política ou familiar, no circo é por afinidade familiar, por exemplo. E a pergunta fundamental é: pra quê? Em geral a resposta é: "Vamos montar um belo espetáculo." Muito bem, mas pra quê? Pra botar a minha cara na mídia e ser chamado pela Rede Globo; pra ganhar muito dinheiro; pra me apresentar no Vale do Jequitinhonha; não, pra me apresentar só no Municipal. Isso é que precisa ficar claro. Às vezes a falta de opção até facilita um pouco, você não tem a possibilidade de ir para uma Globo, você não tem possibilidade de ser manchete no Brasil inteiro através de *O Globo*, *Jornal do Brasil*, ou *Folha de São Paulo*... Por mais que eu saia no *Estado de Minas*, nem meu pai no sul de Minas nem minha mãe conseguem saber..., então, o que você quer com o teatro? A pergunta é essa.

Fátima Os projetos do Galpão convivem, em geral, com projetos paralelos de cada um dos integrantes do grupo. No seu caso, como surgiu a idéia da opereta *O homem que sabia português*, do Tim Rescala, que você dirigiu para a Burlantins? E a direção de *Um trem chamado desejo*?

Eu queria dirigir, mas a coisa não estava muito clara para mim. Dirigi, para a rua, *O mambembe*, de Artur Azevedo, com um grupo de formatura de uma escola em Belo Horizonte, e foi muito legal. Depois dirigi *O homem da gravata florida*, um

Foto de Gustavo Campos. Corra enquanto é tempo, texto e direção de Eid Ribeiro. Chico Pelúcio. Apresentação na Bienal de São Paulo. 1988.



musical de rua. Aí eu sugeri a Regina Spósito, Marina Machado e Tizumba que formalizassem a Cia. Burlantins (sou considerado por eles o padrinho da companhia) para montarmos o novo projeto deles: a *Opereta*, que fez sucesso etc. Aí, quando aparece a idéia do *Trem*, quem que vai dirigir? Queríamos fazer um *pocket*, o *Trem* ia ser o nosso *pocket* musical. Eu já tinha dirigido também um *show* de uma banda de *rock pesado* em Belo Horizonte, de um grupo até, na época, importante. Aí ficou decidido: “o Chico dirige o *pocket* musical”, que foi virando um espetáculo que já tinha uma hora e cinquenta e ainda era chamado de *pocket*... Foi muito legal dirigir meus companheiros de palco. Inicialmente, eu queria também atuar, mas fazendo um personagem episódico, que se chamava Provisório, que eu tinha criado exatamente para poder estar em cena e amenizar um pouco essa relação de estar dirigindo companheiros de palco; depois de dezenove anos, sair da função de ator e dirigir os próprios companheiros... eu morria de medo disso, de ter alguns chilikques de diretor. Mas acabou que eu tive que fazer o Lopes, que era um personagem um pouco maior.

Outro exemplo de atividade paralela: eu faço muita luz em Belo Horizonte. A luz do *Molière* eu fiz junto com o Alexandre Galvão e o Wladimir Medeiros, que são pessoas que a gente

formou na concepção de luz dentro do Galpão. Somos uma equipe. Agora tem dois novos técnicos que entraram no Cine Horto, e nós cinco fomos fazer a luz... para um monólogo! O que deu uma ficha técnica engraçadíssima: elenco – Ângela Mourão; iluminadores: nós cinco! Agora eu estou montando uma outra opereta, também com a Burlantins e o Tim. Dividindo a direção com outro parceiro, o diretor Marcelo Bones. E repetindo o encontro com o Marcinho Medina. Vai chamar *A sombra do sucesso*.

Fátima O Galpão é um dos poucos grupos que trabalha com dramaturgista, o Carlos Antônio Leite Brandão, autor do belíssimo livro *15 anos de risco e rito*, que conta a trajetória do Galpão até *Um Molière imaginário*. Como se insere esta função dele no grupo?

O Cacá foi dramaturgista do *Romeu*, depois do *Molière*, depois do *Partido*. O Cacá é uma daquelas pessoas de quem você se orgulha de ser amigo, é daqueles que trabalha vinte e três horas por dia, lê a Bíblia em uma semana, porque o Cacá Carvalho, diretor do *Partido*, mandou. Enfim, é arquiteto, filósofo e tem uma visão de mundo muito clara. Eu acho que o papel do dramaturgista é dar à direção e ao ator um significado, uma clareza, uma consciência, transcendental, um sentido mais elevado daquilo que se faz, daquilo que você faz. Ele tem um papel quase “religioso”, num certo sentido: ele religa a encenação a um cosmo muito maior. O Cacá cumpre essa função, além de ter feito também o trabalho de dramaturgo, tanto no *Romeu* quanto no *Molière*. Do *Partido* posso falar pouco porque eu não atuei nesse processo.

Yara de Novaes A organização sonora é uma das marcas de linguagem de vocês. Seus atores cantam, tocam instrumentos e recitam Shakespeare, valorizando o significante de seus versos. Para vocês, a música sempre foi um norteador e desencadeador da cena? Vocês concordam com Meyerhold quando ele diz que é mais fácil trabalhar com um ator que ama a música?

Com relação a Meyerhold, acho que a música abre ao indivíduo, ao ator, um outro universo, uma outra dimensão das coisas. Ela dá ao ator possibilidade corporal, de fala; eu entendo melhor quando a cena funciona porque eu tenho uma noção rítmica daquela história e posso fazer um paralelo disso com uma batida de surdo. A música te dá uma sensibilidade maior, é um treinamento, uma técnica como outra qualquer.

Fátima Mas nem sempre vocês trabalharam a música dessa forma, houve um momento preciso em que vocês decidiram que cada um tinha que aprender a tocar um instrumento...

Foi no *Corra enquanto é tempo*, quando a gente estava montando o espetáculo de rua com o Eid Ribeiro e ia ter música. Eu tocava sax um pouquinho, o Beto tocava violão e a gente cantava muito mal. Aí a Babaya veio fazer a preparação de espetáculo e acabou trabalhando com a gente até hoje. O Eduardo já tinha um acordeom, e a gente começou a querer estudar música. Até pela impossibilidade de ter músico disponível para ensaiar seis horas por dia pros espetáculos. E isso, de certa forma,



Foto de Gustavo Campos. *Um Molière imaginário*. Dramaturgia e textos de Cacá Brandão a partir de *O doente imaginário*, de Molière, direção de Eduardo Moreira, 1997. Chico Pelúcio, Paulo André e Simone Ordones.

se solidifica na montagem de *Romeu e Julieta* com o Gabriel, quando a gente começa a perceber que a música tem um componente que toca o espectador com uma facilidade incrível, a música tem uma coisa visceral que entra pela veia e fica a serviço do ator. É uma pena não usar. Um legado muito legal que o Gabriel deixou foi isso de o ator ser músico e cantor dentro do espetáculo, sem ser cantor e sem ser músico. Posso estar falando besteira aqui, mas, mesmo cantando bem, a técnica do ator de cantar é diferente da técnica do cantor, o ator não está a serviço da música, a música é que está a serviço da interpretação. Então o Gabriel, tanto através do *Romeu* quanto da *Rua da Amargura*, deixou clara essa possibilidade da música. O Cacá Carvalho vem e diz: “Não quero instrumento”, mas trabalha o canto de uma forma belíssima no *Partido*. O *Trem* começou assim: “o que nós vamos fazer na entressafra?” Vamos estudar música, porque somos muito ruins em música. Aliás, os espetáculos nossos todos têm um fio de meada que é: “vamos trabalhar o que temos mais dificuldades”.

Yara Muitos dos legados das trupes ambulantes são evidentes no trabalho de vocês mas o mais interessante é a formação de núcleos familiares dentro do próprio grupo. É apenas um acaso ou é uma solução?



Foto de Gustavo Campos. *Romeu e Julieta*, de Shakespeare. Direção de Gabriel Villela, 1992. Inês Peixoto, Eduardo Moreira, Teuda Bara.

Não é um acaso nem uma solução, é uma imposição. Uma imposição do dia-a-dia. Uma vez eu perguntei ao Cacá Brandão: “Todos os arquitetos que eu conheço são casados com arquitetos, que trem sem graça!”, e ele disse “Você já viu o Galpão como é que é?” Não tem muita lógica, é meio uma imposição do cotidiano. Você se apaixonou por quem está próximo, com quem convive.

Fátima Vocês foram os idealizadores e organizadores, em parceria com outros grupos, dos primeiros festivais internacionais de teatro de rua de Belo Horizonte e depois vocês se desligaram do festival em função de desentendimentos com a Secretaria Municipal de Cultura. Quais eram as principais diretrizes das edições que vocês organizaram? Elas se alteraram depois da saída de vocês? Houve ganhos, houve perdas?

O festival surgiu do desejo do grupo de levar a Belo Horizonte uma série de conhecimentos e experiências através de espetáculos, diretores e grupos, que a gente tinha conhecido viajando por festivais. A gente realizou dois festivais de rua, internacionais, e, pro terceiro, a gente fez uma parceria com a Prefeitura e fez o primeiro palco e rua, que eu coordenei e que foi concebido por nós e pelo Teatro Francisco Nunes. O formato desta edição do festival privilegiava o espetáculo mas tinha um pé na formação: a gente proporcionou vários encontros, debates, oficinas e já apontava uma possibilidade de levar estas atividades também para a periferia da cidade. O sucesso foi grande, o que garantiu a execução do seguinte, com verba, com tudo. Tentamos ser corretos e criamos critérios, desde o primeiro ano, que impediram a participação do próprio Galpão. Aí aconteceram aquelas articulações de política de baixo escalão. A gente se desentendeu com a Prefeitura, que não teve coragem de assumir o ônus político e dizer que o Galpão era responsável pelo festival e mereceria continuar pelo menos como coordenador. Um dos motivos que a Prefeitura aventou foi: “eu pago o festival quase todo então eu quero ter o poder”... A gente não aceitou as condições que a Prefeitura propôs e

saiu do festival e até hoje a gente não se apresenta nele por uma posição política. E não é fácil essa decisão dentro do Galpão também não. Cada um tem uma opinião, mas a maioria concorda em não se apresentar. A estrutura desse festival evoluiu muito pouco, ele cresceu de tamanho mas não no formato. Quando se pensou no segundo FIT já se queria mudar aquele formato, beneficiar um pouco mais os grupos locais, a comunidade, e sair um pouco do meramente espetacular para investir mais no conteúdo, já se pensava em jogar isso mais para o interior do estado, o que a gente tinha tentado na primeira edição e não tinha conseguido. Já existia uma vontade de reformulação. Depois que a gente saiu, o festival aumentou em tamanho e orçamento, ganhou visibilidade, caiu nas boas graças público e da mídia mas não evoluiu. Não no que diz respeito a valores, atitudes e pensamento.



Fátima E o que acontece com vocês depois da saída do FIT? Como se sentiram?

Ficou um vácuo muito grande na relação do Galpão com a comunidade artística, com o público de Belo Horizonte, com

Foto de Gustavo Campos. *Um Molière imaginário*. Dramaturgia e textos de Cacá Brandão a partir de *O doente imaginário*, de Molière, direção de Eduardo Moreira, 1997. Rodolfo Vaz e Júlio César Maciel.

a cidade. Uma decepção com “amigos” e políticos de que a gente gostava. Uma desesperança danada. O Cine Horto surge dois anos depois como uma forma de a gente reverter para a cidade um pouco da experiência agradável que a gente tinha dos encontros, dos festivais nos quais a gente se apresentava.

Fátima De todos os festivais de que vocês participaram quais você considera mais felizes, no sentido de conjugarem atividades interessantes, servirem à comunidade e à classe?

Os festivais são muito legais, abrem oportunidades, formam uma rede em que um completa o outro, mas estão mais a serviço da mídia e do grande público do que do teatro. A questão de custo acaba virando uma bola de neve, e o festival se resume à apresentação de espetáculos; quer dizer: eu só sou ator enquanto estou no palco, não sou ator para debater, para trocar idéia, fazer oficina. São raros os festivais que abrem a possibilidade de você ter uma atividade ou ligada à comunidade ou ligada aos próprios artistas e que vá além do espetáculo. Nesse sentido, que eu me lembre, a não ser os festivais de inverno, que são festivais mais culturais do que de teatro, o resto fica engessado por essa engrenagem custo/visibilidade. Caracas é assim, Montevidéu era assim, Curitiba nem se fala, que mais? O RioCena Contemporânea foi assim, em Porto Alegre é assim. Vai ver tem alguma oficina, alguns encontros mas é muito limitado; não sei se tem saída. O ECUM é outro formato, não é festival, mas traz isso com mais clareza. O encontro a que fomos no Peru, e que nos rendeu um convite para o Festival da Itália, era um encontro concentrado entre artistas, a gente se apresentava entre a gente, discutia... mas faz muito tempo, faz 13 anos, era um outro formato, uma outra história.

Fátima Você me disse que queria falar algo sobre o Galpão e a rua. O que é?

É uma coisa que o Galpão tem que pensar. A gente tirou o pé da rua ou seja, a gente tem que enfiar o pé na rua uma hora dessas novamente. O *Molière* foi o último espetáculo, e já tem cinco ou seis anos.

Fátima E por que tiraram o pé da rua?

É para se pensar, quem sabe é a idade?

Antonio O que define o Galpão hoje?

Acho que se poderia definir o Galpão como um grupo que, num processo de criação, mergulha, talvez todo grupo faça isso, mas ele mergulha bastante na proposta, se joga demais no que é proposto... é mergulho sem retorno. É engraçado, a gente vai ver o *Partido* e tem o Galpão lá, vê o *Molière* e vê o Galpão lá, o que é que está lá? Eu um pouco mais envelhecido ou um pouco mais novo? A gente não sabe. Essa é uma dificuldade; o Galpão é uma formação homogênea e coletiva. Mesmo trabalhando com propostas diferentes, com diretores diferentes, a experiência acumulada, a de cada ator e a coletiva, vai passando. Eu não sei se é no jogo, se é no corpo, se é no jeito de tratar o texto, se é nessa disponibilidade... As críticas que a gente lê dizem que os caras se jogam, se entregam demais. O *Trem* corria o risco de ser jocoso demais, mas não é porque as pessoas se jogam o suficiente para tornar o espetáculo um pouco mais crível. Eu acho que isso é um diferencial.

Antonio A marca do Galpão fica evidente em qualquer dos espetáculos de vocês, mas aproveito que você falou que o Galpão tinha que botar o pé na rua, de novo, para perguntar se existe a sensação de que o Galpão se esgarça e precisa retomar seus fundamentos, ou se a retomada que você propõe tem a ver com o recolhimento que você está querendo para você?

Quando você me pergunta isso, o que me vem à cabeça é que a rua nos dá uma capacidade maior de romper com a quarta parede. Esse jogo com a platéia, essa liberdade, essa facilidade de ver o público, de falar e de comunicar dão a química do Galpão. A rua forma bem o ator, dá um estado de energia diferente em relação ao ator que só tem a formação de palco. A rua é uma coisa importante para o ator, mesmo sendo um

Foto de Gustavo Campos. *Um Molière imaginário.* Dramaturgia e textos de Cacá Brandão a partir de *O doente imaginário*, de Molière, direção de Eduardo Moreira, 1997. Teuda Bara e Rodolfo Vaz.



espetáculo super marcado, super fechado. Na rua, você entra em cena e não tem como ignorar o que você ouve realmente e vê realmente. E isso te coloca num estado de disponibilidade de até improvisar em cima do que acontece. Um diálogo entre nós acontece de uma maneira menos amarrada do que aconteceria com quem não tem essa experiência. Acho que o Eduardo, no processo de criação do *Molière*, sofreu muito com a resistência dos atores, exatamente porque a gente vinha de uma montagem de um super sucesso que foi o *Romeu* e depois *A rua da amargura*, em que recolhemos os louros todos de Rio e São Paulo, luzes, prêmios e não sei o quê e, de repente, a gente cai num processo de montagem com uma direção caseira e com a rua, sem o *glamour* das luzes, metendo o pé no barro, estreando debaixo de chuva em Tiradentes, então, essa perspectiva, mesmo que inconscientemente, criou uma resistência no elenco ou no grupo. Talvez seja a primeira vez que eu esteja falando claramente assim, mas acho que a gente tinha que voltar a uma certa retração, tem que voltar a fazer coisas da gente, desejos próprios, em vez de buscar lá fora alguma coisa que possa abrir...

Falamos de dois fatores que seguraram o grupo: a decisão sobre a grana e a decisão sobre o que montar, que são fatores positivos

e fundamentais que dão a cada um de nós o sentido autoral. E tem ainda um outro fator de ligação importante do ator em relação ao grupo, no nosso caso, que é a segurança. Tanto a segurança material, financeira, quanto a segurança do *status*, de trabalhar com o Grupo Galpão, que mexe com a vaidade de cada um de nós. Esses fatores, têm seu lado bom, obviamente, porque nos tornam mais prudentes e sensatos, cada um de nós pensa melhor nas atitudes, no que fazer, mas, por outro lado, tem o outro gume da faca: muitas vezes a gente se acovarda um pouco diante dos desejos, se omite, coletiva ou individualmente diante de problemas, de coisas que precisam ser encaradas de frente, custe o que custar, e esta comodidade às vezes leva a pensar no serviço público ou numa bela empresa privada que paga um bom salário e isso tem seus lados negativos.

Um último aspecto bem típico de grupo é a necessidade do pai. Principalmente num grupo como o nosso, que não tem um diretor fixo. Quando a gente trabalhou com o Gabriel, ele cumpria essa função. Como foi com o Eid durante um tempo. O grupo busca a presença do pai, aquele que decide, que exerce a justiça, que faz o papel do guardião. Quando existe esse pai, que vem muito através da direção dos espetáculos, o grupo, de uma certa forma, se omite e deixa para ele a tarefa da palavra final, da justiça, da tomada de posição. Quando ele falta, a gente cai numa fragilidade muito grande. Eu acho que cada um de nós devia ter uma certa segurança e autonomia para ser pai. Numa das entrevistas do livro do Paul Heritage, *Diálogos no palco*, alguém, abordando essa convivência de grupo, esse aspecto familiar e coletivo, diz que, dificilmente, o grupo pune algum de seus membros, dificilmente o grupo exerce a justiça ou toma posição diante de um companheiro; quase sempre o grupo se omite, como acontece nos grupos familiares, quando a família inteira sabe de coisas e finge que não sabe... Uma única vez na história do Galpão a gente puniu um ator, em decorrência de algumas atitudes que eticamente não condiziam com a realidade que a gente vivia na época.

Hoje, se considero a forma e a pessoa que punimos, me bate arrependimento. Nunca mais a gente teve essa coragem de fazer valer algumas regras; quase sempre as coisas se ajustam, às vezes não, e a gente empurra pra debaixo do tapete. Mas uma hora elas reaparecem, naturalmente. Nessa relação de grupo, o tal do “lavar roupa suja” é uma coisa fundamental, como é fundamental comemorar, relembrar a trajetória, procurar dar a ela uma visão uníssona e plural, que foi o que procuramos fazer com o livro sobre os 15 anos do Galpão. Por tudo isso que eu tenho sentido é que quero me recolher para pensar sobre a ética, sobre o teatro, pensar nas relações do homem com o mundo contemporâneo. E como não sou filósofo, só me resta tentar traduzir essas angústias em teatro. Quem sabe no Oficínio deste ano...

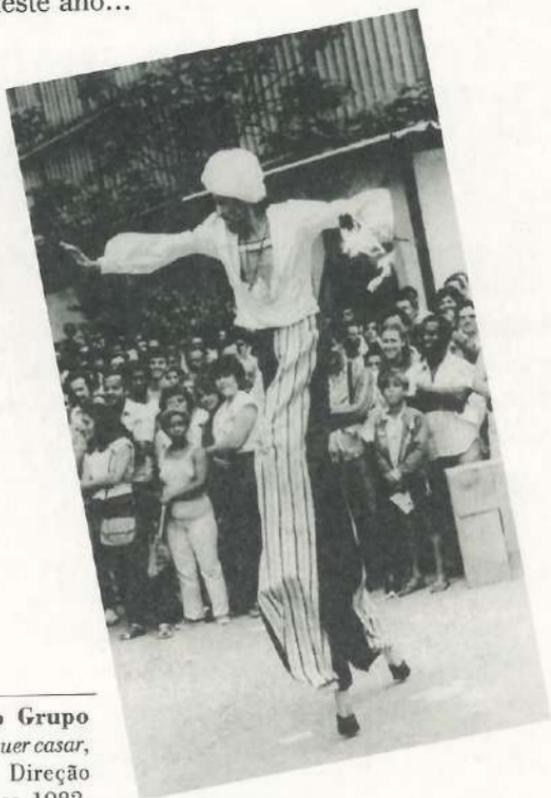


Foto de Arquivo do Grupo Galpão. *E a noiva não quer casar*, de Eduardo Moreira. Direção coletiva. Fernando Linares. 1982. Apresentação na praça Sete, em Belo Horizonte.

Prefeitura do Rio, Secretaria das Culturas e RIOARTE
apresentam

Teatros do **RIO**

em

DOMINGO É DIA DE TEATRO A R\$ 1,00

No último domingo de cada mês, os espetáculos teatrais, musicais e de dança da Rede Pública de Teatros do Município / Teatros do Rio terão o ingresso simbólico de R\$ 1,00.

ESCOLHA O SEU ESPETÁCULO!

ARMAZÉM DO RIO (2213-0826), ESPAÇO SERGIO PORTO (2266-0896)
SALA BADEN POWELL (2548-0421), CAFÉ PEQUENO (2294-4480)
CARLOS GOMES (2240-4811), CARLOS WERNECK (2548-7645)
TEATRO DO JOCKEY (2540-9853), DULCINA (2240-4879), GLÓRIA (2555-7262)
MARIA CLARA MACHADO (2274-7722), ZIEMBINSKI (2254-5399)
LONA CULTURAL ELZA OSBORNE (2413-2255)
LONA CULTURAL CARLOS ZÉFIRO (2470-9876)
LONA CULTURAL GILBERTO GIL (3462-0774)
LONA CULTURAL HERMETO PASCOAL (3332-4909)
LONA CULTURAL JOÃO BOSCO (2482-4200)
LONA CULTURAL TERRA (2450-0035)



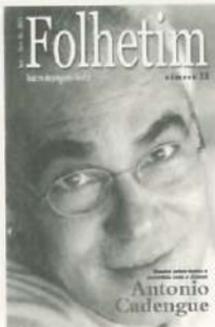
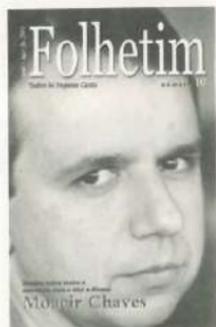
 Prefeitura
da Cidade **RIO**
Secretaria das Culturas
RIOARTE

F o l h e t i m

esgotados



em estoque



se você preferir adquiri-lo por via postal:
telefax: 21-2558-0353

**Teatro do
pequeno Gesto**
Companhia de repertório
www.pequenogesto.com.br

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

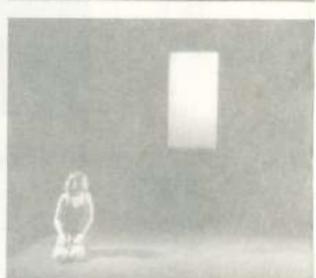
Livraria Cultura
Conjunto Nacional
SÃO PAULO – tel.: 11-3285-4033

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

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

FETEPAE
RECIFE – tel.: 81- 32 24 91 30







Visite nossa página

www.pequenogesto.com.br

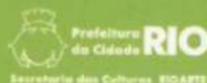
Lá você pode obter informações sobre as atividades do Teatro do pequeno Gesto – espetáculos, oficinas e publicações – além de ter acesso, a cada mês, a um artigo dos números já esgotados de *Folhetim*



A reflexão sobre o trágico desenvolvida no *Folhetim 12* está presente também nesta edição no ensaio de Anne Ubersfeld sobre a encenação dos textos clássicos, no texto de Silvana Garcia sobre a montagem de *Ham-let* por José Celso e nas *Notas sobre o trágico e a tragédia em Friedrich Nietzsche*, de Gilson Motta.

A dramaturgia da recepção, de José Sanchis Sinistera e *Heranças de Grotowski*, de Dorys Calvert completam a relação de ensaios desta edição.

Na entrevista, Chico Pelúcio, do Grupo Galpão, toca em pontos cruciais do trabalho de companhias estáveis, relacionando ética e criação artística como pólos norteadores da atividade teatral.



Teatro do
pequeno Gesto
Companhia de repertório