

ensaios sobre teatro

Peter Brook

Josette Féral

Fernando Marques

Pedro Süssekind

Angel Vianna
em foco

e entrevista com

Juliana Carneiro da Cunha
do Théâtre du Soleil

F o l h e t i m

Teatro do pequeno Gesto

Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro
Secretaria das Culturas
RioArte

número
jul-set

14

14

Expediente

FOLHETIM

ISSN 1415-370X

julho a setembro 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
*Angel Vianna, Chico Pelúcio, Fernando
Marques, Guga Melgar, Helena Varvaki,
Josette Féral, Juliana Carneiro da Cunha,
Pedro Sússekind, Peter Brook*

Projeto gráfico e capa
Bruno Cruz

Produção de imagem
Luiz Henrique Sá

Foto de capa (*Agamêmnon*/Théâtre du Soleil)
Michèle Laurent

Revisão
Paulo Telles e Fátima Saadi

Secretária
Márcia Alves

Transcrição de entrevistas
Márcia Zanelatto

Agradecimentos
*Aderbal Freire-Filho e Heloísa Vinadé,
Alberto Benzecry, Angela Pecego, Antonio
de Paulo, CEDOC/Funarte, ECUM, Fábio
Ferreira, Grupo Folias d'Arte, Liliana
Andreoni e Théâtre du Soleil, Luiz Arthur
Nunes, Márcia Claudia Figueiredo, Maria
Esmeralda, Mariana Oliveira, Marko
Rankov, Nina Soufy, Ricardo Macieira,
Rodrigo Murtinho.*

jul-set 2002

F o l h e t i m **14**
Teatro do pequeno Gesto

Sumário

Secretaria das Culturas **5**

Editorial **7**

Os gregos na Cartoucherie: a pesquisa das formas **10**

Josette Féral

Paraísos íntimos – teatro e subjetividade em Caio Fernando Abreu **44**

Fernando Marques

Em foco **60**

4 perguntas de Helena Varvaki para Angel Vianna

A apresentação artística da liberdade –
um estudo sobre a teoria e o teatro de Schiller **68**

Pedro Sússekind

Da liberdade fácil à liberdade difícil **80**

Peter Brook

Juliana Carneiro da Cunha e o teatro do intérprete total **92**

Entrevista

Secretaria das Culturas

Secretaria das Culturas e *Folhetim*

A cada ano surgem no Brasil diversas revistas sobre arte. Infelizmente, por causa das dificuldades financeiras, a grande maioria delas logo sucumbe. As que permanecem são verdadeiros monumentos ao heroísmo de seus colaboradores. Esse é o caso do *Folhetim* Teatro do Pequeno Gesto, publicação trimestral que está pondo na rua o seu 14º número.

Com entrevistas, artigos e ensaios assinados por estudiosos, leitura obrigatória de todos os que se interessam pelas artes cênicas, *Folhetim* tem, desde o número 12, o apoio da Prefeitura do Rio de Janeiro, por intermédio da Secretaria das Culturas/RioArte.

Sempre atentos a todas as manifestações culturais, apoiamos as que se destacam pela qualidade, honrando assim a tradição intelectual da cidade do Rio de Janeiro.

Ricardo Macieira
Secretário das Culturas

Reflexão teatral como parte fundamental dos trabalhos dos teatros do RioArte

O Instituto Municipal de Arte e Cultura – RioArte, através de suas ações, vem se firmando como um dos mais importantes fomentadores da produção cultural carioca. Além da gestão dos teatros municipais, da produção de mais de 30 espetáculos nos Teatros do Rio e nas Lonas Culturais, o incentivo do RioArte às Artes Cênicas se traduz igualmente na retomada do Festival Internacional de Teatro do Rio de Janeiro – o Rio Cena Contemporânea –, no estímulo à pesquisa e à documentação através de seu Programa de Bolsas e no apoio ao pensamento e à reflexão sobre o fazer teatral através de sua parceria com publicações como *Folhetim*.

A equipe do Teatro do Pequeno Gesto, que coordena e edita o *Folhetim*, traz, com sua competência e seu olhar aguçado, novas idéias para diversas questões que transcendem o interesse acadêmico e se mostram cruciais para o desenvolvimento da linguagem e da estética do teatro que se faz no Rio de Janeiro e no Brasil.

É com muita honra que o RioArte oferece ao público carioca mais esta importante publicação.

Fábio Ferreira
Presidente do Instituto
Municipal de Arte e Cultura
RioArte

Neste número, alguns dos caminhos mais produtivos da criação teatral contemporânea, ligados direta ou indiretamente à trajetória de grupos, são apresentados por Peter Brook, por Juliana Carneiro da Cunha, pela ensaísta Josette Féral e por Angel Vianna.

Em sua única passagem pelo Rio de Janeiro, em 1979, Peter Brook fez, no Teatro Experimental Cacilda Becker, uma palestra em que comparava a “liberdade fácil” do teatro comercial à “liberdade difícil” do teatro feito em grupo. Em 1974, ele havia fundado, em Paris, o CICT (Centro Internacional de Criação Teatral) e todas as dificuldades inerentes a esta forma de trabalho estavam, para ele, à flor da pele.

A revista *Ensaio/Teatro*, criada e coordenada por Yan Michalski e na qual trabalhavam alunos do curso de Teoria da Escola de Teatro da Uni-Rio, publicou, em seu número 4, a transcrição dessa palestra que ora republicamos.

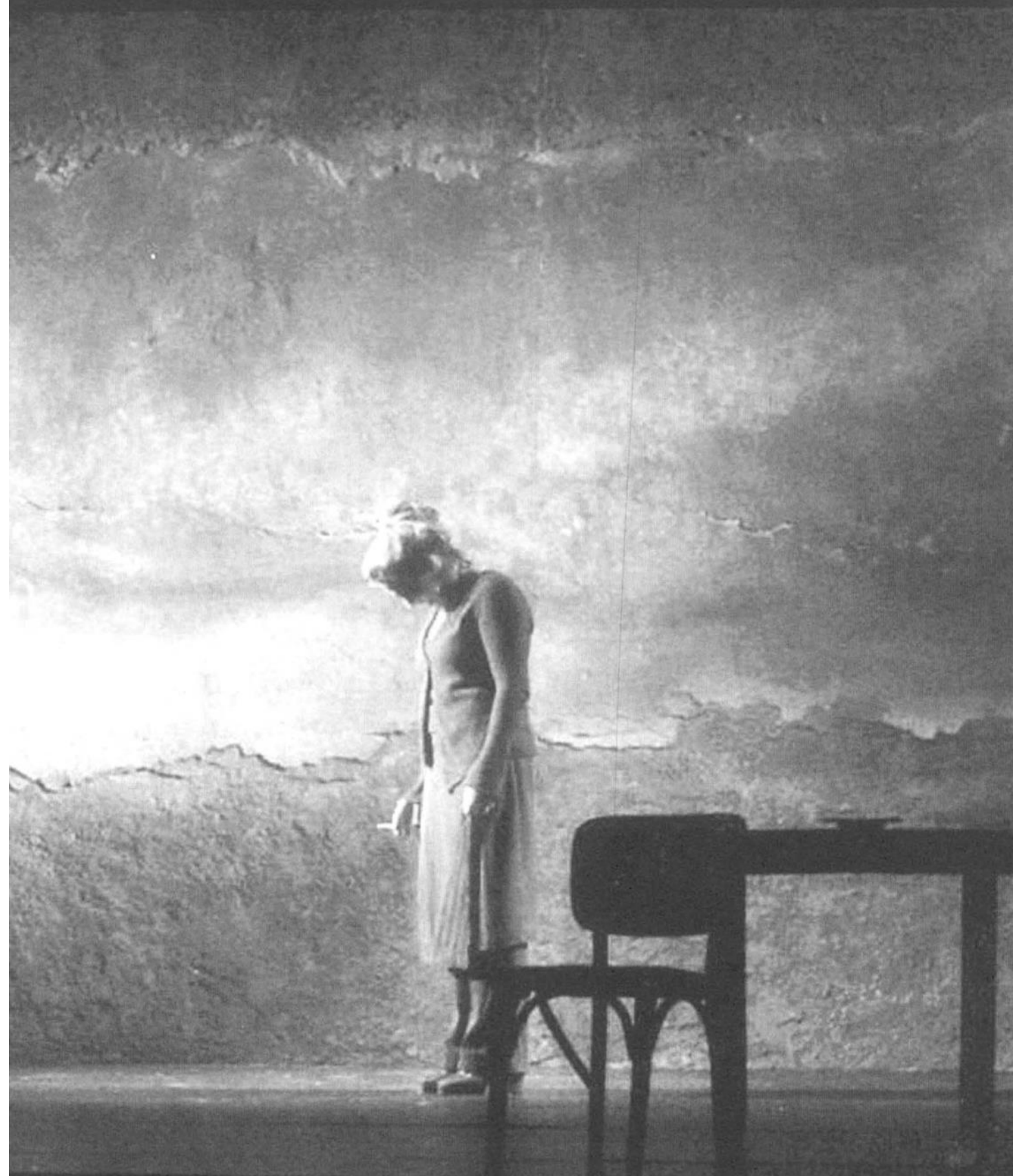
Nosso muito obrigado a Peter Brook, que permitiu a nova veiculação do texto, e nosso reconhecimento a Yan, que nos apresentou à prática editorial. Não é preciso dizer que *Folhetim* muito deve à *Ensaio/Teatro*, de saudosa memória.

Boa leitura!

Arte in Cena

Foto de Guga Melgar do espetáculo A memória da água, de Shelagh Stephenson, direção de Felipe Hirsch. Em cena: Ana Beatriz Nogueira.









Os gregos na Cartoucherie: a pesquisa das formas*

*Josette Féral***

Tradução de
Fátima Saadi

Tomar partido contra o vazio e a estupidez.
Ariane Mnouchkine¹

Por que montar a tragédia hoje?

A julgar pelo repertório francês e europeu destes últimos anos, a tragédia grega recuperou novamente seu prestígio.

* Este ensaio integra o livro de Josette Féral *Trajectoires du Soleil* (Paris: Éditions Théâtrales, 1998, p. 199-223).

**Josette Féral é professora na École Supérieure de Théâtre de l'UQAM, em Montréal, no Canadá, desde 1981. Publicou vários livros, entre os quais *Mise en scène et jeu de l'acteur* (1997 e 1999); *Trajectoires du Soleil* (1998); *Rencontres avec Ariane Mnouchkine* (1995) e *La culture contre l'art: essai d'économie politique du théâtre* (1990). Participou de inúmeras obras coletivas, das quais a mais recente é *Les chemins de l'acteur* (Montréal, 2001). Atualmente é presidente da FIRT (Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale).

1. *Le Monde*, 1/9/1990.

Foto de Michèle Laurent: *Agamêmon*, de Ésquilo, direção de Ariane Mnouchkine, 1990. Simon Abkarian.

Desde 1955, quando Jean-Louis Barrault montou, pela primeira vez, digamos, desde a Antigüidade, a *Oréstia* completa, vários encenadores, e não dos menos significativos, enfrentaram o mesmo desafio. Luca Ronconi, em 1972, Peter Stein, em 1980, Peter Hall, em 1981, Bernard Sobel, em 1989, Ariane Mnouchkine, em 1990.

Por que esta volta aos textos gregos? E, particularmente, por que esta volta à *Oréstia*?

I) A *Oréstia* fascina por muitas razões: por um lado, é a única trilogia completa que chegou até nós (embora amputada do drama – *Proteu* – que originalmente devia fazer parte dela...). Há nesta sobrevivência da obra ao tempo como que traços de um destino que a torna portadora da verdade de uma época artística da qual só nos restam vestígios de saber... É o indício mais remoto do que deve ter sido a tragédia em seu pleno esplendor.

II) A *Oréstia* oferece também a possibilidade de uma confrontação direta com o que se imagina, em geral, como a origem do teatro no ocidente. A tragédia grega traz o vestígio irrefutável desta volta às origens, desta fascinação pelo começo, um começo que poderá talvez – por contraste – iluminar nossa desorientação atual. Ela confronta o artista – encenador ou ator – e o espectador com o começo do teatro. “O que intimida e até esmaga é que a gente se sente, realmente, na origem”,² observava Mnouchkine.

Os gregos são a origem das origens, e [...] é difícil ignorá-los quando se faz teatro. Os gregos são nossos grandes astros. Cada uma de suas palavras é indiscutível. Seus textos soam de tal forma exatos, testemunham um tal conhecimento do ser humano que o fato de terem sido escritos há 2 500 anos não lhes subtrai nada. Ao contrário, eles têm ainda mais força.³

2. Entrevista a Alfred Simon, em *Acteurs-auteurs*, nov-dez 1991, p. 27.

3. *Messages des postes et télécommunications*, fev. 1991.

Voltar à origem das coisas é, ao mesmo tempo, excitante e aterrorizante. Mnouchkine respondeu o seguinte a um crítico que observou que este convívio com as origens devia lhe provocar medo:

Não tive medo, mas deveria ter tido! Abordar o teatro grego é como atravessar o fogo. A gente não imagina o prazer e o sofrimento que isto acarreta. Melhor, senão não teríamos coragem. É incandescente demais!⁴

III) A estas diversas motivações, que dizem respeito mais à forma trágica que a seu conteúdo, acrescenta-se o fato de que a tragédia nos remete a nós mesmos. Porque, na verdade, de que fala a tragédia? Ariane Mnouchkine responde:

Deles, de nós, da humanidade. De escolha e de destino: o teatro e a nossa vida sempre giraram em torno disto. O que é preciso aceitar do destino? Quando se deve lutar contra ele? Onde começa a escolha?⁵

Como escapar quando a melhor escolha, a mais justa, às vezes também leva à morte? [...quando] a escolha certa não exclui, infelizmente, o destino adverso?⁶

Jean-Pierre Vernant, comentando estas declarações, observava que a reflexão de Mnouchkine tendia a sublinhar que realmente existe uma proximidade entre o mundo grego e o nosso mundo atual, apesar da distância geográfica e temporal que dele nos separa. Esta proximidade viria de uma busca de identidade no indivíduo, ligada à dissolução das estruturas de nossas sociedades sem ideologia. Ela favoreceria uma volta às origens, uma busca das raízes na esperança de reencontrar, neste início do sujeito social e individualizado, uma nova forma, talvez, de reorientar o presente.

4. *Le Figaro*, 13/11/90.

5. *Le nouveau Politis*, 22-28/11/1990.

6. *Acteurs-auteurs*, nov-dez 1990, p. 30.

Tais idéias só podem convencer Mnouchkine da adequação de seu procedimento. E esta é a motivação profunda para cada uma das peças que ela escolhe montar. O prazer do espectador derivaria, pois, não de uma semelhança que ele perceberia entre os personagens evocados na cena e ele próprio, mas da consciência de si à qual estas narrativas remeteriam. A nuance é importante. Ela explica ao mesmo tempo a estranheza das peças trágicas no mundo de hoje e a extrema fascinação que elas exercem.

Nos países que estão neste momento em busca de sua identidade, que estão procurando suas raízes porque não sabem quem são, o que o público tem a sensação de descobrir, através do desenraizamento, é o ponto de partida do qual nós nos originamos e que funda nossa diferença [...] O drama antigo desperta ao mesmo tempo a curiosidade pelo outro e a consciência de si... Ele satisfaz, num mesmo gesto, à necessidade de alargar nosso horizonte e de assegurar nossa identidade.⁷

Modo correto, sem dúvida, de associar a tragédia ao mesmo tempo ao nosso sentimento de identidade e ao reconhecimento da alteridade, alteridade do outro, claro, mas também alteridade que cada um traz em si. A tragédia operaria, pois, no âmbito da edificação do sujeito.

IV) A estas razões se acrescentam outras mais complexas que Jean-Pierre Vernant esclarece. A trilogia de *Ésquilo* nos confronta também com os primórdios de uma racionalidade humana que se afirma diante da racionalidade dos deuses. Ela reflete os primeiros balbucios de uma individualidade que não cessará de se afirmar em todos os textos que seguirão. É o momento em que se esboça a passagem do sujeito de um coletivo do qual ele é indissociável a uma individualidade da qual as obras de Beckett oferecerão nos séculos vindouros um dos pontos-chave.

A tragédia como espelho de nós mesmos e da evolução da história de nosso tempo é a explicação que Roland Barthes propõe:

7. J.-P. Vernant, *Pallas*, *Revue d'études antiques*, n. 38, 1992, p. 9.

É dando à *Oréstia* sua exata figura, não arqueológica mas histórica, que nós manifestaremos o elo que nos une a esta obra. Representada em sua particularidade, em seu aspecto monolítico, progressivo em relação a seu próprio passado, mas *bárbaro* em relação a nosso presente, a tragédia antiga nos diz respeito na medida em que nos faz compreender claramente, por todos os artifícios do teatro, que a história é plástica, fluida, a serviço dos homens, por menos que eles queiram tornar-se lucidamente senhores dela. Aprender a especificidade histórica da *Oréstia*, sua originalidade exata, é, para nós, a única forma de fazer dela um uso dinâmico, dotado de responsabilidade.⁸

Para Roland Barthes, a tragédia exhibe, inquestionavelmente, a marca de homens tentando ultrapassar o obscurantismo. Mesmo que estas lutas sejam anacrônicas e “nós tenhamos, por nossa vez, vencido os deuses novos que os antigos buscavam entronizar”, a tragédia nos permite reconhecer que há uma marcha da história, uma “liberação difícil mas incontestável da barbárie.”⁹ Trata-se sempre de uma forma de iluminar nosso presente, de nos remeter a ele para melhor nos fazer tomar dele consciência.

Mnouchkine, que sempre se preocupou com a história, poderia, sem dúvida, endossar os argumentos apresentados por Roland Barthes.

O estrangeiro mais próximo possível

Estes dados são suficientes para explicar nossa ligação – e a de Mnouchkine – com a tragédia?

Seria tentador afirmar que a sedução que a tragédia exerce sobre nós hoje não se deve à proximidade em relação aos

8. R. Barthes, “Comment représenter la tragédie?” in *La tragédie grecque. Les Atrides au Théâtre du Soleil*. Paris: CNPD, 1992, p. 51.

9. R. Barthes, *op. cit.*, p. 51.

acontecimentos ali relatados – destino do homem diante dos Deuses, crises passionais ali evocadas – mas à infinita distância que nos separa, nós espectadores do século XX, desta época feita de paixões e atos extremos. É exatamente porque os heróis trágicos não possuem o mais remoto traço capaz de aproximá-los de nós que eles nos fascinam e por isto gostamos de seguir a curva do destino deles. Como nós, porque são humanos, mas também muito diferentes de nós, porque têm destinos que nos ultrapassam, eles são estrangeiros para nós: estrangeiros ao nosso mundo, ao nosso modo de funcionamento, à nossa racionalidade, à nossa história, aos determinismos que nos marcam. Eles estão tão longe de nós quanto todos os personagens bíblicos ou míticos. Eles despertam nossa admiração mas não nossa empatia. Eles não incitam à identificação. Eles são o absoluto, muito pouco complexos, feitos num bloco e contudo intensos. “Eles põem a alma, as entranhas, em cena”, observa Mnouchkine. Sem verdadeiro problema de consciência, ao tomarem uma decisão, avançam sem hesitação e sem sentimentalismo. Eles não podem fazer de outra forma. A dúvida não pertence ao universo deles. E, nos atos que eles praticam, revelam seu destino para nossa edificação.¹⁰

Barthes falava da tragédia como sendo “*bárbara em relação a nosso presente*”. Mnouchkine fala do caráter *estrangeiro* da tragédia: “Tento inscrever a tragédia no estrangeiro mais próximo possível.”¹¹ Os personagens da

10. Jean-Pierre Vincent, encenador francês, diretor do teatro Nanterre/Amandiers, expressou, em 1991, por ocasião de sua encenação de *Édipo-rei*, a idéia de que a tragédia grega teria sido inatual já em seu tempo. A idéia parece muito interessante. Inatual já em sua época, a tragédia o seria ainda mais hoje e esta inatualidade não implica um desinteresse em relação às obras ou ao que elas expressam. Pelo contrário, talvez elas interessem justamente em virtude desta inatualidade.

11. *Acteurs-auteurs, op. cit.*, p. 27.

tragédia são estrangeiros, sem dúvida alguma: estrangeiros por seu destino, mas também por seu comportamento, suas ações, as situações nas quais se vêem envolvidos, as decisões que tomam, os atos que realizam, a força que os anima. É a *estranheza* destes mitos que eles reapresentam para nós – tudo isto os amplifica e os aproxima paradoxalmente de nós, justamente no ponto em que a familiaridade nos afastaria deles e os tornaria verdadeiramente estrangeiros.

Espero que vocês se reconheçam no mundo dos gregos, mesmo se eles não estiverem vestidos como vocês imaginam que eles se vestiam [...] Espero realmente que os gregos entrem no universo de vocês. E mais: espero que vocês descubram que, de uma certa forma, vocês são gregos, descubram como aquela sociedade os influenciou, descubram que o pensamento grego formou uma parte de nosso pensamento e que a parte que vocês esqueceram significa uma perda.¹²

Trata-se de um retorno às origens, origens da história mas também origens do indivíduo, nestas zonas esquecidas onde o passado faz nascer o presente. Não se trata de filiação direta, como se poderia acreditar, nem se trata de aproximar os gregos de nós, mas de incitar o espectador a se alçar até eles.”¹³ É deste colocar à distância que vem a extrema força de

12. A tradução é nossa: “I hope that you will find yourselves in the world of the Greeks. Even if they are not dressed in the way you imagine they were dressed, I truly hope that you will enter their world. Moreover, I hope that the Greeks will enter your world. Or even more, I hope that you will discover that in a certain way you are Greek – how that society influenced you – and that you will find that Greek thinking formed a part of your thinking and that the part that you forgot is a loss –, in *Paris Passion*, out. 1990.

13. É interessante notar que isto é também o que Mnouchkine pede ao ator: que ele não traga as máscaras, os personagens para si, correndo o risco de os reduzir, mas, ao contrário, que ele vá até eles, que se eleve ao nível deles.

evocação deste teatro. Foi por ter apreendido que um dos princípios fundadores da tragédia era precisamente esta estranheza, e que convinha mantê-la em vez de apagá-la, que o espetáculo *Os átridas* teve um impacto tão forte.

Efetivamente, um dos paradoxos que o Soleil descobriu ao longo do seu périplo e que constitui a força de seu processo nasce, precisamente, desta relação com o estrangeiro, constantemente presente, e que explica, em cada uma das produções da companhia, a extrema proximidade que os espectadores sentem em relação aos personagens e, ao mesmo tempo, a extrema distância que se mantém. O espectador não é nem Agamêmnon, nem Ifigênia, nem Orestes, nem Clitemnestra, nem Cassandra, também não é Ricardo II, nem Henrique IV. É precisamente a preservação desta distância entre personagem e espectador o que aciona o imaginário no qual o público, seguindo o ator, mergulha deliciado.

Esta preocupação com o estrangeiro não parte de uma preocupação estética. Longe de ser gratuita, tem uma função quase ideológica na obra de Mnouchkine. Ela a orienta e lhe dá um tom que lhe confere sua especificidade. Paradoxalmente, ela aproxima o outro (personagem) de si (espectador), permitindo-nos não que nos reconheçamos globalmente e de forma total nas histórias que nos são contadas, mas que reconheçamos algo de nós no destino destes seres confrontados com a história. Surge então a impressão de que esta história de ontem, que é evocada diante de nós, apresenta algum parentesco possível com a história de hoje.

Os personagens de *Os átridas* são estrangeiros de muitas maneiras. Eles vão combinar a uma estranheza inerente aos textos de Ésquilo e de Eurípides uma estranheza proveniente das formas artísticas adotadas por Mnouchkine e pelo Théâtre du Soleil.

Para manifestar esta estranheza, Mnouchkine vai adotar uma forma marcada por várias influências e tradições. É difícil

falar de uma influência dominante. Mnouchkine não é sectária. Ela reivindica mestres, mestres conhecidos ou desconhecidos, franceses e estrangeiros, orientais em particular. Suas seduções, suas paixões, seus modelos vêm, ao mesmo tempo, do âmbito do teatro mas também do cinema, das culturas populares... Ela cita a *commedia dell'arte*, Meyerhold, o cinema mudo, a comédia musical americana, Charles Chaplin, os grandes atores, mas cita também e sobretudo os mestres do teatro oriental que souberam desenvolver uma arte mais próxima da teatralidade das formas, uma teatralidade que ela busca mais do que tudo e que, para ela, toca na essência do teatro.

Em *Os átridas*, Mnouchkine toma de empréstimo a diferentes países e tradições culturais danças, figurinos, maquiagens, cores vivas e contrastadas, gestual, jogo do ator. Ela desenha os corpos no espaço, coreografa os passos de dança de tal modo que o universo evocado se torna verdadeiramente “estrangeiro” mas sempre reconhecível, próximo do espectador. Este universo será grego, cretense, assírio e, mais geralmente, oriental – sem que esta característica o ligue a um lugar geográfico específico ou claramente identificável. Paradoxalmente, o público se reconhece como aconteceu com os Shakespeare.

O procedimento de Mnouchkine diante da *Oréstia*, no fundo, não parece tão diferente do que foi empregado em *Ricardo II* e *Henrique IV*, quando a companhia escolheu a passagem pelo oriente para criar a estranheza de Shakespeare, para mantê-lo à distância, ao mesmo tempo tão diferente de nós e, contudo, tão semelhante. “Ésquilo, Shakespeare, mesmo combate”,¹⁴ diz ela. Para além do choque da fórmula, há a convicção profunda de um encontro entre estas duas figuras emblemáticas, duas figuras que estão irrevogavelmente na origem do teatro.

14. *Acteurs-auteurs*, *op. cit.*, p. 25.
(A fórmula remete a *slogan* utilizado em manifestações políticas francesas. N. da T.)

A preocupação com a história

O desejo de entender a história de hoje pela de ontem, de criar uma ponte entre o passado e nossos dias sempre esteve presente em Mnouchkine. Este desejo conduz suas decisões e inscreve sempre suas escolhas estéticas numa preocupação política mais ampla. Isto tinha sido o objetivo de *1789*, de *1793*, de *L'Âge d'or*, de *Sihanouk*, da *Indiade*. E vai ser também o objetivo de *Os átridas*.

Assim como, para nos aproximarmos do Camboja e de Norodom Sihanouk, precisamos passar pela Inglaterra de Shakespeare, para nos confrontarmos com a nossa história, tão próxima e tão grave, pareceu-nos necessário perguntar à história mais antiga seus segredos, os segredos destes mestres que souberam tão bem trazer à luz as trevas da alma.¹⁵

A respeito dos Shakespeare, Mnouchkine já observava: “Shakespeare explode o centro do mundo e o coração dos seres para mostrá-los. O poeta abre o ser e o ator tem a terrível tarefa de mostrar o que não se mostra.” A respeito de Ésquilo, ela afirma que ele “traz à luz as trevas da alma.” A percepção dos dois universos é, efetivamente, muito próxima. Ela explica por que, no espírito de Mnouchkine, Ésquilo e Shakespeare se encontram. Todos dois lhe permitem este mergulho na alma e na história que ela procura, na história de ontem e na de hoje, porque eles transmitem a universalidade.

Mas por que estes textos permitem ler assim a história do presente através do prisma do passado? O que é que eles trazem que autoriza esta viagem? Mnouchkine responde: eles transmitem a universalidade.

Esta idéia de que há regras universais no teatro, que textos, personagens, situações, formas artísticas podem ser universais

15. In “Le théâtre du Soleil et les Grecs: retour aux sources”, *Le Quotidien de Paris*, 28/8/1990.

é fundamental para o processo de Mnouchkine e dá sentido a seu trabalho. Ela explica a força de suas convicções e a paixão que a anima. De maneira interessante também ela o inscreve na contracorrente das opiniões dominantes¹⁶ que tendem a privilegiar o fragmentário, o específico, o local, o particular. O particular só interessa a Mnouchkine na medida em que ele toca o universal.

São textos universais. Tanto seu conteúdo quanto sua forma poética [...] venceram o tempo, o antigo, o contemporâneo... Além do mais, não faço questão de fingir que se trata de uma história contemporânea, o que a diminuiria. É uma história mitológica que tenta analisar a ordem do mundo, a ordem dos homens e das coisas e que tenta contar isto. Se o público chega a sentir que está vendo uma história que é contemporânea, isto é, que pertence àquele instante da vida de cada espectador e que é, ao mesmo, tempo, uma história que nasceu há 2 500 anos, então, deu tudo certo.¹⁷

Esta relação com a universalidade que Mnouchkine reivindica é fundamental para quem deseje compreender seu processo. Ela explica sua busca profunda no que diz respeito à escolha dos textos que ela decide montar e no que se refere às suas escolhas estéticas. Ela explica também a busca incessante das leis do teatro, estas leis do jogo que ela persegue incansavelmente em seu trabalho com os atores.

Acredito na universalidade. Os volumes, as formas essenciais são universais. E, portanto, quando se toma como referência uma cultura que, em seu teatro, não pára de falar dos deuses e de tratar do mito, quando se parte das bases de uma maquiagem kathakali e ela é realizada da forma mais simples possível, reencontramos o universal.¹⁸

16. Especialmente norte-americanas, que estão em guerra contra todos os processos e idéias “essencialistas”, contra tudo o que privilegia o universal em detrimento do particular.

17. *Textes et documents pour la classe*, 23/1/1991.

18. *Ibidem.*

Esta fé na universalidade das formas e das narrativas é fundamental para compreender o que anima todas as criações do Théâtre du Soleil. É esta universalidade que Mnouchkine rastreia em todos os textos que escolhe montar, nos personagens que nascem em cena, nas situações evocadas, nas narrativas relatadas, bem como no jogo dos atores. É por isto que ela prefere os textos que falam da alma aos que se limitam a uma psicologia do quotidiano, que reduz e banaliza. São as profundezas do ser humano o que ela quer perscrutar.

Os gregos só falam da alma. Eles falam dela biologicamente. As entranhas! Desde que esta coisa misteriosa que se chama teatro existe, realmente é sempre o teatro do Mundo.¹⁹

É interessante observar que, apesar de acreditar na universalidade das formas, das paixões, dos seres, Mnouchkine não a busca explicitamente. Esta universalidade emerge do trabalho do ator a partir de situações muito concretas, de personagens perfeitamente tipificados, de palavras precisas, paixões evocadas, ações pontuais, detalhes do gesto. Ela não é uma abstração que se impõe de fora. Ao contrário, ela vem de um trabalho sobre a própria matéria, sobre o concreto: o corpo, a voz, a língua, o espaço... Ela vem de uma escuta do outro, de si, do texto, da máscara, da situação... Mnouchkine insiste no trabalho quotidiano e minucioso que o ator deve fazer, no corpo-a-corpo do ator com a cena. A universalidade não é um fim em si. Ela se manifesta quando o ator encontra a precisão de sua atuação, de seu deslocamento, de seu gesto. E, quando ele encontra esta precisão, ela tem a força de uma evidência.

O texto se apodera de nós

Em *Os átridas*, esta universalidade se apóia, em primeiro lugar, numa leitura atenta dos textos cuja força poética, metafórica, quase biológica Mnouchkine reconhece.

“Basta escutar o texto. Ele nos invade pouco a pouco. Durante os ensaios, eu ficava arrepiada.”²⁰ “Estes textos são tão fortes filosoficamente, literalmente, claro, mas, antes de tudo, teatralmente, que eles deveriam nos cegar.”²¹ A escuta do texto será, portanto, fundamental no trabalho sobre a *Oréstia* e sobre *Ifigênia*.

Uma das grandes qualidades do trabalho sobre o texto ao qual Mnouchkine se entregou é ter eliminado o sentimento de arcaísmo que ronda, em geral, as tragédias gregas que são levadas à cena e isto se dá devido ao trabalho realizado sobre as peças antes mesmo de os atores entrarem em cena.

Realmente, Ariane Mnouchkine quis recuperar com precisão, quase com obsessão, a importância atribuída às palavras na tragédia; para isto, reviu minuciosamente os originais gregos dos textos. Começou por uma tradução literal encomendada a Claudine Bensaïd. Além disto, trabalhou com o texto bilíngüe da edição Belles-Lettres, com as traduções de Mazon, que servem normalmente de referência, e constatou que as traduções francesas e inglesas apresentavam diferenças enormes de sentido, provocadas por erros dos copistas, dos tradutores, dos adaptadores... de modo que o sentido original lhe parecia quase impossível de recuperar. Foi então que ela descobriu o trabalho de Jean Bollack, grande filólogo e helenista de renome, que trabalhava há muitos anos com o objetivo de recuperar o sentido de alguns textos antigos. Ela lhe pediu, então, que traduzisse *Ifigênia* e decidiu traduzir *Agamêmnon* e *As coéforas*, baseando-se, no entanto, nas pesquisas de Jean Bollack e Pierre Judet de la Combe. A tradução das *Eumênides* ficou a cargo de Hélène Cixous.

20. *Messages des postes et télécommunications*, fev. 1991.

21. *Acteurs-auteurs*, op. cit., p. 28.

O resultado foi muito feliz. O texto ficou mais direto, menos metafórico e também menos poético que as traduções anteriores de Leconte de Lisle, de Paul Claudel, de Paulo Mazon ou de André Bonnard. Ficou também muito mais eficiente e mais próximo de nós.

O que ela sempre tinha achado impossível no teatro se concretiza. Ésquilo consegue encarnar idéias, pôr em jogo o pensamento e estes textos oferecem um material teatral apaixonante. “Ésquilo realiza o que eu sempre havia acreditado ser impossível no teatro: ele encarna idéias, põe em jogo o pensamento.”²²

É um grande impacto descobrir um teatro no qual as palavras são essenciais, numa época em que a língua, as palavras, estão tão esquecidas, perdidas, deformadas, esvaziadas de seu sentido, vulgarizadas.²³

Mnouchkine reconhece isto, aliás, sublinhando a enorme força das palavras na tragédia:

As tragédias gregas não precisam de nenhuma adaptação. O texto já é suficientemente violento e ousado. Minha preocupação foi a de apreender o sentido exato do texto original, o essencial do que ele queria dizer e traduzi-lo o mais fielmente possível [...] Enfim, o texto se apossou de nós, encenadora e atores [...] Melhor que falar de *mise en scène* seria falar de *mise en corps*.²⁴

A companhia vai, pois, com plena consciência, de encontro às tendências dominantes de uma sociedade que perdeu a arte da escuta. Mnouchkine presume que o público vai segui-la nesta empreitada difícil, que o público não gosta da facilidade e que ele é tratado como bobo quando não se confia em sua capacidade. O público dará razão a ela.

22. *Le Figaro*, 13/11/1990.

23. *Le Monde*, 1/9/1990.

24. *Messages des postes et des télécommunications*, fev. 1991. (Literalmente: encenação e incorporação. N. da T.)

No contexto atual, com a lobotomização à qual as pessoas foram submetidas, textos como estes são uma aposta. É tão complexo, angustiante e voluptuoso que é lícito ter dúvidas.²⁵

A inovação, com *Os átridas*, é que o texto veio em primeiro lugar; não que não tenha sido assim com os Shakespeare ou com as outras peças montadas pelo Soleil, mas para quem folheia algumas das entrevistas e observações da companhia a respeito deste período específico do trabalho sobre *Os átridas*, a impressão é de que a experiência dos gregos foi um momento particularmente forte do trabalho sobre os textos.

Para Ariane Mnouchkine,

Cada palavra chega com sua placenta. É preciso devolver as palavras de Ésquilo a seu duplo sentido. Tirar as camadas sucessivas que se acumularam sobre elas ao longo dos anos (edições, traduções, interpretações...), devolver às palavras seu sentido, contra a atenuação, o aburguesamento, a censura. Nada é obsoleto nem difícil nestes textos. O importante é lutar contra as idéias herdadas ou não. O clichê mais difundido é que o teatro grego é chato. Mas isto não passa de preconceito e *a priori*. Na realidade, as tragédias gregas têm uma cor, um ritmo, e palpitam como um coração.²⁶

Encontrar um ritmo, uma cor para as palavras, uma palpitação para as danças. A música de Jean-Jacques Lemêtre, a colaboração contínua dele com os atores, sua presença nos

25. *Acteurs-auteurs, op. cit.*, p. 28. Ou ainda: "Curiously Soleil has evolved towards difficult material whereas society at the moment appears to me to have gone culturally towards the void, towards the nothing, the false, the facile. We are mounting three plays that when presented together last eight hours. That's a lot of speaking, a lot of sentences, a lot of words that are not made to entertain the easily distracted eye and ear." *Paris Passion*, out. 1990.

26. *Le Nouveau Politis*, 22-28/11/1990.

ensaios,²⁷ sua escuta foram fatores dominantes neste trabalho. Todos reconhecem isto. A música deu um impulso fundamental ao texto e ao espetáculo. Ela se tornou o “segundo pulmão” da tragédia. Sem ela, *Os átridas* talvez não pudesse ter sido montado.

É [...] espantoso. Eu esperava encontrar passagens “difíceis”. Mas assim que as representamos, que as vivemos, que as encarnamos, assim que paramos de acreditar que são peças, que só podem ser compreendidas pela leitura, elas se tornam ardentes, agudas, enquanto que as traduções parecem verborrágicas, empoladas.²⁸

Como recuperar o calor destes textos, como lhes dar corpo? Recai sobre os atores a pesada tarefa de encontrar o modo de representar textos com esta força. Ora, o texto não permite uma aproximação fácil, ele resiste, os atores também. Nem sempre eles conseguem conservar a dimensão mítica do texto. O desafio é imenso.

“O texto é tão cerrado, que o ator não tem cem mil soluções para dizê-lo”,²⁹ observa Mnouchkine. O caminho será longo e duro. Parece que os textos pedem “aos atores uma tal entrega, uma tal força de exteriorização e, ao mesmo tempo, uma interioridade de tal modo forte e profunda”³⁰ que não admira que a gestação tenha sido um pouco dolorosa. Mnouchkine conta que não parava de pedir aos atores que fossem ao mesmo tempo mais econômicos e mais intensos em seu jogo; mais

27. Como o próprio Jean-Jacques Lemêtre conta (ver entrevista em *Trajectoires du Soleil*, *op. cit.*, p. 43), ele está presente aos ensaios desde o primeiro dia e improvisa junto com os atores, ajudando-os em seu trabalho, escutando-os, às vezes tomando a frente e oferecendo-lhes um ritmo, um estímulo, às vezes seguindo-os em sua pesquisa. Seu papel é fundamental nas criações.

28. *Le Monde*, 1/9/1990.

29. *Ibidem*.

30. *Acteurs-auteurs*, *op. cit.*, p. 25.

ferozes, dirá Simon Abkarian. Cada palavra, cada frase, cada gesto deverá, portanto, trazer um ato, desenhar uma linha no espaço, ser escrito como um hieróglifo visual, denso, significante. Ele deverá oferecer uma compreensão quase instantânea, intensa, global. É assim que Mnouchkine compreende o teatro.

O ator ao encontro do personagem

Como fazer o ator entender a força do texto que ele está trabalhando? Racionalmente, ele o compreende, claro, mas como ajudá-lo a exprimir esta força, torná-la visível, dar-lhe uma forma, como fazer com que ela passe pelo corpo como um todo? Tanto o ator quanto o espectador estão sempre sob a ameaça de que sejam percebidas com superficialidade estas palavras de formas às vezes estranhas, que evocam ações e sentimentos muito distantes dos que a maioria dos mortais experimenta. É preciso, portanto, um corpo-a-corpo com as palavras segundo uma técnica de trabalho que o Théâtre du Soleil pratica há vários anos.

Se, no Théâtre du Soleil, não há ou há muito pouco trabalho de mesa, é porque Ariane Mnouchkine só acredita no trabalho no espaço, no palco, pela interação dos atores uns com os outros a partir de um trabalho efetivo sobre os personagens e as situações. Os atores lêem os textos, claro, pelo menos uma vez todos juntos, mas, com frequência, realizam este trabalho por si mesmos, na intimidade de seus processos individuais. Mnouchkine não pede que se decore o texto por medo de que a memorização fixe irremediavelmente o ator num sentido predeterminado e o impeça de descobrir, de estar à espreita dos sentidos possíveis. Os atores trabalham com o texto na mão muito tempo e às vezes até a véspera da estréia. Eles só decoram algumas palavras de cada vez, procedendo por

etapas, como se ignorassem o que vem em seguida, o texto devendo se tornar uma secreção do corpo.

Se o corpo do ator está possuído pelo corpo do personagem, pela máscara, no caso, bom, nesse momento, o texto se torna sua secreção, seu catarro, seu xixi, seu cocô, seu hálito, sua saliva, seu sangue.³¹

O texto acaba então por entrar no corpo do ator para melhor sair dele como que recriado e enraizado nele. Este funcionamento é mais necessário ainda na medida em que todos os atores, num primeiro momento, trabalham todos os personagens da tragédia, ignorando, no início, qual personagem farão ao fim do percurso, ignorando às vezes até se terão ou não um papel no elenco definitivo. Esta abertura para a imensidão de uma peça (ou de várias peças, como foi o caso em *Os átridas*) permite ao ator entrar na verdade de todos os personagens, medir suas profundezas, suas diferenças, sentir suas dimensões uns em relação aos outros, seguir os elos que os unem, a lógica dos acontecimentos, a força das emoções. A tragédia se deixa assim apreender de todos os lados ao mesmo tempo com felicidade e dificuldade.

Nestes percursos imprevistos, ao longo dos quais os atores tentam fazer nascer os personagens, às vezes estes resistem e às vezes o ator não está pronto para o encontro. *Os átridas* trazem indiscutivelmente a marca deste processo que o Théâtre du Soleil instituiu como regra.

Uma das profissões de fé de Ariane Mnouchkine é que todos os personagens são seres inteiros, com sua grandeza mas também com sua fraqueza, com um corpo, uma cabeça, palavras, sentimentos, humores; não são seres etéreos mas seres de carne e osso, cuja complexidade o ator deve saber transmitir integralmente. Ao mesmo tempo muito próximos de nós, mas também muito diferentes, é preciso que o ator evite aproximá-los de si, reduzi-los à sua dimensão. É preciso, pelo contrário, que ele se alce até eles.

31. Ver “La seconde peau de l’acteur”, entrevista de Ariane Mnouchkine à autora (cf. *Trajectoires du Soleil*, op. cit., p. 15-39).

Este encaminhar-se em direção ao personagem constitui o trabalho essencial do ator no Théâtre du Soleil. Todo o trabalho preliminar é concebido nesta direção: o trabalho sobre o espaço, que deve oferecer ao ator a cena onde ele poderá evoluir sem dificuldade e que lhe dará um lugar na sua dimensão; a música – de Jean-Jacques Lemêtre, sempre original – que trabalha desde o início com os atores e os acompanha num diálogo em que o impulso inicial tanto pode ser dado pela música quanto pelo ator, ao qual a música vai responder; o figurino que o ator começa a montar desde as primeiras sessões de trabalho, como também as toucas e a maquiagem. Os personagens nascem assim pouco a pouco, por tentativa e erro, os achados de uns e outros são retomados, ampliados, modificados. Eles passam de um ator a outro que trabalha o mesmo personagem. No fim deste longo percurso, emerge a figura final do personagem, um personagem que adquiriu, ao longo deste demorado caminho, uma presença intensa.

É evidente que, neste extenso percurso, alguns atores se revelam mais próximos de um personagem que de outro. Eles seguem mais facilmente seus passos, seus gestos assumem a força da evidência, seu corpo é mais adequado, as roupas se impõem e as palavras soam mais forte.

No trabalho de *Os átridas* houve vários momentos deste tipo, mesmo se muitos dos atores que participaram da aventura reconhecem que foi um trabalho difícil e frustrante demais. Houve rupturas, deserções, inúmeras frustrações no interior do grupo, mas o resultado foi impactante. O princípio do qual parte Ariane Mnouchkine é que a verdade da obra vem antes de tudo. É ela que, no fim das contas, vai impor determinadas escolhas de ator. É em função desta verdade que serão tomadas as decisões finais. É assim, por exemplo, que Simon Abkarian encarnará simultaneamente, numa mesma peça, Agamêmnon, Aquiles, Orestes e a ama, numa obra que, no entanto, dispõe de muito poucos papéis importantes.

Na opinião de alguns atores daquela época, e muito especialmente na de Myriam Azencot, Simon Abkarian era excepcional nos ensaios. Ele conseguia representar tudo, inclusive os papéis femininos como Clitemnestra e Ifigênia. Por que esta facilidade? Sem dúvida, devido à sua história e a seu trajeto pessoal. Simon Abkarian conseguia, como Georges Bigot, na época em que estava no Soleil, dar aos personagens a grandeza que provoca admiração.

Alguns tinham isto desde o início. Por quê? Acho que é uma questão de história pessoal, de vivência. Alguém como Simon Abkarian fazia tudo: Agamêmnon, a ama, Aquiles, Orestes. Durante os ensaios, ele fez tudo. Ele fez até Clitemnestra porque não se encontrava uma Clitemnestra. Por que ele conseguia? Por que alguém como Nirupama Nityanandan, que fazia Ifigênia e depois Cassandra e depois uma mulher do coro, conseguia? Acho que é uma questão de cultura pessoal. Falo de cultura no sentido mais amplo. Simon é armênio e exilado. Ele traz a Armênia como uma ferida no coração. É um povo que tem o sentido da lenda. Ele trazia em si a dimensão lendária. Niru era hindu, tinha feito muito *barata-natyam*, e o hinduísmo é, como se sabe, muito próximo dos mitos. Acho então que eles foram ajudados por tudo isto. Não digo que baste, mas acho que isto os ajudava.³²

O jogo é, portanto, determinado pelo contexto cultural de cada um e pelo imaginário que sua cultura de origem coloca à sua disposição, sendo que alguns ficam mais próximos dos mitos de outrora.

É exatamente por causa desta recusa da dimensão psicologizante que tenderia, necessariamente, a reduzi-los, que os personagens apresentados pelo Théâtre du Soleil são grandes. Esta recusa da psicologia, considerada como a inimiga suprema, é uma das constantes da prática do Soleil. É porque a psicologia banaliza a narrativa, reduz o indivíduo à sua dimensão individual, priva-o de sua universalidade que o

32. Ver entrevista de Myriam Azencot à autora in *Trajectoires du Soleil* (op. cit., p. 135-153).

trabalho do ator tende a se distanciar dela ao máximo, optando por formas que afirmem sua teatralidade, a exemplo do teatro oriental, que serve de modelo constante para Ariane Mnouchkine.³³

Esta concepção do personagem trágico no teatro grego impõe, como dizíamos, uma forma não psicológica de atuação. Roland Barthes já observava que, se os personagens trágicos manifestam sentimentos, não se trata jamais de sentimentos psicológicos no sentido moderno do termo:

A arte trágica, ao contrário, está fundada numa palavra absolutamente literal: a palavra não tem nenhuma espessura interior, ela é inteiramente voltada para fora, voltada para seu contexto cívico. Nunca um personagem “psicológico” dirá “sou orgulhoso”; Clitemnestra diz e toda a diferença está nisto [...] Ela vê e diz... Ela diz o que vê, ponto final. Não são paixões individualistas, que nascem da solidão de um coração romântico; o orgulho não é um pecado [...] é um erro contra a cidade, é uma desmesura política.³⁴

Uma poderosa teatralidade

A busca do personagem – e a busca do universal – não acontece sem uma forte teatralidade. Para quem assiste a um espetáculo no Théâtre du Soleil, há primeiro uma fascinação pela força dos personagens que se impõem ao mesmo tempo pela beleza das linhas, a sensualidade dos tecidos, o volume dos figurinos, a variedade dos cortes, a violência das máscaras que se acrescentam a uma presença impressionante do ator,

33. Como dizia Ariane Mnouchkine a um espectador: “se eu lhe perguntasse que indicação psicológica há no texto para definir Agamêmnon, acho que o senhor ficaria atrapalhado.” Ver “Rencontre avec les écoles de formation”, in *Dresser un monument à l'éphémère*, Paris: Éditions Théâtrales, 1995, p. 46.

34. R. Barthes, *op. cit.*, p. 50.

cuja individualidade parece ceder lugar ao arquétipo de personagens tornados vivos em cena.³⁵

É porque eles têm esta dimensão de arquétipos que Mnouchkine os concebeu de modo tão unívoco, como blocos, blocos de cores em certos momentos: basta pensar no personagem de Agamêmnon, figura da sombra contrastando com o branco da roupa de Ifigênia que ele traz nos braços. Os personagens trazem já inscrito neles um discurso, antes mesmo de tomarem a palavra. O corpo, o gestual, a dança, o olhar, a máscara, tudo fala.

O primeiro contato do espectador com o Théâtre du Soleil, e com *Os átridas*, passa pela força da imagem, uma imagem inteiramente trazida pelos atores, que fala tanto aos sentidos quanto ao espírito. Assim, quando Agamêmnon aparece pela primeira vez, o choque da imagem já nos diz quem ele é, antes mesmo de ele pronunciar uma única palavra. O mesmo ocorre com a entrada tão leve, quase etérea, de Ifigênia; com a dança de Clitemnestra em torno do cadáver de Agamêmnon, com a leveza pouco viril de um Aquiles narcisicamente debruçado

35. De fato, são personagens de uma única ação ou de um único dilema: Agamêmnon deve sacrificar a filha para permitir que a armada parta, Clitemnestra deve assassinar Agamêmnon para vingar sua filha, Orestes deve matar a mãe para vingar o pai. Os assassinatos se sucedem até que uma justiça divina intervenha para interromper estas filiações do sangue nas quais a vingança clama eternamente por vingança. Nestes acontecimentos que os arrastam, cada protagonista acaba por representar um aspecto dos acontecimentos e por se cristalizar nele: assim, Agamêmnon encarna o chefe militar que não hesita diante dos piores sacrifícios; Clitemnestra, a mãe em prantos a quem arrancam a filha (*Ifigênia*) e, depois, a esposa infiel e traidora (*Agamêmnon*); Orestes, o irmão vingador e o grande justiceiro perseguido pelas Erínias (*As coéforas*). Eles se tornam emblemas.

sobre si mesmo, sem falar na tortura vivenciada por Orestes, que se esgueira pelos muros quando as Erínias o perseguem. Nós já sabemos quem eles são e não temos necessidade de explicação.

Esta era a aposta: como fazer para que, quando Agamêmnon entra, alguém que absolutamente não sabe quem ele é passe rapidamente a saber? [...] esta é a aposta de qualquer peça de teatro.³⁶

Para ajudar nesta viagem, Ariane Mnouchkine mergulha o espectador num oceano de imagens no qual seus pontos de orientação habituais diante da tragédia desaparecem. Ela solicita a imaginação do espectador que vai ser dominado, seduzido, às vezes chocado. Sua visão habitual da tragédia e do texto trágico é sacudida. A *Oréstia* sai deste processo atualizada.

Gosto de dar aos espectadores o tempo de entrarem progressivamente num universo imaginário para que assim seus sentidos, sua inteligência sejam aguçados. E para que seu encontro com um texto, um teatro, um mundo submerso que tentamos trazer à luz seja voluptuoso.³⁷

Muito já se repetiu que o personagem grego era, antes de tudo, movido pela paixão, não uma paixão no sentido raciniano do termo, mas paixões que o levavam ao fundo do seu destino, seja pelo desejo de conhecimento (Édipo), seja por respeito à lei dos deuses (Antígona), seja por desejo de vingar o assassinato medonho de um esposo (Orestes).

Esta visão dá conta da força de impacto dos personagens de *Os átridas* como o Théâtre du Soleil os pôs em cena. Mais que personagens, são entidades que são como que a essência de si mesmas. Eles nos aparecem como estátuas; longe de qualquer psicologia que fizesse deles seres estreitos e limitados, eles são os emblemas de seus atos, determinando os acontecimentos e fazendo, por sua vez, desabar sobre eles o destino.

36. *Textes et documents pour la classe*, 23/1/1991.

37. 10/1/1991.

Para isto os personagens são desenhados em linhas nítidas, em cores sóbrias e contrastantes (vermelho, dourado, preto, branco) e são levados pela suntuosidade dos figurinos. As cores se tornam simbólicas. O figurino de Agamêmnon, preto e pesado, contrasta com a leveza da roupa de Ifigênia, mais etérea e totalmente branca; o figurino de Clitemnestra, dourado e preto em *Ifigênia*, se torna vermelho quando do assassinato que ela comete. São signos carregados de significação.

A impressão que se depreende do conjunto é a de um espetáculo em tetracromia: preto, branco, vermelho e ouro, cores dominantes escolhidas por Ariane Mnouchkine muito cedo no processo do espetáculo.

Estas imagens capturam o espectador como instantâneos, projeções atraentes. Elas dão conta desta grandeza dos personagens e dos destinos dos quais eles são os vestígios. Estes seres que se mostram diante do espectador têm uma dimensão muito diferente da dimensão quotidiana. São estrangeiros “o(s) mais próximo(s) possível(is)”.

Horror e delícia

Este modo luminoso, colorido, vibrante de conceber os personagens dos coros em *Os átridas* vem do fato de a tragédia, para Ariane Mnouchkine, não ser feita de penumbra nem de soluços. Pelo contrário, ela se desenvolve em plena luz e está carregada de cores voluptuosas: preto, dourado, púrpura... “A tragédia não tem nada a ver com os soluços. A tragédia é voluptuosa, viva, vermelha e amarela, explodindo de negror e alvura. A tragédia é rápida, ela galopa através de fulgores que só necessitam da lógica da paixão para se sucederem.”³⁸ As imagens dos atores ao entrarem em cena trazem consigo estes fulgores.

38. “Le Théâtre du Soleil et les Grecs: retour aux sources.”

Volúpia, prazer, delícia. É nestes termos que Mnouchkine gosta de falar do teatro³⁹ e, mais ainda, da tragédia: volúpia do encontro com estes mundos submersos, prazer das cores, delícia do sangue. A catarse age. Amamos a dor, a violência, o sangue, a morte no teatro... os gregos amam o sacrifício, o morticínio, comenta Mnouchkine.⁴⁰

A tragédia suscita certamente horror e indignação mas também delícia. A violência faz parte e é preciso exprimi-la de uma forma ou de outra, reconhecendo que ela tem motivos para agradar. Os antigos tinham compreendido que o ser humano amava o sangue e que sua representação sob forma artística evitava o seu derramamento. “Somos cruéis em nossos fantasmas, é preciso que se saiba. Evitaremos passar à ação.”⁴¹ Esta era a filosofia deles, observa Mnouchkine, tentando explicitar esta confrontação com a catarse que pega todos os atores do Soleil um pouco de surpresa.

Logo ouvi falar disto nos ensaios, embora eu teorize muito pouco. Não apenas os atores sentiam indignação, horror, mas era preciso admitir que eles sentiam prazer.⁴²

Os atores aprenderam, portanto, a reconhecer em si mesmos um deleite pelo horror. Foi preciso aos poucos afirmá-lo.

Mesmo nos atores do Théâtre du Soleil esta violência é às vezes censurada. No começo dos ensaios, diante de Ifigênia degolada, eles não ousavam confessar que era belo e voluptuoso. Ora, compreende-se que o público grego fosse capaz de ouvir isto durante horas. E nós com ele, afinal.⁴³

39. “Quando se fala de teatro, fala-se de prazer e como ter prazer se se trai o teatro?”
Le Monde, 1/9/1990.

40. *Acteurs-auteurs*, op. cit., p. 30.

41. *Messages des postes et télécommunications*, fev. 1991.

42. *Textes et documents pour la classe*, 23/1/1991.

43. *Acteurs-auteurs*, op. cit., p. 30.

Daí certas cenas especialmente sangrentas que transmitem bem esta volúpia do sangue ao espectador: Agamêmnon morto e Clitemnestra dançando em torno do cadáver uma dança quase ritual que expressa muito mais que as palavras; assim também os corpos de Agamêmnon e Cassandra, manequins de cera, levados num carrinho ao fim de *Agamêmnon* e que são oferecidos, ensangüentados, à contemplação do público.

As palpitações do coro¹

Neste corpo-a-corpo dos atores com o horror trágico, o coro desempenha um papel especial. Manifestando, por sua vez, horror e prazer por meio das danças nas quais cada coreuta (sozinho ou coletivamente) exprime as emoções que a tragédia provoca (terror, piedade mas também prazer, e esta é a originalidade de Mnouchkine), o coro amplia o drama e lhe confere ressonância.

A importância do coro foi sublinhada por Mnouchkine.⁴⁴ Ela sabe que ele serve de testemunha, de comentador das ações

I. No original, *Les palpitations du choeur*. Perde-se, com a tradução, a assonância entre *choeur* (coro) e *coeur* (coração). (N. da T.)

44. O coro é, na tragédia grega, um coletivo dotado de personalidade própria (diferente segundo as peças: servas, velhos, mulheres estrangeiras, moças) e de função específica. Esta função varia muito de uma peça para outra. Matricial em *Ésquilo*, o coro é o personagem central, substituindo até os personagens, que permanecem como fragmentos de seres humanos, todos semelhantes, como se não existissem como pessoas. Tudo vem do coro. Seu papel em Eurípides já é completamente diferente. Em *Ifigênia* o papel do coro é oposto ao que ele desempenha em *Agamêmnon*. Aqui ele é constituído de mulheres estrangeiras que olham. Ele não é, portanto, ativo e serve essencialmente como pontuação. Seu papel na tragédia vai diminuindo à medida que o personagem se afirma.

que acontecem diante do público. Não podendo agir, ele também não pode impedir que as coisas aconteçam, mas ele vê, julga, prediz, prevê, sofre, lembra do passado, expressa seus medos diante do futuro. Ele está lá para sofrer em lugar do protagonista, para falar, para duvidar, para se comprazer também. Dotado de memória, ele inscreve a ação na temporalidade da história, a de uma cidade que cerca o herói. Jan Kott dizia que a tragédia se define como um presente “apanhado entre um passado que a define e um futuro que foi predito.”⁴⁵ Um dos papéis do coro é precisamente assumir estas passagens, criar estes laços, afirmar que o herói pertence a uma história da qual ele não tem consciência mas que está aí. Ele constrói pontes, sublinha a continuidade.

Representar o coro é, portanto, um problema central da tragédia.⁴⁶ Nos palcos de hoje, tanto no teatro, quanto na ópera, um coro parece sempre atravancar um pouco. No teatro grego, o coro tinha seu próprio espaço, visto que ele ocupava a *orchestra*. Não é mais o caso hoje e é preciso encontrar fórmulas adaptadas ao espaço cênico atual. Acontece também algumas vezes que o coro seja representado por um grupo de mulheres que dialogam com o protagonista, que cantam, às vezes, que dançam – raramente –, os encenadores renunciam freqüentemente a este aspecto da tragédia por incapacidade de integrar a forma dançada no desenrolar das cenas. Mais freqüentemente o coro fica

45. J. Kott. *Manger les Dieux. Essai sur la tragédie grecque et la modernité*. Paris: Payot (1975), 1988, p. 196.

46. Mesmo se Roland Barthes nota que o coro decaiu totalmente e desapareceu de nossa vida social, que ele não tem mais para nós a evidência que ele tinha na tragédia grega.

reduzido a algumas pessoas (duas ou três), mulheres em geral, que dividem entre si o texto do corifeu.⁴⁷

Este foi o problema crucial para o Théâtre du Soleil. O trabalho sobre *Os átridas* começou pelo trabalho sobre o coro. Tratou-se, para a companhia, de encontrar por meio do trabalho, e não por uma operação puramente racional decidida previamente pela direção, a forma que o coro assumiria. O trabalho durou vários meses. E da exploração em improvisação, colocando lado a lado os saberes de cada um, trazendo a experiência de todos, auxiliados pela música, os atores acabaram por criar danças únicas, fora de qualquer tempo definido e de um lugar específico e que podiam, no entanto, evocar, ao mesmo tempo, a Grécia de outrora e a de hoje.

Houve, sem dúvida, inúmeras inspirações: Simon Abkarian trouxe todas as suas recordações da Armênia, Nirupama Nityanandan as da Índia, Catherine Schaub, as da dança oriental. Recorreu-se à dança de diversos países (dança Katiyattam usada para apresentar os dramas sânscritos, Kathakali, danças de Bali, de Java, da Europa oriental, peã

47. Falando do coro, Roland Barthes cita as seguintes palavras de Claudel: "Claudel reclamava para o coro trágico a imobilidade teimosa, quase litúrgica. Em seu prefácio a esta *Oréstia* (trata-se da tradução que Claudel fez do texto), ele pede que os coreutas sejam colocados em cadeiras apropriadas, que permaneçam sentados do início ao fim do espetáculo e que cada um tenha diante de si uma estante onde lerá sua partitura. Sem dúvida, esta encenação contradiz a verdade 'arqueológica', visto que sabemos que o coro dançava. Mas como estas danças nos são praticamente desconhecidas e como, além disto, mesmo bem reconstituídas, elas não exerceriam sobre nós o mesmo efeito que no século V, é preciso, de qualquer maneira, encontrar equivalências para elas.

grego...)). Cada um contribuiu com um pouco do que sabia e isto enriqueceu o gestual e os passos, que adquiriram um ritmo rápido, leve, intenso que correspondia ao estado emocional da narrativa.

O oriente está presente. Ele reaproxima Shakespeare e Ésquilo no pensamento de Mnouchkine. Ela vê o parentesco entre eles. A Grécia tem, aliás, algo de oriental. Mnouchkine releu o prefácio a *Cromwell* no qual Victor Hugo fala, a propósito de Ésquilo, “que há algo da Índia nele.” Isto reitera a convicção de Ariane.⁴⁸

Restituindo ao coro, por meio de uma correspondência litúrgica ocidental, sua função de comentador literal, manifestando a natureza maciça de suas intervenções, dando-lhe, de uma forma explícita, os atributos modernos da sabedoria (o assento e a cátedra), e recuperando seu caráter profundamente épico de recitante, a solução de Claudel parece ser a única capaz de dar conta da situação do coro trágico”, *op. cit.*, p. 50. Lee Breuer conhecia este texto de Claudel? É pouco provável, mas é interessante observar que foi esta a disposição do coro que ele escolheu para *Édipo em Colona*, espetáculo de grande envergadura, no qual ele emprega um coro de mais de cem coreutas negros, sentados em arquibancadas e que cantam, como nos cantos Gospels, suas reações ao relato do oficiante.

48. *Midi Libre*, 27/6/1992. Insisto: o parentesco entre Ésquilo e Shakespeare, para Mnouchkine, vai além desta relação com o oriente. Ela nota, por exemplo, que a chegada de Egisto, ao fim de *Agamêmnon*, tem algo de shakespeariano, que aí há *quïprocós* como em Feydeau. Aliás, Ésquilo, como Shakespeare, e talvez ainda mais, exige uma colossal força por parte dos atores. *Acteurs-auteurs*, *op. cit.*, p. 25.

Ao contrário da tragédia grega de outrora, os coros no Théâtre du Soleil não falavam: dançavam. Eles eram em si mesmos discursos. Poderosos emblemas oferecidos ao olhar, transmitiam um estado, o da cidade diante dos atos colocados pelos protagonistas. Eles não intervinham nem com cantos nem com palavras mas reagiam com gritos, expressões do rosto, o arregalar dos olhos, o bater dos pés, o estrondo da corrida. Todo o corpo, todo o ser, todas as danças veiculavam uma impressão em estreita relação com as ações dos heróis.

Estas danças exprimiam, segundo sua natureza, os estados afetivos que os personagens não representavam mas que traziam consigo como vestígios inscritos em sua própria carne, em seu rosto, nos figurinos: medo, horror, dúvida, premonição. A grande proximidade entre o coro e os protagonistas que dividem o mesmo espaço, às vezes simultaneamente e às vezes sucessivamente, sublinhava seu aspecto totalmente laico e profano que inscrevia definitivamente a tragédia do lado dos homens, deixando longe os deuses.⁴⁹

Vendo a impossibilidade de fazer o coro cantar de forma convincente,⁵⁰ Ariane Mnouchkine decidiu abrir mão do canto, optando pela dança, fazendo das coreografias o veículo

49. Acontecia, em alguns momentos, uma verdadeira interferência entre o coro e os protagonistas: assim, quando chegam Ifigênia e Clitemnestra, que Agamêmnon havia mandado buscar a pretexto de casar sua filha com Aquiles, são alguns integrantes do coro que vão esperar o imenso carro no qual elas vêm, escoltando-o e tomando nos braços Orestes, que é ainda um bebê; em outro momento, Ifigênia dança com o coro.

50. “Isto demandaria anos de preparação”, diz-nos Myriam Azencot, e uma formação de que eles não dispunham. Ver também entrevista com Jean-Jacques Lemêtre in *Trajectoires du Soleil, op. cit.*, p. 43.

Foto de Michèle Laurent: *Ifigênia em Áulis*, de Éurípides, direção de Ariane Mnouchkine, 1990. George Bigot, Duccio Bellugi, Valerie Grail, Isabelle Gazonnois, Catherine Schaub, Myriam Boullay, Samantha Mc-Donald.



privilegiado das emoções provocadas pelos acontecimentos que se desenrolam em cena. A palavra do coro era, portanto, integralmente assumida pelo corifeu que se tornava o portavoz do grupo que ele guiava e da coletividade.

Estas partes dançadas, que corriam necessariamente o risco de serem percebidas como interlúdios de *divertissement* para o espectador, só escapavam a este perigo graças ao diálogo que conseguiam criar com o relato trágico e graças à sua força de evocação do drama.

Esta utilização bastante especial do coro em *Os átridas* do Théâtre du Soleil é, em boa parte, a razão do enorme sucesso da trilogia. Pela expressividade dos corpos, variedade das danças, esplendor dos figurinos, criatividade das coreografias, as danças apresentavam uma forte teatralidade, dando ao espetáculo fôlego e grandeza, e fazendo dos personagens arquétipos que provêm de um lugar ao mesmo tempo muito acima e muito próximo de nós.

O teatro deve aproximar ou afastar de nós as coisas e os acontecimentos? Ambas as coisas, sem dúvida. Ele aproxima o que parece muito distante de nós, como fez Mnouchkine com

os Shakespeare e *Os átridas*, conferindo-lhes uma extrema realidade e uma extrema proximidade, mas ele também os afasta: nada de identificação fácil, de análise rápida. Os personagens da tragédia, por sua grandeza e por sua sobriedade se impõem a nós e escapam à nossa realidade. Eles não nos falam da vida – da deles ou da nossa – mas da existência e das relações diretas do homem com forças que o ultrapassam: poder, sacrifício, sentimento maternal, devoção filial, vingança, ódio, paixão. Eles tocam o universal. Esta é a grandeza trágica. E esta grandeza é expressa numa forma teatral cuja teatralidade é a marca do Soleil.

Pela forma artística encontrada – que compreende ao mesmo tempo a força das imagens e a das narrativas: jogo dos atores, densidade das cores, ritmo dos coros, intensidade da composição musical, disposição dos lugares – é uma nova forma de encarar a tragédia que nos é apresentada, mais próxima de nós e, contudo, estrangeira. É esta combinação do próximo e do distante que dá à encenação sua dimensão épica. Há distanciamento, *Verfremdungseffekt*, estranheza. A adesão do espectador se dá pelas imagens-força, os ritmos, as alternâncias de momentos dançados e falados, desenvolvendo nosso sentido da audição e permitindo que sejamos alcançados tanto pela música quanto pelos textos e por seu sentido profundo. As palavras pesam, cada uma tem seu peso, sua necessidade, sua urgência. É pelo corpo que elas passam primeiro, corpos que se desenham em linhas nítidas no espaço, que atraem desde sua entrada em cena, que cativam a imaginação do espectador e o levam a fazer esta viagem em direção a outro lugar.

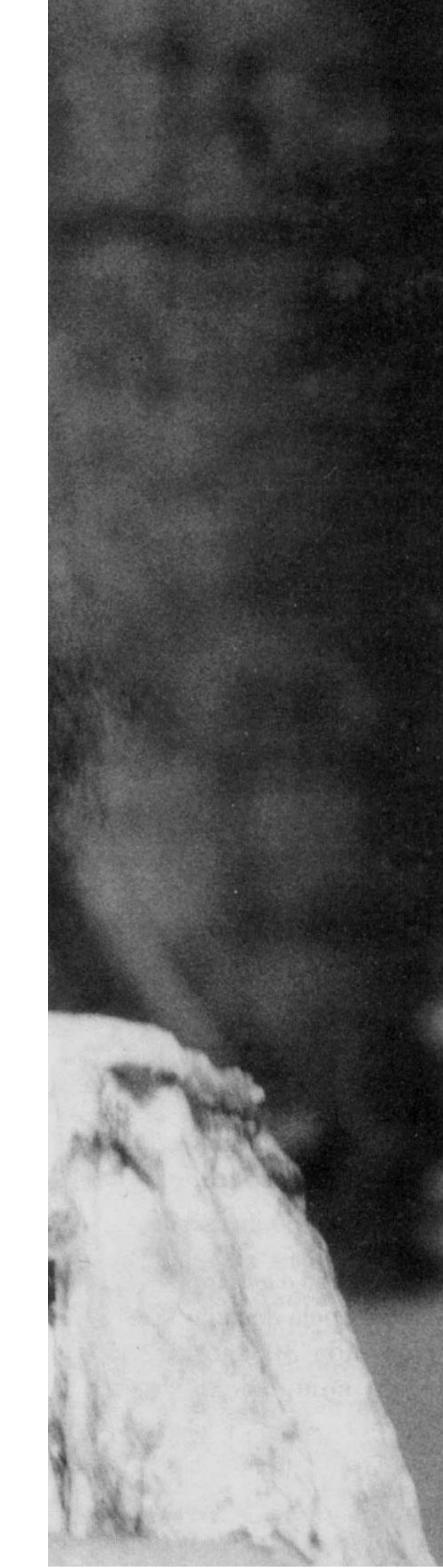
“Os corpos não sabem mentir”, diz Mnouchkine. Suas encenações ilustram isto. Seu teatro é, ao mesmo tempo, carnal e sensível, luxuriante e exigente, preciso no detalhe e em seus movimentos de conjunto e sempre muito bonito de ver. Suas encenações provocam a imaginação do espectador, falam a suas sensações, despertam suas emoções. Não se trata de formalismo, mas de uma forma animada por um propósito. Mnouchkine não

pára de se preocupar com o fato de que a pesquisa da forma não deve ser um estilo mas uma força motora. É ela que deve carregar o espetáculo.

É, portanto, a pesquisa de uma forma que orienta o trabalho de cada criação desde o começo e é esta mesma forma que se impõe quando o espetáculo está pronto. Pela própria natureza do trabalho de elaboração de todos os espetáculos do Soleil, a forma fica estreitamente entrelaçada nos textos aos quais Mnouchkine se dedica e é impossível dissociá-los. Cada encenação, cada espetáculo é a busca de uma forma que lhe seja própria e que o defina. Ela se baseia de tal modo no trabalho dos atores que se torna indissociável do trabalho acabado. Claro, de uma peça para outra há constantes, o que se deve ao modo de trabalho e à forma de jogo que o Soleil privilegia, mas, para além destas semelhanças superficiais, cada peça traz em si sua própria identidade, uma identidade muito forte que resulta, a cada vez, numa obra muito peculiar. Em *L'Âge d'or*, a forma era mais próxima da *commedia dell'arte*, em *Mephisto*, mais próxima do cabaré, nos *Shakespeare*, mais orientalizada, em *Os átridas* ela é mais épica, combinação do expressionismo (no qual Mnouchkine diz também se inspirar) e de espetáculos de dança.

“Só quando se visa à perfeição é que se atinge a beleza”, diz Mnouchkine. Estas palavras se aplicam, sem dúvida alguma, aos *Os átridas* e aos outros espetáculos do Soleil. Não se trata de uma beleza formal mas da beleza das formas, uma beleza cujo reconhecimento passa não apenas pela beleza das imagens, pela beleza dos corpos, dos figurinos e das cores, mas também e sobretudo pela precisão dos gestos, pela presença dos atores, pelo jogo. Tudo parece necessário. Nada é gratuito, nem mesmo a própria beleza.





Paraísos íntimos

– teatro e subjetividade
em Caio Fernando Abreu

*Fernando Marques**

Mais conhecido como contista, o gaúcho Caio Fernando Abreu, nascido em 1948 e morto em 1996, foi também bom dramaturgo. Escreveu sete peças teatrais, além dos diálogos curtos chamados *Cenas avulsas*, textos reunidos no *Teatro completo* organizado pelo amigo e colaborador Luiz Arthur Nunes e publicado pela Editora Sulina em 1997. Essas obras, em geral, não se reduzem a simples exercícios de estilo. Luiz Arthur, no prefácio ao volume com as peças, afirma que “Caio foi dramaturgo de fato e não um narrador por diletantismo

* Fernando Marques é jornalista, professor do UniCEUB e doutorando em Literatura Brasileira na UnB. Publicou *Retratos de mulher* (poemas, Varanda Edições). Autor das canções do show *Samba do amor omisso* (Brasília, 2001) e das peças *Últimos e Zé*.

Foto de Almir Telles: *A maldição do Vale Negro*, de Caio Fernando Abreu e Luiz Arthur Nunes, direção de Luiz Arthur Nunes, 1988. Maria Esmeralda.

pondo em diálogos suas histórias. Ele sabia e dominava a diferença de gêneros”. Luiz Arthur Nunes tem razão, ainda que seja possível identificar eventuais oscilações de qualidade artística de uma para outra peça.

Busquei comentar, texto a texto, o teatro de Caio Fernando Abreu, analisando em especial o último de seus trabalhos para a cena, terminado em 1994 e chamado *O homem e a mancha*. A peça mistura elementos dramáticos e cômicos, expressos por cinco personagens, confiadas a um só intérprete – aliás, uma dessas figuras denomina-se, metalingüisticamente, Ator. As demais são Miguel Quesada, Homem da Mancha, Quixote e, aparecendo somente nas cenas finais, Cavaleiro da Triste Figura.

A subjetividade cindida do Ator, assim como a de Miguel Quesada, funcionário modesto que acaba de se aposentar, faz germinarem as demais criaturas do enredo – usando-se a palavra enredo com alguma cautela ao se falar de texto que não conta propriamente uma história, mas fragmentos de história, unidos por fios tênues. O que se deve entender por subjetividade cindida ou facetada liga-se aos debates sobre a subjetividade contemporânea, o mal-estar e as chances de felicidade nas quais homens e mulheres, habitantes do mundo difícil das cidades, podem apostar.

Antes de chegar à análise da peça, procurando entender com ela alguns dos traços que marcam a sensibilidade contemporânea, faço, portanto, a resenha dos textos teatrais de Caio Fernando Abreu, trabalho que se justifica, espero, quando menos por se realizar aqui pela primeira vez.

O *Teatro completo* abre-se com *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*, escrita nos anos 70. A peça, muito marcada pela década em que foi composta, pode soar anacrônica, lida 30 anos depois, mas mantém certas qualidades de composição

dramatúrgica. O texto mostra sete personagens, todas jovens, que vivem à maneira alternativa ou *hippie* em voga na época. O grupo chega a uma casa que parece abandonada, ampla, mas repleta de poeira e quinquilharias. Os rapazes e moças – uma delas grávida – resolvem pernoitar e pensam mesmo em morar ali por algum tempo.

A polícia, os vizinhos podem chegar a qualquer momento e acabar com a festa a fantasia que Mona, figura central, improvisa com trapos e badulaques vários, para preencher a noite. Um ritual lisérgico, com o alucinógeno figurado no chá que a personagem distribui aos companheiros, permite a Caio Fernando abandonar preocupações com verossimilhança estrita: o que vemos nas cenas finais relaciona-se não apenas ao comportamento objetivo das personagens, mas também à fantasia que projetam sobre o palco. A explosão nuclear, tema obsessivo então, comparece à história, embora tudo possa não passar de brincadeira sádica de Mona, depois do chá convertida em Carlinha Baixo Astral, sua face perversa. O menino de Rosinha nasce após o estrondo que teria sido o da explosão final: postas de carne e sangue, tão-somente.

Batidas fortes na porta trazem de volta o medo da polícia. Mas “pode ser que seja só o leiteiro lá fora”. A esperança renasce, romanticamente representada pela canção em que o som e as palavras “deveriam ser totalmente improvisados pelos atores”. A contraposição do campo à cidade, as transgressões sexuais, o misticismo são alguns dos motivos da peça, válida como testemunho da mentalidade e dos processos artísticos vigentes na fase em que foi criada.

Caio Fernando Abreu praticou o teatro para crianças em *A Comunidade do Arco-Íris*, texto escrito provavelmente nos anos 70 e estreado em Porto Alegre, também naquela década, sob a direção de Suzana Saldanha. Outra vez, a poluição, a pressa e o clima competitivo das cidades aparecem contrapostos

à possibilidade redentora de estilo de vida novo, exposta agora em tom de fábula.

As criaturas que habitam a Comunidade do Arco-Íris vieram do asfalto, a que deram as costas para criar ambiente ameno, onde as qualidades humanas possam poeticamente frutificar. O autor, no entanto, não faz das personagens seres perfeitos: as criaturinhas sabem ser implicantes, egoístas, invejosas. São, enfim, retratos líricos de crianças normais.

O quadro relativamente estável será quebrado pela chegada de três macacos, na verdade espões cuja tarefa era a de instaurar a desordem na Comunidade do Arco-Íris, recorrendo à estratégia de dividir para governar. Desmascarados, dizem estar arrependidos e afirmam desejar permanecer no Arco-Íris.

O Mágico adianta: “Eu acho que eles devem ser perdoados. Parecem mesmo arrependidos. E perdoar é uma coisa muito bonita”. A rubrica pede: “Aqui os atores improvisam uma pequena votação com a platéia, que decide se os macacos ficam ou não”. O exercício parece salutar quando se lembra que, na época, nem adultos votavam. Feita a eleição, a canção-tema retorna, a festa afinal se inicia.

A peça *Zona contaminada*, “comédia negra em um ato” montada pela primeira vez por Gilberto Gawronski, no Rio de Janeiro, está alguns furos acima de *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*, repetindo e ampliando, com maior eficácia, alguns dos motivos já tocados nesse texto. O que era simples sugestão em *Pode ser que seja só o leiteiro...* – a explosão atômica, o caos e a morte onipresentes – torna-se a situação de base em *Zona contaminada*. A perspectiva utópica, embora frustrada, reaparece aqui na imagem das terras de Calmaritá, espécie de Pasárgada em tempos pós-bomba.

Após a explosão nuclear, sobrevivem homens degradados física e moralmente, os contaminados, a carregar suas pústulas

na área restrita da Zona controlada pelo Poder Central. Além deles, há alguns poucos seres, estes saudáveis: a decidida Vera; sua irmã, a frágil Carmem; o Homem de Calmaritá, amante de Vera; Mr. Nostálgio, figura ambígua, apresentada como invenção de Carmem, que lhe serve para minorar a solidão numa circunstância sem perspectivas de qualquer tipo. Há também Nostradamus Pereira, porta-voz do Poder Central, que fala como os disc-jóqueis, locutores de rádio ou *rappers*.

As personagens atuam em quatro planos distintos, no que Caio Fernando, como outros dramaturgos de sua geração, demonstra ter assimilado as inovações formais de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, peça de 1943. Assim, há os planos Real, onde se passa a maior parte da ação, Alfa, Mídia e o da Nostalgia. Em um dos encontros furtivos que Vera mantém com o “forte e musculoso, gostosíssimo, mas castigado” Homem de Calmaritá, ele a convida a fugir da Zona contaminada, dá-lhe um mapa e combina com ela a hora em que irá passar para pegar as duas moças, conduzindo-as ao território utópico, “um vale à beira do último rio de águas limpas”.

Apesar do clima de pesadelo que predomina em diversos momentos e no desfecho, a peça tem lances de humor nas falas frenéticas de Nostradamus Pereira, figura com a qual são criticados os demagógicos meios de comunicação, ou em passagens de Carmem e Mr. Nostálgio. O autor compõe verdadeira salada de alusões e citações (na trilha, canções conhecidas) garantindo, porém, certa organicidade ao texto. A peça é, afinal, uma alegoria da perspectiva utópica e seus impasses, que não disfarça a nota romântica, recorrente nos textos teatrais de Caio Fernando. Perceba-se ainda a flexibilidade da linguagem, que se adapta às diferentes necessidades expressivas.

Cenas avulsas são cinco diálogos curtos compostos para o espetáculo *de Colagem*, dirigido por Luiz Arthur Nunes em

1977. O *Diálogo 1* lembra os jogos mentais reproduzidos em *Laços*, livro do psiquiatra Ronald Laing. As palavras são emitidas com determinado sentido ou intenção, mas chegam a seu destinatário deformadas por expectativas diversas, surdez emocional, recepção paranóide ou o que mais seja. Não importa o que se diga, há sempre o risco de o ouvinte alegar que “tem alguma coisa atrás, eu sei”.

O *Diálogo 2* apresenta frases sem conexão entre si. A brincadeira cubista opõe falas de sentido lírico ou solipsista, como “Broto para fora, para longe. O que definitiva e realmente sou ameaça rebentar as janelas”, a sentenças como “A temperatura ambiente é de vinte graus centígrados e dois décimos” ou, comédia macabra, “O índice de mortalidade infantil aumentou em trinta por cento”. O *Diálogo 3* volta ao mote das frases reelaboradas. Com variação, porém: aqui, o próprio emissor modifica o sentido do que disse há tempos. O falante A sugeriu que A e B viessem a morar juntos, mas parece agora desinteressado da proposta feita há um mês. Tudo acaba não em pizza, mas em vinho: “Me passa o vinho”. Fica o dito pelo não-dito, sobra o vazio.

A mais incisiva e pungente das *Cenas avulsas* é a de número 4, a única a que o autor deu título: chama-se *O aborto*. As palavras são cruas, diretas, trocadas entre homem e mulher na ocasião em que esta revela estar grávida. Nenhuma complacência e desfecho imprevisto fazem de *O aborto* o melhor desses diálogos breves. Já o último deles perde-se em citações que, desligadas dos respectivos contextos, afinal dizem pouco.

Caio Fernando Abreu e Luiz Arthur Nunes escreveram juntos os esquetes de *Sarau das 9 às 11*, espetáculo dirigido por Luiz Arthur em 1976, em Porto Alegre. Originalmente, eram cinco quadros. O último deles, *A maldição do Vale Negro*, “foi retomado e ampliado dez anos depois para ser montado como um espetáculo completo”, informa Luiz Arthur. Com a peça, dividiram o Prêmio Molière de melhor autor de 1988.

O primeiro esquete “é um quadro de monólogos entrecruzados”. Lembra o primeiro ato de *A morta*, de Oswald de Andrade, peça composta nos anos 30 e repleta de sugestões vanguardistas. As personagens de Caio e Luiz Arthur falam sem dialogar ou contracenar, habitando “áreas estanques do palco”. Estão em cena a saudosista Madame de Alencastro, nobre falida que traz pela coleira Bóris, homem-tronco que se limita a grunhir; o Monge de Restelo, “a imprecar vaticínios apocalípticos”, e dois representantes dos jovens: Baby e Deborah. Baby, incisivo, constata: “As pessoas te empurram nas filas, dentro dos ônibus, nas esquinas. Tudo grita na sua cara que você não vale absolutamente nada”. Ele conclui que “o homem é apenas um animal que não deu muito certo”.

O segundo quadro, *Como era verde o meu vale*, traz um homem no hospício, em monólogo que os autores chamam de “auto-explanatório”. O homem recorda, nostalgicamente, os tempos de felicidade no campo, a chegada das máquinas, a velhice, a indiferença da família, a incapacidade de adaptar-se. O terceiro esquete, *Bonecos chineses*, de humor impagável, mostra uma dona de casa e seu cunhado. O que era desentendimento radical entre o cunhado lunático e a moça terra-a-terra acaba virando jogo de sedução, sempre por caminhos cômicos. O quarto quadro, *Eles*, infelizmente não sustenta o nível dos precedentes, reforçando o maniqueísmo pelo qual se enxergam dois rumos, o do conformismo e o outro. Mas valem estas palavras: “Importante é a luz, mesmo quando consome; a cinza é mais digna que a matéria intacta”.

A maldição do Vale Negro, agora peça autônoma, promove paródia deliciosa dos melodramas em que o rádio e a televisão foram pródigos (as novelas atuais ainda são basicamente melodramas, cobertos por certo “esmalte naturalista”). Talvez seja melhor falar em melodrama, no singular, já que se trata de um gênero, dotado de convenções estáveis: o enredo que dá saltos com os golpes de teatro e as coincidências; a linguagem

rebuscada, preciosa; as personagens carregadas de sofrimento e culpa, eventualmente liberadas de seus fardos, quando são boas, ou castigadas, quando cruéis. Esse mundo, platonicamente maniqueísta, costuma situar suas histórias num vago passado semifeudal.

Comentando o espetáculo *Melodrama*, de Enrique Díaz, há alguns anos, a estudiosa Mariângela Alves de Lima observou que “parte do poder de mobilização do melodrama reside exatamente na vocação esteticista, que recusa até mesmo a utilidade do vocabulário”. Ou seja, o espírito folhetinesco prima não pela falta de gosto ou de apuro formal, mas pelo excesso de apuro. É o exagero que justamente o torna vulnerável à paródia e à sátira.

Adaptação do romance de Lya Luft, a peça em dois atos *Reunião de família* pertence a gênero muito diverso do melodramático. Estamos agora no campo do teatro realista que ambiciona compreender menos superficialmente as personagens. Antes de Caio, autores como Jorge Andrade, em *A moratória*, e Vianinha, em *Rasga coração*, já haviam mobilizado recursos como luz móvel, sugestiva, e planos diferentes para o desenrolar da ação, com o intuito de trazer à tona a memória e as fantasias inconscientes ou semiconscientes. Trata-se aqui do realismo poético.

A linguagem mostra-se coloquial, adequada a representar o modo como falam pessoas de classe média nas grandes cidades. A técnica é a do acúmulo, a intensificação emocional de cena para cena: tudo acontece num fim de semana e culmina em reuniões de família que ocorrem durante as refeições, especialmente aquela em que a crueldade do velho déspota, o pai, é tardia e talvez inutilmente castigada por um de seus filhos.

A última reunião retoma o ar casual e as palavras fúteis, leves, que se dizem nessas ocasiões – quando não se acham

carregadas de ansiedade e rancor. Entre as cenas do plano da realidade, intercalam-se *flashbacks* que exibem episódios marcantes ou aparentemente banais da infância de Alice, Renato e outras figuras. O passado explica – ou entrava – o presente.

Trata-se de uma bela peça, “que Luciano Alabarse teve o privilégio de encenar em Porto Alegre”, diz Luiz Arthur no prefácio ao *Teatro completo*. Muito diferente, é verdade, das outras produções teatrais de Caio. Em *Reunião de família*, ele faz seu o mundo opressivo em que moram as personagens de Lya Luft, transportando-o com felicidade para o palco. O texto não esgota nem julga as motivações, mas sabe devassá-las, manipulando recursos modernos.

Caio Fernando terminou *O homem e a mancha*, a última peça que escreveria, no Carnaval de 1994, em São Paulo, quando ele, ao que parece, já se sabia soropositivo. O trabalho foi à cena em fins de 1996, em Porto Alegre, sob a direção de Luiz Arthur Nunes. O texto, um dos melhores de seu teatro, mesmo atravessado por imagens tristes, tem humor e não enuncia desistência ou derrota.

Ele o chamou “livre releitura do *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes”. A capacidade de brincar criativamente com a condição das personagens pode lembrar, para nos atermos a aspectos biográficos, a de Cervantes, que teria escrito sua obra maior no cárcere. Os jogos de linguagem dão interesse à peça, que se constrói sobre a própria fragmentação do Ator em quatro outras criaturas: Miguel Quesada, Homem da Mancha, Quixote, Cavaleiro da Triste Figura. Luiz Arthur afirmou em entrevista concedida na ocasião do lançamento do *Teatro completo*: “A espinha dorsal da peça, para mim, é a pergunta: é possível suportar o Real Insuportável? Conviver com ele, achar um sentido nele? Todos os personagens, com exceção do Dom Quixote, respondem afirmativamente”. Segundo entendo, mesmo Quixote, afinal, diz “sim”.

O ato único de *O homem e a mancha* começa com o Ator em cena, enquanto os espectadores se alojam na platéia. Caio Fernando joga com certas convenções de comédia, sem temer o desgaste que tenham sofrido: o Ator, “talvez na posição do *Pensador*, de Rodin”, está sentado num banquinho, diante de um globo. O sinal que adverte para o início do espetáculo toca várias vezes, sem que ele o perceba; não estamos diante de personagem vitoriosa, mas de alguém que, muito humanamente, demora a notar que diabos está fazendo ali.

Ele gira o globo, passa pela Groenlândia e pelo Saara, desiste de encontrar um lugar, digamos, no mundo e resolve concentrar-se em si mesmo: “Afinal, eu me acho bem interessantezinho”. A viagem que empreenderá já começou – fisicamente limitada ao apartamento de Quesada. A dificuldade estava em vencer a imaginação exausta, e ele o faz detendo-se em si próprio.

Em si próprio, ou seja, na condição mesma de ator, veículo de outras vidas, portador profissional do paradoxo que consiste em representar a personagem sem se identificar inteiramente com ela (ou, às vezes, sem ser capaz sequer de encontrá-la). Busca a personagem e, a certa altura, inquieta-se: “Onde está o outro? Ele é essencial para a minha sobrevivência!”

O Ator sai de cena por alguns instantes. Quando volta, vem transformado em Miguel Quesada, funcionário sem glórias que acaba de se aposentar. O mundo lá fora, figurado no “verdadeiro inferno sonoro” que se ouve quando a porta imaginária se abre, é hostil. Miguel chegou em casa para ficar. Quer desligar-se do mundo. A condição de estrangeiro na própria cidade em que vive há tantos anos se evidencia em suas queixas; a linguagem, contudo, revela-se bem-humorada. Ele berra: “Adeus, inferno! So long, bloody hell! Goodbye, neuróticos urbanos, gente que nunca me quis! Au revoir, cidade infernal do meu calvário de cada dia! Sayonara, ville méchante

da minha solidão sem remédio! Adiós, locura! Não preciso mais de vocês, mulheres que não me amaram, amigos que me traíram. Arrivederci, gentalha!”

A confusão idiomática – Quesada habita a Babel moderna – denuncia a sua circunstância de cidadão não do mundo, mas de lugar nenhum. Os três telões pintados, que descem agora e compõem a sala de seu apartamento, figurando enorme biblioteca, reforçam a percepção de que Miguel, desertor, prepara-se para uma viagem íntima. Ele o explicita, aliás, ao dizer que conta com as paredes – não quatro mas, metalingüisticamente, apenas três – de seu apartamento, e que esse território exíguo lhe basta.

O que o autor chama de Real Insuportável – o insuportável são os outros – aparece nesse momento, expresso por Caio nas rubricas que, a cada segmento, fazem a paráfrase de Cervantes. O que não se suporta é, aqui, um simples telefonema. Do outro lado, está Tia Flora, idosa e meio surda. Quesada despacha a parente e decide gravar mensagem na secretária eletrônica, informando que viajou e que não se sabe quando volta. Fiel às convenções de comédia, Caio faz a personagem dormir e, dessa operação simples, extrai os passos seguintes: o Homem da mancha, que procura a marca, a nódoa, proposta como metáfora da aids, pode então vir à tona, assim como, mais adiante, Quixote.

As duas figuras dominarão boa parte das cenas a partir de agora. O Homem procura a sua mancha – ou Mancha, a terra de Quixote – como se buscasse a própria identidade. Precisa tanto dela para viver quanto o Ator necessita de suas criaturas. Ao mesmo tempo, está ligado, ambigualmente, ao tempo histórico do velho e pueril Quixote. Ambigualmente, porque o Homem é também nosso contemporâneo: “Rede ou ferida. Geográfica ou psicológica. Vírus ou alucinação. A mancha existe. E eu preciso enfrentá-la”.

Paramentada, bizarra, a figura meio infantil de Quixote passará por algumas das aventuras previstas no livro de Cervantes. Ele encontra o seu Rocinante num cabo de vassoura, elege a sua Dulcinéia – que corresponde, nas reaparições de Miguel Quesada, à doce Carolina do escritório, paixão platônica –, enxergando-a num pobre manequim sem cabeça. Torna-se cavaleiro; emprega Sancho, representado por um barril; conquista o elmo, não importa que, para olhos menos sagazes, o elmo não passe de um penico (em Cervantes, bacia de barbeiro). E enfrenta, gloriosamente como é de seu feitio, o gigante Briaréu, aqui o Totem-Moinho que faz as vezes da mídia.

A personagem sofre alucinações, vendo pessoas onde só há cabos de vassoura, manequins, barris: alucinações análogas às que assaltam qualquer consumidor das imagens de televisão, qualquer habitante do mundo urbano, cindido entre os paraísos artificiais da publicidade e a realidade mesquinha do dia-a-dia. A coisificação rotineira transforma bens imateriais – felicidade, amor – em sucedâneos materiais – o carro, o apartamento, os “anúncios do melhor sabão”. Ao mesmo tempo, a ordem nega à maioria essas mesmas satisfações materiais e outras, ainda mais elementares.

Quixote é dos nossos. Onde estaria o gigante, ele vê não propriamente o moinho, mas o Totem-Moinho, composto por aparelhos de televisão sintonizados em canais diferentes. Toda essa movimentação tem seu clímax no confronto com o Totem: a personagem, diante do monstro, tenta escalá-lo. Acaba por tomar um grande tombo. “Se forem reais, as TVs nesse momento saem do ar.”

As aventuras de Quixote, entremeadas por aparições do Homem da mancha, a revirar as causas de sua angústia, e de Miguel Quesada, que constitui a referência realista na qual nos podemos apoiar, levam a caminhos aparentemente fechados. Os telões caem, aprisionando-o. Ele recua, mas é

ainda leal à própria loucura: “Vade retro, vudu bestial!” Então, “todas as porções anteriores vêm subitamente à tona numa verdadeira apoteose esquizofrênica e pós-moderna”.

Se esses movimentos finais dão margem à aparição do Cavaleiro da Triste Figura, com suas belas palavras e seu caminho para a morte (também tingidos por humor), conduzirão ainda a um novo, prosaico, mas pungente telefonema. Estamos numa comédia, a vida pode ser vista como tal: é Carolina. Miguel resolve atender; os telões já terminaram de subir. Quesada transforma-se, uma vez mais, no Ator, que reocupa seu lugar próximo ao globo terrestre. Diante dele, diz e repete “sim”.

As identidades superpostas compõem a viagem interior capaz de reconduzir o funcionário gasto à vida de que desistira. Se recuarmos um passo, encontraremos o Ator, e o paradoxo que ele porta será, outra vez, o do estrangeiro, não o que fala outra língua, mas o que se sente alheio, alheado na própria terra, tentando jogar criativamente com essa circunstância. O Ator se despersonaliza para encontrar-se; o cidadão contemporâneo está condenado a buscar sua identidade no indiferenciado, na pura, às vezes puramente redundante confusão midiática.

Quesada, inepto para viver na cidade hostil e degradada, recolhe-se, isola-se, na esperança de achar-se. Ele poderia afirmar ser “stranger in my own land”. A exemplo do Ator, Quesada precisa do outro – e, num golpe de teatro, Carolina vem redimi-lo de sua solidão.

A ferida narcísica de que pode ser vítima o homem que se imaginou absolutamente só e livre, deleitando-se na sua condição de desarraigado (como se mulheres indiferentes e amigos inamistosos não pudessem acontecer a qualquer um...), irá curar-se durante a trajetória de Quesada. Toda a peça,

apesar das falsas pistas, encaminha-se para a vitória da personagem sobre as circunstâncias. O Homem da mancha, levantando-se do divã ao final das peripécias, debocha da marca que insiste em se esconder.

A condenação à morte revela-se gênese: nascer, não menos que morrer, também consiste em ser lançado no abismo das indeterminações. Noutras palavras, a pergunta sobre a possibilidade de se conviver com o Real Insuportável será respondida afirmativamente, menos como resultado de processos racionais do que por uma espécie de sortilégio ou golpe de teatro, correspondente a decisão íntima que, sem ignorar os limites externos, acaba por superá-los – algo similar à cura psicológica. A essa altura, os aparelhos de TV, afirma a peça, já estarão desligados.

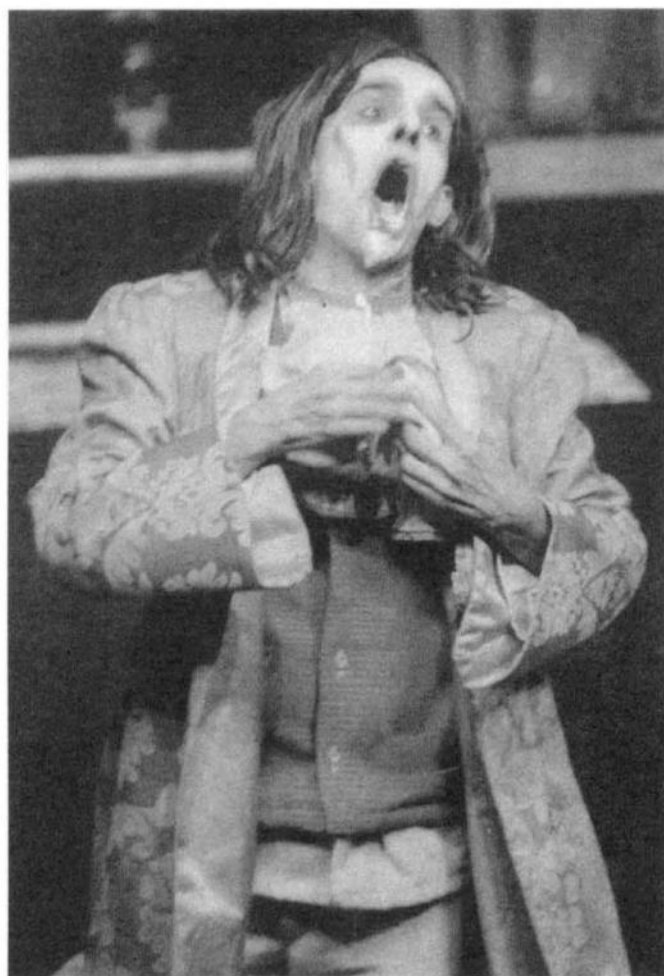


Foto de Ivan Pontes: *A maldição do Vale Negro*, de Caio Fernando Abreu e Luiz Arthur Nunes, direção de Dagoberto Feliz, 2001. Valdir Rovaben.





em foco

ANGEL VIANNA

4 perguntas de
*Helena Varvaki**

Angel Vianna é referência na história da dança no Brasil. Da sua escola saíram importantes coreógrafos e bailarinos do cenário da dança atual. Lutadora incansável, não ficou satisfeita em introduzir no Brasil o conceito de Expressão Corporal, criou um curso técnico para bailarinos e, agora em 2000, mais uma vez indo adiante, criou a Faculdade Angel Vianna. Apaixonada por gente, como ela mesma diz, Angel sabe como poucos possibilitar, através de suas aulas, que o aluno vá conhecendo o movimento de seu corpo por dentro, através dos ossos, músculos, respiração e pele. Habitando o corpo *na dança, no teatro, na vida...*

* Helena Varvaki é atriz formada pela escola P. Katsélis e pelo Estúdio de Movimento Teatral Nellie Karás, em Atenas, Grécia. Desenvolve, desde 1987, a técnica Acrobacia com Ciência.

Foto de Guga Melgar: Angel Vianna, 2002.

Helena Varvaki Angel, o que existia, em termos de preparação física dos atores durante o processo de ensaios de um espetáculo, antes de você e o Klauss introduzirem o conjunto de técnicas que vocês nomearam *expressão corporal*? Como se deu a introdução destas técnicas?

Angel Vianna Em 1968, Klauss foi chamado por José Renato para fazer a preparação corporal dos atores e as coreografias da *Ópera dos três vinténs*, aqui no Rio. Ainda em Minas, Klauss já trabalhava como ator, apesar de a nossa formação original ser de balé. O ideal dele, realmente, era o teatro, sempre foi. A partir da codificação do balé, começamos nossas pesquisas com anatomia, cinesiologia, fisiologia, para entender um pouco do que era aquilo que a gente estava fazendo e isto nos deu um respaldo muito grande para conhecer o mecanismo do corpo e saber utilizá-lo de um modo mais eficaz.

Ainda em Belo Horizonte, eu tinha feito um trabalho corporal com os atores do Teatro Universitário numa montagem de *O pagador de promessas*. Quer dizer, desde Minas, já vinha conosco essa necessidade de preparar o corpo do ator. Em 63, 64, fomos dar aulas na Escola de Dança da Universidade da Bahia, onde tivemos contato com o pessoal de teatro e, sobretudo, com gente de outras especialidades acadêmicas. Lembro de um médico, Doutor Brochado, que tinha o maior museu que eu já vi de esqueletos de todas as idades. Então, lá, pudemos trabalhar essa parte anatômica, além de toda a parte ligada à dança. Naquela época, o Klauss era considerado um Béjart mineiro, ligado à vanguarda etc. Aí eu percebi que, na universidade, ele corria o risco de ficar muito afastado de um trabalho mais criativo e insisti com ele que fôssemos para São Paulo ou viéssemos para o Rio. Aqui, Klauss ficou dando aulas num clube no Grajaú e eu, meio contrariada, fui dançar na TV, até que uma amiga minha, a Lidia Costallat, nos viu aqui e, por intermédio dela, fomos contratados, Klauss para a atual Escola Maria Olenewa e eu pela Tatiana Leskova.

E continuávamos sempre pensando em como trabalhar o corpo com os atores. Klauss dizia assim: “Para eu ensinar um ator a fazer uma coreografia, eu não posso ensinar a dança, um

trabalho já codificado, pronto, que leva tanto tempo. Eu vou criar um trabalho mais corporal, em que eles tenham mais habilidade técnica, mais sensibilidade no corpo, vou trabalhar mais com os sentidos, com a percepção visual, com a percepção auditiva... com tato, contato, e criatividade”. E eu sempre colaborei com ele, era a cobaia dele, porque ele me fazia fazer as coisas também e muitas vezes falava: “Poxa, isso é legal”. Quando ele começou a trabalhar com os atores, ele às vezes observava: “Poxa, que expressão corporal bonita a daquele ator!” Foi então que ele pensou: “Por que não dar esse nome *expressão corporal* ao trabalho?” Claro que a expressão corporal já existia na França com o Jacques Lecoq, na Argentina, com Patricia Stokol, que fez trajeto semelhante ao meu e de Klauss, partindo também do balé clássico.

A expressão corporal nos acompanha desde que a gente nasce até nossa morte. Só que a expressão corporal artística envolve a criatividade e a consciência do movimento, que vão além da simples percepção do corpo.

Ter trabalhado na *Ópera dos três vinténs* foi muito bom, deu um resultado fantástico. A crítica não entendeu muito bem, mas também não estava acostumada com trabalho de coreografia para ator. Naquela época, o teatro era mais falado, não existia mesmo essa parte de preparação, embora houvesse bons atores, sensíveis a isto, sem esquecer que o corpo do brasileiro já é um corpo bastante criativo, bastante pensante.

Depois da estréia, a maioria dos atores pediu para continuar as aulas com o Klauss. Nessa época, ele estava trabalhando só com profissionais na Escola de Dança e na Tatiana, então me perguntou se eu poderia dar as aulas. De cara, trinta pessoas apareceram. Desenvolvi com elas todo um trabalho de consciência do movimento, do corpo em todos os seus apoios, em todas as posições e direções, a percepção da estrutura óssea. Nem os bailarinos nem os atores entendiam por que deitar no chão, até que eles perceberam que não sabiam sequer o quanto pesavam. Então, trabalhávamos a parte óssea, a parte

muscular, a parte da carne, a percepção da totalidade do nosso envelope que é nossa pele, para termos realmente a percepção do limite com o espaço externo. E o trabalho foi crescendo, por ali passaram o Buza Ferraz, o Tolentino, do TAPA e muitas outras pessoas.

O Klauss foi sendo chamado para outras peças e, no Teatro Ipanema, ele teve a oportunidade de desenvolver esse trabalho corporal com Rubens Correia, Ivan de Albuquerque, Leila Ribeiro. Ele fez *O arquiteto e o imperador da Assíria* e *Hoje é dia de rock*. Para *A China é azul*, fui eu que fiz a parte corporal porque o Klauss teve um problema sério de saúde. Normalmente, cada um trabalhava com determinados espetáculos, eu estava com o Amir Haddad no *Somma*, num trabalho muito integrado: ele entrava no meu trabalho e transformava no que ele queria e, quando eu sentia que estava tudo meio paradinho ou precisando de um empurrão, eu entrava outra vez com o corpo, com a parte criativa, com elementos corporais. E aí fui trabalhando com um, com outro, até chegar a Sergio Britto, que foi uma pessoa muito especial porque me permitia fazer um trabalho corporal muito intenso e, além disso, interferir nas marcações. Trabalhei também muito tempo com o TAPA.

Daí, em 75, quando eu saí da Tatiana Leskova, abrimos, junto com Tereza de Aquino, que também é bailarina clássica, uma escola que se chamava Centro de Pesquisa Corporal Arte e Educação.

O que fez vocês desejarem ter uma escola?

Eu sentia que deveria desenvolver melhor o trabalho corporal e fazer uma escola aberta a todos e onde a expressão corporal fosse o ponto forte. Foi linda a escola que, na época, era chamada de corredor cultural, porque começou a vir gente de tudo que era área... hoje se fala em “interdisciplinaridade”, a gente já fazia isso: pintor, músico, cenógrafo, arquiteto, engenheiro, médico, psicólogo, tinha de tudo! E foi crescendo e crescendo, aumentando o número de alunos. A gente aceitava

tanto quem não tinha preparação nenhuma quanto gente de teatro. Na década de 70, o conceito do teatro se modificou muito, as pessoas passaram a compreender que teatro não era só palavra mas corpo também. E isso coincidiu com uma época de muita repressão política: a palavra era muito censurada, mas com o corpo você podia falar porque eles não entendiam o corpo dizendo a mesma coisa que a palavra poderia dizer. E *Hoje é dia de rock*, que o Klauss fez também como ator, foi muito forte, muito especial, potencializou tudo isso.

Nessa nossa primeira escola, desenvolvemos um projeto, com apoio da Funarte, chamado *Conotações do homem no seu gestual*, em que pesquisávamos de que maneira as escolas de dança e de ginástica e, depois, o homem urbano e o homem da favela usavam o corpo. A pesquisa resultou num espetáculo na sala Sidney Miller, com música a cargo de Susy Botelho e Egberto Gismonti. Fundei também um grupo de dança, o Grupo Teatro do Movimento, que apresentou trabalhos de Oscar Arraiz, do José Possi Neto, logo que ele voltou dos Estados Unidos. Olhando assim, o trabalho parece um novelo de linha, vai enrolando, enrolando e depois desenrola: desenrola uma escola, desenrola outra... Em 80, Klauss decide ir embora para São Paulo, ele precisava ir para lá, era o ideal da vida dele. Em 82, recebi um dinheiro de herança, com a morte de meu pai, e resolvi comprar uma casa. Convidei então o Rainer, meu filho, e a Neide, mulher dele, para fundarmos uma escola de formação, porque os alunos insistiam: queriam poder transmitir a outros aquilo que Klauss e eu fazíamos. Não foi possível abrir uma escola de terceiro grau de expressão corporal. Alegou-se que expressão corporal era um conceito, não uma matéria. Então eu desisti dessa idéia e falei: “Bem, como eu vim da dança mesmo, vou fazer a minha formação em dança e ponho a expressão corporal como ponto forte das matérias”. E optei por um curso de qualificação profissional de 2º grau, hoje em dia chamado de curso técnico. A CAL tinha aberto o curso de formação dela um ano antes e eu pedi ao Yan Michalski para me ajudar com o que dizia respeito a carga horária etc. Consegui

então, em 83, abrir o Espaço Novo – Centro de Estudo do Movimento e Artes. Quem deu esse nome foi o Rainer, ele adorava dar nome. A meninada do Centro de Pesquisa veio para cá. Eles já tinham passado comigo seis anos. Eu ensinei a eles tudo o que eu podia, pus os professores que eu achava importantes para eles e hoje, para mim, eles são os grandes mestres daqui.

Em 85, finalmente, consegui o reconhecimento do curso: o projeto tinha ficado parado num armário da burocracia, eu não entendia por que não saía a regulamentação, até que consegui descobrir que tinha ficado tudo engavetado. E em 89, abri mais uma habilitação, a da Recuperação Motora. A grande importância da escola foi ter me obrigado a sistematizar tudo o que eu e Klauss tivemos de atravessar, invadir, descobrir. E hoje esse trabalho da expressão corporal está em todas as escolas de teatro, de dança...

Na sua opinião, qual é a relação do diretor de movimento com o diretor da peça?

O diretor de movimento pode fazer o ator perceber muito claramente o potencial corporal dele. Alguns diretores de teatro preferem um trabalho corporal superficial, outros querem que você vá mais fundo. Há diretores que lhe permitem estar presente o tempo inteiro. Eu, particularmente, gosto de trabalhar com um diretor que me permita interferir na peça. Não se trata de invadir, nada disso, mas de eu estar atenta ao que ele pretende e colaborar com ele. O Luís Carlos Ripper foi um diretor com quem eu consegui fazer isto: ele me ajudou e eu a ele porque nós trabalhávamos em conjunto. Então, a peça fluía e a gente não sabia o que era dele, o que era meu, era uma coisa que ficava muito integrada. Porque é horrível aquela coisa solta no espaço: movimento aqui, palavra ali. Acho que o corpo, hoje, é visto de uma maneira diferente da década de 70. Naquela época, como era um negócio novo, os atores trabalhavam com uma intensidade, uma vontade, queriam mais, sempre mais, mais. Hoje, com o pouco tempo de que a gente dispõe... um mês, um mês e meio... Mas alguns preparadores corporais, que já passaram por bons trabalhos

corporais sobre si mesmos, têm um conhecimento maior e eu sinto que eles podem fazer muito. Duda Maia faz um trabalho bonito para teatro, a Marcinha Rubin, a Luciana Bicalho, que está na CAL, a Nara de Abreu...

Você acha que existe alguma relação entre um corpo bem organizado e a expressividade desse corpo?

Olha, eu acho que tem corpos tortos e que têm expressão. Depende de cada ser humano. Mesmo um corpo que está, digamos, deformado, pode estar muito forte. E se se consegue trabalhar também a percepção daquele corpo deformado, ele vai ter muito mais chances. Acredito que esse trabalho tem que partir da nossa história corporal, das nossas articulações, que é onde a nossa história fica escrita. Claro que um corpo pensante tem muito mais possibilidades... E isto em todos os âmbitos, não só no profissional. Eu tenho uma aluna de 85 anos que me diz que, a partir do momento em que ela começou a trabalhar conosco, todos os dias ela percebe coisas novas. Um trabalho de corpo profundo modifica profundamente. Eu observo nos alunos da Escola: o aluno do primeiro ano tem uma percepção corporal diferente da de um aluno do terceiro, que já trabalhou com a sensibilidade. É curioso observar como a maioria das pessoas não percebe a tridimensionalidade do corpo. Ou é frente, ou é lado, ou é atrás. Mas essa percepção do todo é muito difícil. Eu gosto sempre de lembrar a história de uma senhora, já idosa, que ia assistir, numa praça de Belo Horizonte, a uma apresentação do Teatro Experimental de Minas, com um pessoal da pesada: Carlos Kroeber, Jota D'Ângelo, Jonas Bloch. Alguém quis trocá-la de lugar, para que ela pudesse ver a turma mais de frente e ela respondeu: "Meu filho, e bailarino tem lado?" Eu adoro esta resposta porque se não tem lado, significa que todas as perspectivas são boas. E bom mesmo é ver o mundo sob diversos ângulos...



A apresentação artística da liberdade

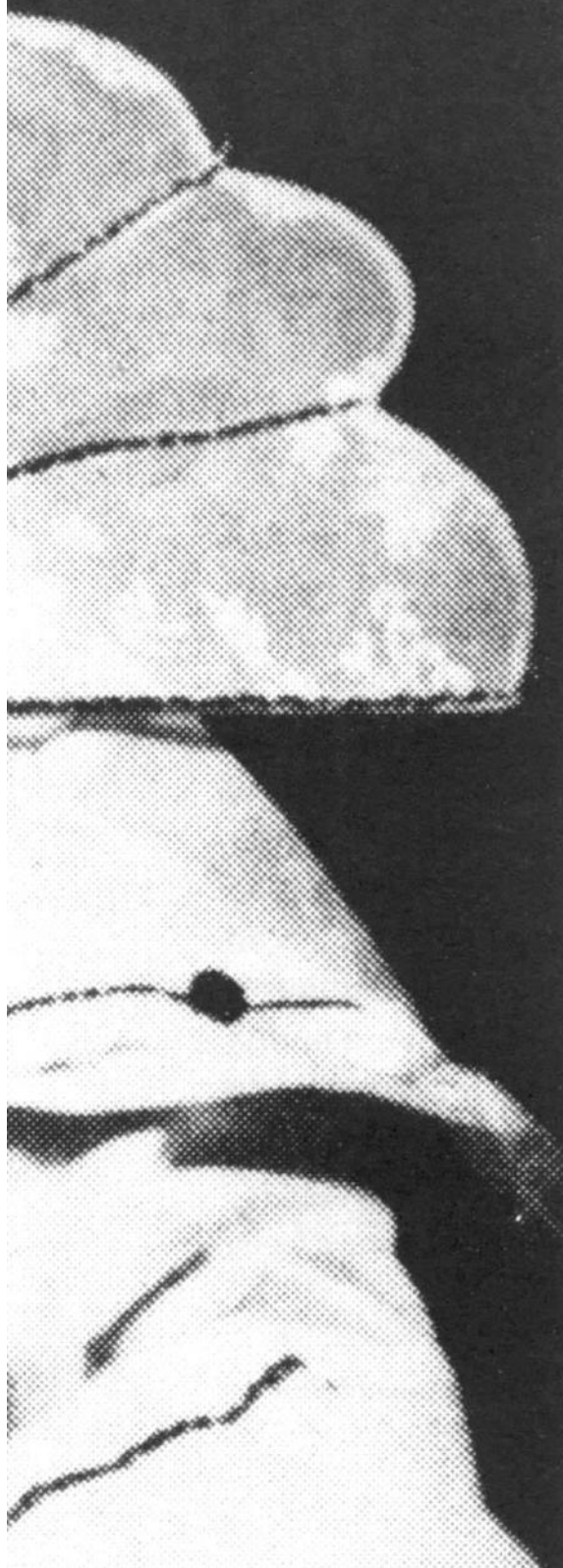
– um estudo sobre a teoria
e o teatro de Schiller

*Pedro Süssekind**

Nada melhor, para esclarecer as especulações filosóficas e refrescar a aridez da teoria, do que recorrer a um exemplo. Ainda mais quando, longe de se reduzir à mera ilustração de um conceito com uma imagem didática, o exemplo se revela como uma autêntica “encenação” do pensamento a que se refere. É esse o caso do teatro de Friedrich Schiller, que não só foi o ponto de partida para o seu pensamento teórico, como também o apresenta de maneira exemplar.

* Pedro Süssekind é mestre em filosofia pela PUC-RJ. Organizou e traduziu, entre outros livros, *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*, de Nietzsche (7letras, 1996), *Sobre o teatro de marionetes*, de Kleist (7letras, 1997), e *Sobre a arte moderna*, de Klee (Zahar, 2001).

Foto de Júlio Agostinelli: *Maria Stuart* de F. Schiller, direção de Ziembinski, 1955. Cacilda Becker.



Aos 30 anos de idade, depois da juventude em que se dedicara apaixonadamente à poesia e à dramaturgia, Schiller já era um artista consagrado, que figurava entre os grandes nomes da literatura em seu país. Além do sucesso de público, peças como *Os salteadores* e *Don Carlos* tiveram tanta influência sobre a cultura da época que passaram a ser consideradas como marcos do pré-romantismo alemão. É no mínimo curioso, portanto, o fato de ele ter abandonado por vários anos a produção teatral e se dedicado à teoria filosófica, entre 1790 e 1794, período em que escreveu uma série de ensaios estéticos. Ainda mais curioso é o fato de ter, depois disso, voltado à dramaturgia e produzido aquelas que são consideradas suas obras mais importantes: as peças *Wallenstein*, *Maria Stuart* e *Guilherme Tell*. É impossível explicar tal percurso sem levar em consideração o caráter peculiar do pensamento do autor, caso raro de um artista extremamente talentoso, dotado de profundo espírito filosófico.

O período da maturidade de Schiller foi marcado pela colaboração intensa com Goethe, e teve uma grande influência na obra dos dois escritores, resultando no que é chamado de período clássico da literatura alemã. Na correspondência entre eles, documento mais importante dessa colaboração, há algumas observações esclarecedoras, da parte de Schiller, acerca da relação entre a especulação filosófica e a criação artística. Por exemplo, há uma carta de 1794 na qual o autor se classifica como “uma espécie de ser híbrido, entre o conceito e a concepção, entre a regra e o sentimento”, para então afirmar: “acontece-me com freqüência que a força imaginativa atrapalhe as minhas abstrações; e o frio entendimento, a minha literatura”.¹ Depois, em 1795, Schiller parece ter encontrado o equilíbrio das forças que compõem o seu pensamento:

Aprendi, depois de certa experiência, que somente a rígida exatidão das idéias proporciona leveza. Até então pensava o contrário e temia

1. *Goethe e Schiller – Companheiros de viagem*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993, p. 29.

o rigorismo e a rigidez. [...] ...se o filósofo pode deixar descansar o seu poder imaginativo, e o poeta, o seu poder de abstração, então eu, nessa forma de produção, preciso sempre conservar as duas forças em igual intensidade...²

Parece que a possibilidade de equilíbrio está relacionada à retomada da criação artística, após aqueles anos dedicados a elaborar uma filosofia da arte. Assim, as obras da maturidade de Schiller podem ser consideradas uma apresentação artística do que ele havia pensado teoricamente nos seus ensaios estéticos. Por exemplo, na peça *Maria Stuart* se encontra a expressão poética de um tema fundamental no seu pensamento teórico: a definição da tragédia como uma apresentação artística da liberdade.

A originalidade da reflexão estética schilleriana está no fato de ele ter elaborado uma teoria da arte que não se baseia tanto na tradição proveniente da *Poética* de Aristóteles, mas na filosofia de Kant, portanto no pensamento moderno acerca da sensibilidade, da moral e da razão. Sem fugir ao projeto de elaborar uma poética moderna da tragédia, ou justamente para realizá-lo, Schiller acabaria inaugurando uma vertente filosófica que tematiza a noção de “trágico” como algo relacionado não só a um gênero literário, mas aos fundamentos racionais, morais e sensíveis da existência. Para ele, o privilégio da tragédia vem de uma consideração filosófica da modernidade e da relação entre estética e moral, a fim de questionar a liberdade na arte. E, em comparação com a grega, a arte moderna “goza da vantagem de ter recebido matéria mais pura de uma filosofia mais esclarecida”, estando “destinada a cumprir essa máxima exigência e a desdobrar assim toda a sua dignidade moral”.³

2. Idem, p. 46.

3. Sobre a arte trágica, em *Teoria da tragédia*. São Paulo: EPU, 1995, p. 95.

O autor retoma a idéia kantiana de que o homem é “cidadão de dois mundos”: por um lado, ser natural submetido às forças e inclinações da sensibilidade; por outro, ser racional caracterizado pela *vontade*, que lhe possibilita decidir se deve ou não seguir tais inclinações. Só o homem pode escolher contemplar uma manifestação violenta da natureza, capaz de destruí-lo, e se deleitar com a grandiosidade e com a força que, fosse ele meramente guiado pela sensibilidade, o faria fugir em pânico. Nesse caso, ele possui uma liberdade moral, que lhe permite agir de acordo com princípios racionais e contrariar as inclinações sensíveis mais violentas.

Contudo, por mais que seja capaz de resistir às violências exteriores, ele não pode vencer a derradeira imposição da necessidade de sua própria natureza corpórea: a morte. Todo o conceito de homem, como ser livre por meio da vontade, é posto em questão por essa única subordinação à lei da natureza, que anula a sua liberdade. “Esse único terror, de simplesmente ser obrigado ao que não quer, há de acompanhá-lo como um fantasma...”⁴ Mas existe uma maneira de libertação da morte: “...sempre que não possa opor às forças do mundo físico nenhuma força equivalente, e a fim de não padecer violência alguma, não lhe resta senão anular de todo uma situação que lhe é prejudicial e *destruir conceitualmente* uma violência que terá de sofrer de fato”.⁵ Quando “nem a sua força nem a sua habilidade podem pô-lo a salvo da perfídia da fatalidade [...], feliz dele se aprendeu a suportar o que não pode modificar e abandonar com dignidade o que não pode salvar”.⁶

A forma da tragédia é a encenação apropriada para, por meio de uma imitação poética, apresentar o sofrimento e a resistência ao sofrimento ligado à morte; sua finalidade é

4. Sobre o sublime, em *Teoria da tragédia*, p. 50.

5. Idem, p. 51.

6. Idem, p. 66.

despertar compaixão: um prazer moral na contemplação da vitória sobre a sensibilidade. A sua influência sobre o homem é o fortalecimento da moralidade e a educação para a liberdade, já que a visão da força moral dos heróis das tragédias ensina a lidar dignamente com os sofrimentos que vivemos, sem nos entregarmos às dores por que somos vitimados.

Mesmo nos ensaios estéticos, a arte literária de Schiller sobressai, tanto na clareza das formulações, quanto na precisão e na apresentação de exemplos retirados da história e da literatura. É com eles que o autor esclarece a sua reflexão e a torna mais eloqüente. Seguindo esse procedimento, é possível encontrar, em uma breve análise de sua peça, os principais elementos que constituem a arte trágica segundo sua teoria.

No primeiro ato, a rainha escocesa Maria Stuart se encontra há muitos anos aprisionada no castelo de Fotheringhay, onde espera uma sentença que pode condená-la à morte, sob a acusação (injusta, forjada por seus inimigos) de ter tramado um atentado contra a vida de Elisabeth, a rainha inglesa. Os sentimentos se alternam, mas os acontecimentos se precipitam tragicamente. Lorde Burleigh, principal defensor da execução, chega para anunciar o resultado do julgamento. Uma fala de Maria, fazendo referência a Elisabeth, esclarece a posição das duas rainhas, cujo conflito constitui o tema central da peça:

Eu sou a fraca;
Ela, a forte. Pois bem, use a violência,
Sacrifique-me à sua segurança,
Mate-me! Mas confesse que tal ato
Será não de justiça e sim de força!⁷

Logo na cena seguinte, depois da entrevista, o lorde declara:

7. *Maria Stuart*, tradução de Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955, p. 36.

Ela nos desafia [...].
E nos desafiará mesmo ao subir
Ao cadafalso. É um coração ativo,
Inquebrantável. Surpreendeu-a acaso
A sentença de morte?⁸

No segundo ato, quando a ação se desloca até o palácio de Westminster, vêem-se os últimos esforços para evitar que se cumpra a sentença, cuja execução depende unicamente de uma ordem da rainha inglesa. Nesse caso, a partir da teoria schilleriana da tragédia, pode-se considerar a execução iminente como a forma assumida pela força superior à qual a heroína trágica está submetida. Embora venha de uma circunstância histórica, essa força tem as figuras do cadafalso e do executor como uma representação no mundo físico.

Mas ainda resta uma esperança, pois Maria Stuart pode contar com a intervenção do lorde Leicester, que um dia tinha sido seu amante e agora cortejava Elisabeth. Fazendo uso de sua influência, ele tenta promover um encontro entre as duas, por julgar que o perdão seria concedido no caso de um pedido de clemência. Leicester usa o artifício da lisonja para alcançar o seu objetivo, e acaba persuadindo a rainha inglesa de que, face a face, ela humilharia a sua adversária, tanto moralmente, pela virtude, quanto fisicamente, pelo porte. Prepara-se então a cena central da peça, a quarta do terceiro ato, a partir da qual se desdobrará a seqüência de acontecimentos que leva ao desfecho trágico.

A princípio, antes da situação decisiva, Maria está quase resignada, consciente da necessidade de falar com moderação, a fim de obter o perdão. E o estado de sofrimento em que a personagem se encontrava nos atos anteriores, para ressaltar a sua capacidade de resistência moral, chega ao limite decisivo: diante dela estará a única possibilidade de salvação e, ao mesmo tempo, o risco de pôr tudo a perder.

Quando finalmente as duas se encontram, há uma fala prévia de Maria “consigo mesma”:

Seja! A mais esta provação me curvo.
Impotente altivez de uma alma nobre,
Longe de mim! Quero esquecer quem sou
E o que sofri: lançar-me aos pés daquela
Que me precipitou nesta ignomínia.⁹

Ela se lança aos pés da rainha, mas a provação que esperava vem logo em seguida, da maneira mais direta possível, quando Elisabeth lhe dirige a palavra, sempre arrogante e acusadora, respondendo a cada fala com ofensas incisivas, até fazer a pergunta:

que penhor responderia
Por vós, se num impulso de clemência
Vos desse a liberdade?

Para então comentar, provocativamente:

Minha única segurança está na força.
Não pode haver qualquer entendimento
Com a raça das serpentes.¹⁰

Fica evidente a intenção de humilhar e desmerecer a rainha escocesa, entremeada em suspeitas e acusações de que ela teria tramado o assassinato, seduzido o povo, reclamado o direito ao trono. Na resposta de Maria, percebe-se que a resignação é misturada ao rancor, que um ódio latente contra a injustiça da situação pode vir à tona a qualquer momento:

Reinai tranqüila
Todo direito ao trono renuncio.
As asas do meu sonho estão quebradas!
Não me atraí a grandeza. Conseguistes
O vosso fim: não sou senão a sombra
Da Maria que fui. No longo opróbrio
Da prisão relaxaram-se-me as nobres
Fibras do ânimo antigo...¹¹

9. Idem, p. 90.

10. Idem, p. 91.

11. Idem, p. 95.

Ao escutar tais palavras de desistência, Elisabeth pergunta: “Confessai-vos finalmente vencida?” E, não satisfeita, ainda pretende escarnecer da interlocutora diante de Leicester, dirigindo-se a ele depois de um “orgulhoso olhar de desprezo”:

Na verdade
Custou barata a fama: foi bastante
Dar-se a beleza a todos para em todos
Achar admirador que a proclamasse!¹²

É rompida, afinal, a barreira que continha as falas de Maria. Alguma coisa nela torna impossível suportar a humilhação em nome da clemência, e a indicação de Schiller, entre parênteses antes de sua fala, revela inteiramente o traço de seu caráter que iria se fazer presente: “ferendo em cólera, mas com uma nobre dignidade”. Ora, a dignidade é a expressão, no caráter humano, daquela resistência ao sofrimento que apresenta a liberdade moral. Diante de uma imposição física, no caso, a ameaça de morte e a necessidade de autopreservação, a heroína trágica resiste, demonstrando a superioridade de sua força de caráter, sem se entregar ao sofrimento de que é vítima.

Deixando de lado a moderação, Maria acusa a prima de hipocrisia, e ainda justifica sua cólera:

Sofri com paciência
O que pode sofrer um ser humano.
Basta destas doçuras de cordeiro!
[...]
Uma bastarda profanou o trono
Inglês, o nobre povo da Inglaterra
Foi por uma astuciosa comediante
Ludibriado! Se direito houvesse
Vós é que neste instante às minhas plantas
Rojaríeis ao pó, pois *eu* sou o rei!¹³

12. Idem, p. 96.

13. Idem, p. 97.

Elisabeth se retira apressadamente, incapaz de responder, e na cena seguinte Maria declara que, em vez de medo da execução ou arrependimento por um ato impensado, seu sentimento é de triunfo. A partir deste momento, a morte, que antes era uma imposição injusta, torna-se um “ato de vontade”. Foi a própria Maria Stuart quem escolheu, dignamente, o seu destino, em vez de se curvar às imposições sensíveis. Nesse caso, valem as palavras de Schiller: “Fôssemos nada mais do que seres sensíveis, que não seguem nenhum outro instinto a não ser o da conservação, aqui ficaríamos parados, detendo-nos no estado de mero sofrimento”. Mas, “expulsos de toda fortificação que pode formar uma defesa física, atiramo-nos dentro da invencível fortaleza da nossa liberdade moral, e ganhamos uma segurança absoluta e infinita...”.¹⁴

Nos últimos atos, Maria e Elisabeth parecem se equilibrar em uma espécie de gangorra, cujo movimento se inverte caso seja considerado física ou moralmente. Enquanto a rainha inglesa tem todo o poder nas suas mãos, Maria vai assistir à construção do cadafalso onde será morta. Por outro lado, Elisabeth age cada vez mais em função da inveja e dos interesses em jogo, e a rainha da Escócia demonstra toda a dignidade que a morte próxima permite, encantando a todos pela força de seu caráter.

Nas falas da ama – “saberá a rainha morrer como rainha, e como heroína!”, “Nenhum sinal de queixa escapou à minha soberana” – evidencia-se a compaixão e a admiração provocadas pela resistência ao sofrimento.¹⁵ Schiller, para indicar novamente o sentimento de Maria ao falar, faz uso da mesma palavra empregada antes:

14. *Teoria da tragédia*, p. 107.

15. *Maria Stuart*, p. 144.

Maria (*com tranqüila dignidade relanceia os olhos sobre os presentes*):

Por que pranto e lamento? Antes devíeis

Alegrar-vos comigo, pois chegada

É a hora de acabar o meu tormento,

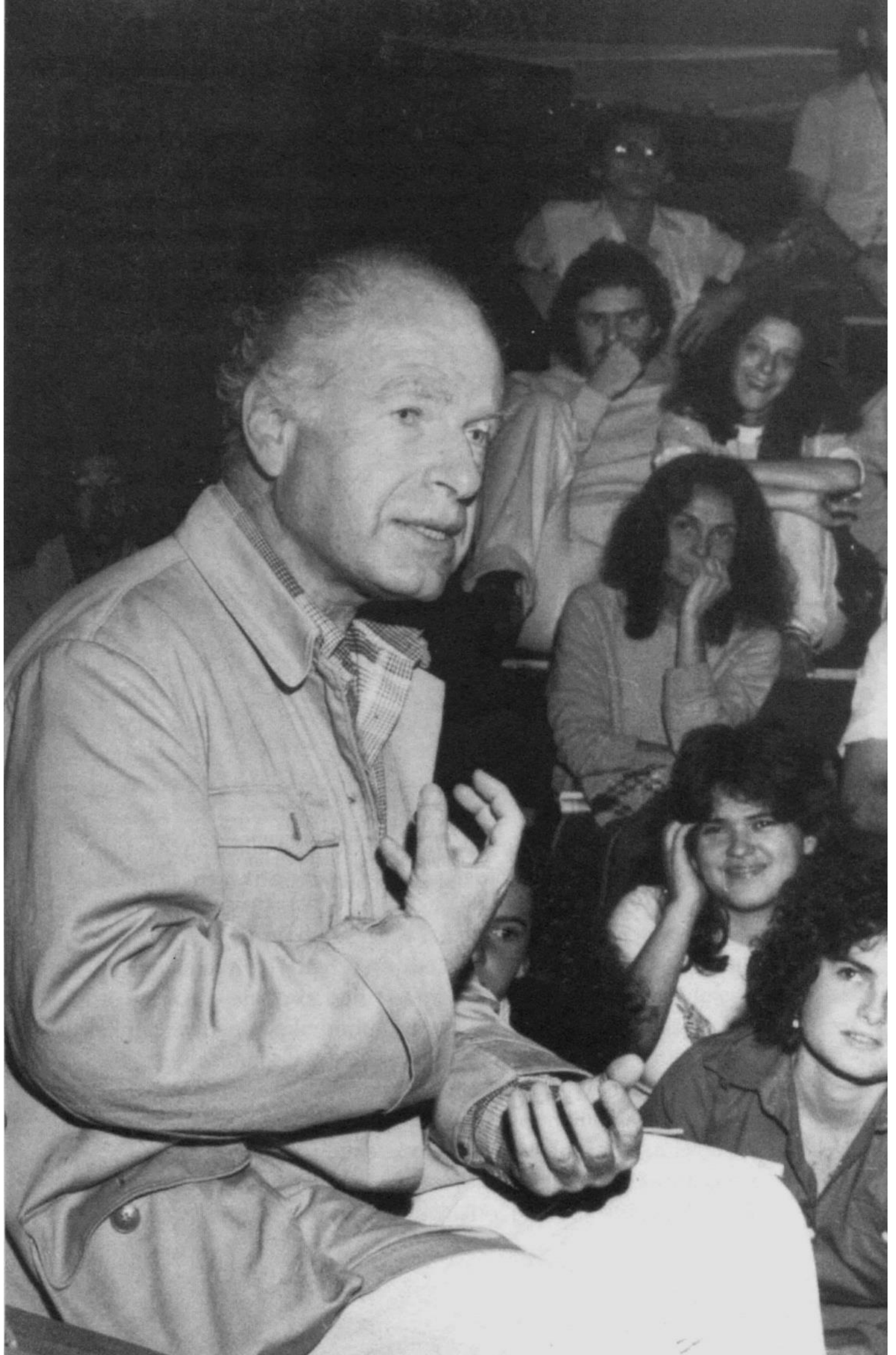
De se desatarem as cadeias,

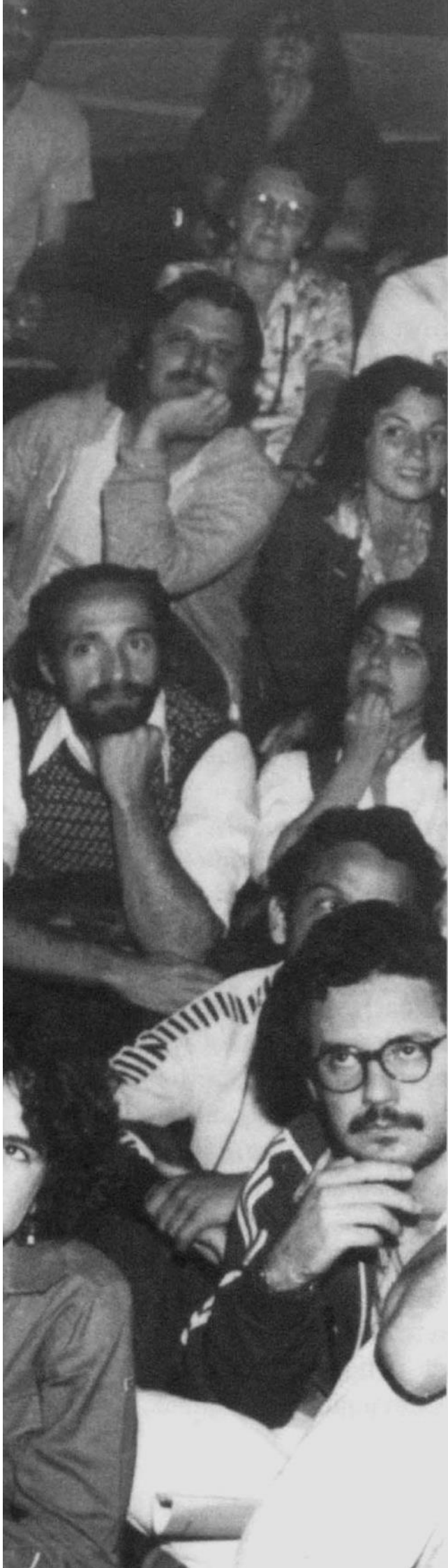
De se abrir o meu cárcere.¹⁶

Maria Stuart, a prisioneira encarcerada e condenada, anuncia não só a sua libertação do mundo físico que a oprime, mas também a sua liberdade moral diante da própria morte, à qual se entrega dignamente, por um ato de vontade.



Foto de Fredi Kleemann: *Maria Stuart* de F. Schiller, direção de Ziembinski, 1955. Walmor Chagas e Cleyde Yáconis.





Da liberdade fácil à liberdade difícil*

*Peter Brook***

Vamos conversar um pouco sobre a maneira que achamos, no nosso grupo parisiense, para manter os espetáculos sempre vigorosos e vivos, ao longo de carreiras demoradas.

* Esta conferência de Peter Brook, realizada em julho de 1979 no Teatro Cacilda Becker, no Rio de Janeiro, foi originalmente publicada na revista *Ensaio/Teatro* n. 4 (Rio de Janeiro: Editora Muro, 1981). Para a preparação do texto, que ficou a cargo de Yan Michalski, coordenador da revista, e de Fátima Saadi, foi utilizada a transcrição da tradução simultânea feita por Roberto de Cleto. Agradecemos a Peter Brook a permissão para esta nova veiculação do texto.

** Peter Brook coordena em Paris o Centro Internacional de Pesquisa Teatral e o Centro Internacional de Criação Teatral fundados por ele na década de 70 e que, desde então, funcionam no Théâtre Bouffes du Nord.

Foto de Ney Robson: Peter Brook no Teatro Cacilda Becker, 1979 (CEDOC/FUNARTE).

Durante muitos anos, o período interessante para mim, como diretor, era só o trabalho dos ensaios. No ensaio sempre está acontecendo alguma coisa. E a noite de estréia tinha um clima incrível... era como dar à luz uma criança. E eu fazia como o pai que, assim que vê que a criança nasceu, deixa-a com a mãe e sai o mais depressa que pode. Na manhã seguinte à estréia, eu sempre dava um jeito de viajar. Claro, era um alívio poder tirar umas férias, e eu bem que precisava delas; mas era sobretudo uma fuga. Eu teria mesmo que ler as críticas, e lia-as durante a viagem; se fossem boas, era uma ótima contribuição para as minhas férias, caso contrário – bem...

Mas os atores sempre insistiam em que eu voltasse para ver a peça, e eu voltava chateado, eventualmente fazia um ensaio, mas só por obrigação. Com o tempo, comecei a sentir que devia haver qualquer coisa de errado nessa má vontade, nesse fato de que eu tinha de recorrer a argumentos de ordem moral, puritana – “você deve mesmo ir lá e dar uma olhada no espetáculo...” – para obrigar-me a voltar.

Mas só consegui modificar as coisas quando passamos a ter um grupo permanente. A principal alteração decorreu da possibilidade de trabalhar com o mesmo grupo o tempo todo, todos os dias e, portanto, mudando a cada dia. Para começar, a estréia já não tem aquele clima tenso, carregado de medo, aliás o grupo nem sabe qual é a noite de estréia, então fica assustado todas as noites... É que nós temos o costume de convidar pessoas para assistir aos ensaios de vez em quando, e também às vezes vamos ensaiar fora do teatro, em outros lugares. Depois, temos pelo menos duas semanas de *avant-premières*. Acontece também convidarmos os críticos para escolherem entre quatro ou cinco noites diferentes. E, finalmente, tentamos não ter de representar todas as noites. Temos períodos de apresentações muito intensas, intercalados com períodos em que fazemos outras coisas. Durante a temporada, costumamos ter diariamente um pouco de trabalho

de treinamento geral, um pouco de preparação específica para o espetáculo, em seguida o próprio espetáculo, e uma reunião para analisá-lo. E as coisas vão mudando, não porque façamos força para mudá-las, mas porque as coisas mudam naturalmente com o passar do tempo. E, do momento em que alguma coisa muda, a próxima sessão já se reveste de um novo interesse.

Por exemplo, acabamos de representar em Nova Iorque quatro peças, praticamente com o mesmo elenco e, nos dois últimos dias, fizemos as quatro peças cada noite; quer dizer, fizemos oito espetáculos em dois dias, e não foi nunca um sacrifício para o ator sentir que estava trabalhando duro, pelo contrário, era motivo de grande alegria, porque fazer o trabalho de toda uma semana em dois dias só pode ter como resultado que o espetáculo cresce, cresce, cresce. Quer dizer, todas essas variações quebram a monotonia e a natureza mecânica do ato de representar, representar, representar...

Além disso, observei que no antigo esquema – o de ensaiar e depois me mandar – sempre havia na estréia, qualquer que fosse o espetáculo, alguns atores que se saíam melhor que os outros, e alguns deles eram excelentes, e alguns, para contrabalançar, eram ruins. Se a produção pegava a ponto de ficar em cartaz muito tempo, depois de um ano essa situação continuava imutável, o equilíbrio do espetáculo não se alterava em nada. Sempre me surpreendeu que os atores que nos ensaios não tinham conseguido compreender como representar seus papéis, mesmo sabendo que estavam ruins, mesmo chateados com o fato de estarem ruins, mesmo lendo nos jornais detalhadas descrições da sua ruindade, não conseguissem ao longo de um ano inteiro melhorar, descobrir uma forma mais adequada, embora praticassem em cima do papel noite após noite. Depois, com o grupo permanente, quando começamos a trabalhar diariamente, de modo paralelo às apresentações, percebi que as duas coisas não podiam estar separadas: tendo

como alimento um trabalho diário, libertador, paralelo ao espetáculo, o ator não pode deixar de crescer também dentro do espetáculo; e se de início ele fazia coisas nada boas, seis meses depois já tinha crescido, desenvolvido o trabalho de forma inteiramente diferente.

Creio que uma coisa precisa ficar bem clara: é a diferença entre liberdade fácil e liberdade difícil. Se não percebemos esta diferença com clareza, todo o resto torna-se confuso. E acho que essas definições contribuirão para o debate sobre os conceitos do teatro experimental e do teatro convencional.

Quando, há muito tempo, comecei a trabalhar com um grupo experimental, as pessoas estavam pela primeira vez improvisando com seu corpo, e verdades surpreendentes surgiam às vezes desse trabalho; mas cinco anos depois, na Inglaterra, esse tipo de movimento e de trabalho já havia sido assimilado, explorado por vários grupos. Um ator repetindo exatamente o mesmo processo não o estava mais fazendo como resultado de uma extraordinária batalha consigo mesmo, mergulhando com coragem num elemento novo para ele, mas estava entrando no terreno de uma convenção vanguardista já aceita. E é muito importante observar que no teatro, tão depressa como surge, o novo de hoje se torna o estereótipo de amanhã.

No grupo com o qual trabalho atualmente, a resposta que sempre damos quando alguém quer saber por que alguma coisa é difícil é: “se é difícil, é porque é difícil”. O terreno que separa a liberdade fácil, exterior, da verdadeira grande liberdade é uma área escura que pressupõe a aceitação do fracasso, da disciplina e, sobretudo, da sensação de mal-estar. Como no caso de um canhoto que quer aprender a escrever com a mão direita, existe um momento em que a gente abandona um tipo de liberdade e ainda não conquistou a outra. Um exemplo que me ocorre é o do hipismo. Eu monto mal, porque

nunca aprendi a montar, mas se eu gostar de um cavalo e ele de mim, posso até montar bem. Já me aconteceu ter essas relações sentimentais com certos cavalos, esses casos de grande confiança entre cavalo e cavaleiro, e foi inclusive o que me permitiu fazer umas acrobacias bem heróicas na frente das crianças que trabalhavam comigo no filme *Lord of Flies*, o que não deixou de ser importante para mim como diretor naquele momento. Mas um cavalo bem treinado me deixa paralisado de medo. Então, fui a uma escola de montaria; e olhem que as escolas de montaria na Inglaterra são terríveis, porque representam toda a velha sociedade inglesa, todo o velho estilo de vida inglês. Lá, um professor com ar muito severo me diz: “Você não pode ficar com os pés assim, tem de botar um pé aqui, outro ali, e o braço desse jeito não, assim”. E eu tenho de aceitar esse processo, perder completamente aquela primitiva liberdade da relação instintiva, passar por um período de desconforto, para alcançar finalmente uma liberdade maior.

Mas vamos deixar isso de lado por enquanto e vamos abordar o teatro de outro ponto de vista, o de uma atividade artesanal. Não vamos nos ater hoje aqui a discutir se o teatro é ou não é uma arte, mas sim ao fato muito importante de que ele é uma atividade artesanal, porque se a gente não percebe isto muito claramente corre o risco de se perder, de não compreender a responsabilidade que temos de fazer um bom trabalho e não um mau trabalho. Em qualquer trabalho artesanal existem padrões reais, essenciais, que são inerentes ao próprio ofício. Por exemplo, quando se trata de um pote de barro ou de um par de sapatos, ninguém pode respeitar o artesão que os faz mal feitos. Do mesmo modo, no teatro, é essencial que esteja claro para cada um o que ele está realmente fazendo e para quem o está fazendo. E estas questões são muitas vezes respondidas em termos muito vagos pelos grupos, um pouco porque não há uma única resposta possível, existe uma resposta completamente diferente para cada grupo. Por exemplo, o grupo de Boal e o meu grupo trabalhamos em Paris com objetivos

completamente diferentes, mas outro dia encontramos-nos em São Paulo e conversamos sobre os nossos respectivos métodos de trabalho, e ficou muito claro que, embora estejamos fabricando produtos diferentes, destinados a usos diferentes, há muitos pontos comuns no próprio relacionamento que temos com o nosso trabalho.

Agora vamos relacionar os objetivos específicos destinados a usos específicos de cada grupo com as duas liberdades a que me referi antes. No início do movimento em busca de um teatro alternativo, a quebra da estrutura tradicional do teatro abre tantas possibilidades de novos relacionamentos entre as pessoas que a gente não pode impedir-se de ficar excitado e gratificado com a possibilidade de se livrar de um relacionamento estático com o diretor, ou o autor, ou o ator principal, com a idéia de se estar livre do conceito obrigatório de que o fenômeno teatral precisa estar localizado numa sala de teatro, enfim, nem é preciso prosseguir porque todos nós sabemos o que essas esperanças e essas liberdades significam. E durante certo tempo novas energias são liberadas por esse processo, e o grupo vai crescendo. Mas, nesse ponto, para que a flecha não caia e sim continue subindo, ela precisa encontrar alguma coisa que lhe dê um novo impulso. E é nesse momento que se torna importantíssimo compreender qual o objeto que pretendemos fabricar, como devemos fazê-lo, e para quem o estamos fazendo.

Se um grupo de pessoas faz teatro para criar entre si um relacionamento íntimo e saudável, e apenas secundariamente se preocupa em fazer bom teatro, com muita probabilidade esse grupo acabará explodindo. Da mesma forma como pessoas que moram juntas e trabalham juntas numa tarefa comum e necessária, sem se preocuparem em passar o tempo discutindo sobre amor e relações humanas, descobrem muitas vezes que o fato de enfrentarem juntas as dificuldades do trabalho favorece quase automaticamente os seus relacionamentos amorosos e humanos. Já, como todo mundo sabe, pessoas que, em vez de

fazer amor, passam seu tempo discutindo se o amor vai ser bom ou não, correm o risco de perder o amor, em vez de achá-lo.

É portanto essencial que o grupo descubra e defina o relacionamento que pretende estabelecer com seu público, pois é dali que se seguirão todas as outras questões. Um grupo pode se preparar, discutir, pesquisar, mas a hora da verdade é o momento em que aquilo que o grupo preparou vai encontrar outras pessoas. Basicamente todas as formas de teatro de que estamos falando são encontros, e se o encontro resultar num desencontro, não existe discussão, bate-papo ou teoria capazes de esconder o fracasso. É como aquela história de duas pessoas cujos amigos arquitetaram um encontro para elas certos de que haveriam de gostar de se conhecer porque são muito parecidos, têm muita coisa em comum etc., mas a hora da verdade é realmente o momento do encontro.

Quando a gente compreende isso, muita coisa muda no trabalho. Não é apenas a qualidade da própria obra que importa (enquanto no teatro tradicional esse é um valor absoluto); o relacionamento entre as pessoas dentro do grupo também não é o mais importante, já que esse relacionamento poderia ser produzido de outras maneiras; o que faz com que o fenômeno teatral ganhe vida é que nesse encontro do grupo com a platéia surja algo forte que não existiria sem esse encontro.

Estou falando de forma genérica porque isso diz respeito a todo tipo de encontros teatrais. O que importa é que o momento do encontro seja forte. E quando a gente se conscientiza de que está trabalhando para um encontro forte, algumas coisas se revestem de uma responsabilidade enorme. Será que eu estou absolutamente certo de que aquilo em que estou trabalhando tem tanto interesse para os outros como tem para mim? Será que estou sendo suficientemente rigoroso e disciplinado quanto a esta questão? Será que não corro o risco de cair na pretensão de pensar que aquilo que eu acho bom e

o grupo acha bom tem que ser considerado bom também pelo público? Outra pergunta fundamental para que sintamos que não estamos desperdiçando o tempo das pessoas com quem nos estamos encontrando: será que eu me preparei o suficiente para esse encontro? Em outras palavras, se você convida amigos para comer em sua casa, o mínimo que você pode fazer é ter todo o cuidado com a maneira de preparar a refeição, para que eles saiam bem alimentados, e não envenenados ou com disenteria.

A essa altura tem de ser recolocada a questão da técnica, que por uma série de razões foi rejeitada na fase anterior, e agora precisa reaparecer, mas sob uma nova forma. Quando a exploração do potencial de cada um já não pode mais ficar apenas no nível da primeira liberação, tem de passar para o nível da segunda liberação através de estudos específicos, precisos e árduos. Da mesma forma, a estrutura grupal, que na primeira etapa da liberdade havia rejeitado a diferença entre as diversas funções (“por que um texto?” “por que um autor?” “por que um diretor?” e até mesmo “por que atores?”) teve uma função histórica como o primeiro passo para a primeira liberdade. Mas isto só pode durar um certo tempo e, a seguir, precisa ser, por sua vez, questionado, não em nome de uma hierarquia tradicional, mas em nome de funções e necessidades que são inseparáveis, caso por caso, daquilo que o grupo está tentando conseguir. E aí tem que se eliminar pensamentos esquemáticos e dogmáticos e ver que, se um determinado grupo pode fazer um bom trabalho, em função dos objetivos a que se propôs, sem um autor ou sem um diretor, outro grupo pode necessitar fundamentalmente de palavras, e de alguém mais preparado do que os outros para organizar essas palavras, enquanto um terceiro grupo pode precisar ou de um guia, ou de alguém que o provoque ou desafie, e então a função de diretor adquire um novo significado.

Entre a primeira e a segunda liberdade existe uma passagem que é extremamente difícil, mas que deve ser tentada, e que possui certos pontos já identificados. Nosso grupo parisiense tem o objetivo de pesquisar esses pontos e por isso se chama Centro de Pesquisas, mas não descobrimos leis que possam ser escritas e legadas a outras pessoas. Descobrimos, sim, que cada grupo deve experimentar de forma artesanal todas as variantes possíveis de seu ofício. Isto quer dizer que deve passar metade de cada dia trabalhando no sentido de conhecer melhor as leis da sua atividade. Mas que isto não deve estar separado da outra faceta do trabalho, que consiste em assumir o risco de representar para outras pessoas. Há grupos que trabalham muito tempo olhando só para dentro de si mesmos, tentando desenvolver sua compreensão do mecanismo do corpo, seus conhecimentos. Conheço grupos que ficaram trabalhando assim, um ou dois anos, em espaços fechados, sem nunca se apresentarem, e depois se desintegraram. Isso pode ser enunciado como uma lei: se você se separa do mundo dessa maneira, sua energia se enfraquece cada vez mais e acaba por desaparecer.

Enfatizo a dupla responsabilidade que é trabalhar para fora, para outras pessoas e, ao mesmo tempo, a cada dia, aprofundar uma pesquisa individual. Para mim, o elo entre o teatro alternativo e o não alternativo é baseado em três coisas – e devo dizer que não acredito que a quebra artificial entre alternativo e tradicional seja uma necessidade, embora muitas vezes seja um fato, quando o teatro convencional é aquilo que eu chamo de teatro morto, e a vida vem então do teatro alternativo; mas não está escrito que isto tenha de ser sempre assim. Então, como eu dizia, as três responsabilidades que considero essenciais ao teatro, a qualquer teatro, são as seguintes. A primeira é a responsabilidade do artesão no sentido de desenvolver o conhecimento de seu ofício. A segunda é a responsabilidade de sair, se apresentar, representar para pessoas que nunca vão ao teatro, que não querem ir ao teatro,

que talvez tenham sido desestimuladas pelo teatro tal como o têm visto anos a fio, ou que nem sequer ouviram falar de teatro, ou para quem a barreira econômica é tão grande que nunca pensaram que o teatro possa ter alguma coisa a ver com elas. Mas você não pode encontrar essas pessoas ficando de braços cruzados dentro do seu teatro, mesmo que o seu trabalho seja bom, ficando à espera de que elas venham vê-lo. Você tem de ir para o lugar onde essas pessoas vivem, conquistar a sua confiança, interessá-las.

E a terceira responsabilidade é para com as pessoas que estão realmente interessadas em teatro, que são atraídas por essa atividade, precisam dela, a querem, e esperam de nós que lhes demos um teatro que seja melhor e diferente do que elas recebem normalmente. Como me oponho a todas as formas de esnobismo e discriminação, e delas sempre desconfio, discordo da idéia de que as pessoas que normalmente gostam de ir ao teatro numa cidade devem ser *a priori* rejeitadas pelo nosso teatro. Penso, pelo contrário, que nós também somos responsáveis pelas muitas coisas que precisam ser mudadas para que também essas pessoas possam achar, no teatro, o seu verdadeiro lugar.

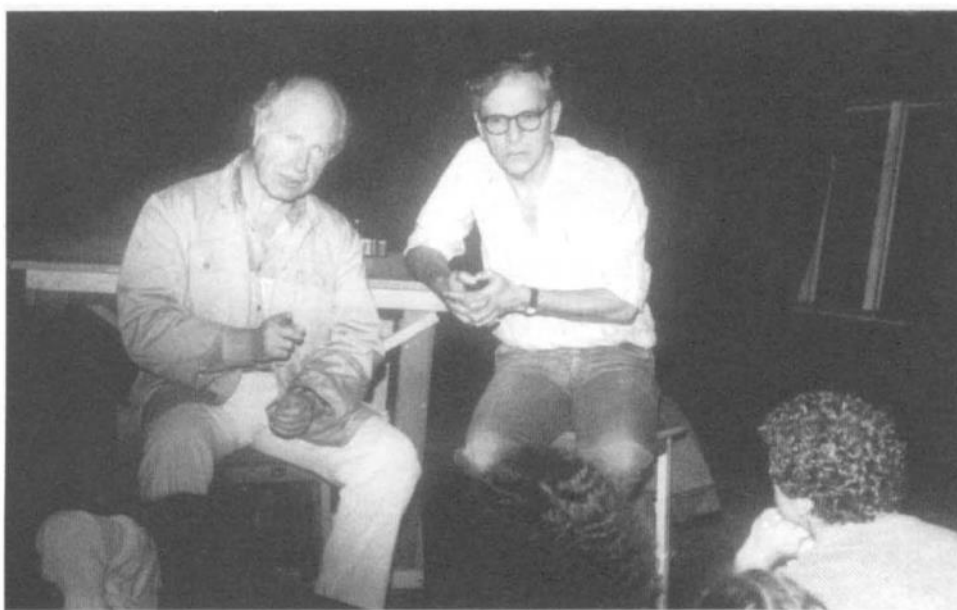


Foto de Ney Robson: Peter Brook e Roberto de Cleto no Teatro Cacilda Becker, 1979 (CEDOC/FUNARTE).



Juliana Carneiro da Cunha e o teatro do intérprete total

*Entrevista de
Juliana Carneiro da Cunha a
Fátima Saadi e Chico Pelúcio**

Atriz e bailarina, Juliana Carneiro da Cunha correu mundo desde muito jovem: ao longo de seus anos de formação e, depois, como profissional de dança e teatro, ela conheceu diferentes realidades, sem perder de vista o desejo de se tornar uma intérprete total, como preconizava Béjart em sua escola, na qual Juliana se formou. Entre 1978 e 1988, Juliana volta a morar no Brasil, onde trabalha em teatro, TV e cinema, destacando-se sua atuação em *As lágrimas amargas de Petra von Kant*, de Fassbinder, com direção de Celso Nunes, e *Mão na luva*, de Vianinha, dirigido por Aderbal Freire-Filho. Em 1989, pouco

* Chico Pelúcio é ator e diretor. Integra o grupo Galpão, de Belo Horizonte.

Foto de Michèle Laurent: *Ifigênia em Áulis*, de Eurípides, direção de Ariane Mnouchkine, 1990. Simon Abkarian e Juliana Carneiro da Cunha.

depois de um estágio no Théâtre du Soleil, dirigido por Ariane Mnouchkine, é convidada para o papel de Clitemnestra no espetáculo *Os átridas*. Desde então, os espetáculos na Cartoucherie se sucedem: *La ville parjure*; *Tartufo*; *Et soudain des nuits d'éveil*; *Tambours sur la digue*,¹ entre outros. Recentemente o público brasileiro pôde vê-la em comovente atuação no filme *Lavoura arcaica*, baseado no romance de Raduan Nassar e dirigido por Luiz Fernando Carvalho.

Em março deste ano, Juliana veio, juntamente com Ariane Mnouchkine, para um encontro com os participantes do ECUM, em Belo Horizonte, em torno do filme *Au Soleil, même la nuit*, que registra o processo de preparação de *Tartufo*. Em meio às inúmeras solicitações que uma visita tão rápida tornou ainda mais intensas, Juliana conseguiu abrir um espaço de calma e gentileza para conversar conosco a respeito de sua trajetória e de seu trabalho no Théâtre du Soleil.

Fátima Saadi O que a sua formação em dança, que começou precocemente, trouxe para o seu trabalho como atriz?

Juliana Carneiro da Cunha Comecei a estudar dança aos sete anos, em São Paulo, com Dona Maria Duschennes. Dona Maria foi formada pelo Laban, que é inglês, e pelo Jos da Folkswangschüle. O Jos, na época da guerra, foi acolhido pelo Laban na Inglaterra, junto com a companhia dele e fizeram então um trabalho conjunto. O Laban foi quem criou a escrita da dança, a *labanotation*. Nesses últimos anos tem havido muitos trabalhos feitos sobre o Jos, sobre o Laban e também sobre Dona Maria, que continua em São Paulo. Ela morava no mesmo bairro que eu, então eu ia a pé, não precisava ninguém me levar. E foi uma coisa que me marcou muito. Foi a minha formação. Dos sete aos dezessete anos fiquei com a Dona Maria. As aulas eram na casa dela, tinha umas barras mas não tinha

1. Numa tradução literal: *A cidade perjura*; *E, de repente, noites de vigília*; *Tambores sobre o dique*.

espelhos. Com essa história de não ter espelho, fui percebendo que a gente tinha uma visão interior, que a gente tinha que saber o que estava expressando com o corpo, porque não era qualquer coisa o que se expressava, apesar de o trabalho ser muito baseado em improvisação. Dona Maria levava a gente para ver, por exemplo, um pintor criando um quadro. Então, a gente fazia improvisações em cima dessa tarde que a gente tinha passado na casa do pintor. Trabalhávamos a partir de poemas, histórias, enfim, era realmente improvisação. Com dezessete anos, eu saí do Brasil, queria viajar, eu sempre fui muito motivada pela viagem, por sair, aprender outras línguas, conhecer outros povos. Com dezenove anos, entrei para a *Folkswangschule*, com uma bolsa, ainda nos passos da Dona Maria. Mas não era bem aquilo que eu estava querendo; então fui para Paris, fiquei fazendo aulas de dança e teatro. E depois, em 1970, o marco mais importante depois da Dona Maria: ingressei na escola que o Bédart tinha criado naquele mesmo ano, e que se chamava Centro de Formação do Intérprete do Teatro Total, Mudra. Foram três anos de formação lá. Nós começávamos todos os dias pela manhã, em jejum, as nossas aulas de ioga, depois tinha uma hora e meia de dança clássica, depois uma hora e meia de dança moderna e, na parte da tarde, a gente fazia teatro ou canto com um professor particular de voz; nós tínhamos estágio de dança indiana, de dança espanhola, circo, enfim, uma formação total. No início do curso, éramos 28, no fim, apenas oito. A escola era gratuita e muito exigente, a cada três meses tinha um teste e alguns alunos saíam da escola. No fim dos três anos de curso, criamos um grupo, que se chamou Chandra e do qual fazia parte a Maguy Marin, que é uma grande coreógrafa atualmente.

Fátima Qual a filosofia de trabalho do Chandra?

O Chandra surgiu do desejo de darmos continuidade à vida que levávamos durante os três anos do curso. A gente morava em volta da escola, era realmente uma vida de estudante... Naquela época, Bruxelas era uma cidade onde se vivia de uma

maneira bem barata, bem modesta, todo mundo morava bem pertinho, a gente saía da escola às dez, onze da noite, íamos para a casa uns dos outros e continuávamos naquela emoção, naquela coisa de gente jovem trabalhando. Então, quando acabou a escola, ficamos juntos por nossa conta. Queríamos aprender tudo, inclusive a administrar. Nós mesmos fazíamos contato com os festivais: Carpentras, no sul da França, Bordeaux, dos quais participamos; fomos também para a Inglaterra, para a Suíça... Nós fazíamos tudo, texto, dança, canto, percussão, música, tentando dar continuidade ao que tínhamos aprendido, quer dizer, ao teatro total.

Fátima Vocês faziam inclusive o texto?

Tudo. Ou então nos baseávamos num poeta... O Bédart nos deu de presente, para o lançamento dessa pequena companhia, umas coreografias que ele tinha feito conosco sobre *Os tarahumaras*, do Artaud. Isso não teve uma vida muito longa: ficamos um ano juntos, na verdade, já era o nosso quarto ano juntos. E, naquela idade, quatro anos era muito tempo. Cada um estava querendo voar com suas próprias asas, fazer a sua própria história. Eu queria fazer teatro clássico, então pensei: não quero mais fazer teatro total, quero fazer teatro mais normal. Aí fui para um teatro totalmente acadêmico, o Rideaux de Bruxelles, no qual a gente tinha um mês de ensaio e um mês de apresentação. A peça tendo ou não muito sucesso era aquele mês que estava programado e só. Fiz a noiva em *Bodas de sangue*, com direção do Pierre La Roche, até hoje eu lembro dele. Depois ele me convidou para fazer outra peça, *L'oiseau vert*, O pássaro verde, do Gordi, um contemporâneo do Shakespeare. Eu fazia uma rainha má, com umas máscaras que lembravam as máscaras da *commedia dell'arte*. Naquela época, eu já estava grávida do meu primeiro filho e achei que não ia conseguir ter filho lá no quartinho de estudante, onde não tinha nem chuveiro. Aí vim para a casa dos meus pais, meus filhos nasceram no Brasil, e eu acabei ficando dez anos aqui e retomando o trabalho em São Paulo. Apesar de eu querer muito continuar fazendo teatro, eu

tinha saído daqui como bailarina e, no Brasil, não era considerada atriz. E eu dizia: “sou intérprete, não sou só bailarina, nem só atriz”. Dei muitas aulas em São Paulo, fiz algumas coreografias, fiz um filme com Joaquim Pedro de Andrade, *O homem do pau-brasil*, e fui ficando. Até que o Celso Nunes, que eu conhecia desde que eu tinha treze anos de idade, me convidou para fazer o papel da Marlene em *As lágrimas amargas de Petra von Kant*. Apesar de a Marlene não ter texto nenhum, foi com essa peça que eu ganhei um prêmio como revelação de atriz e me lancei no teatro. Em seguida, o Marco Nanini e o Aderbal Freire-Filho me chamaram para fazer *Mão na luva*, do Vianinha.

Fátima Fiquei muito impressionada com o *Mão na luva*, que era lindo, praticamente todo dançado. Eu gostaria que você falasse um pouco sobre essa montagem e, sobretudo, a respeito da integração entre a estrutura circular do texto e o ritmo que a direção imprimiu ao trabalho dos atores. Hoje em dia o Aderbal diz que não se considera um encenador mas um coreógrafo.



Foto de Ney Robson: *As lágrimas amargas de Petra von Kant*, de Fassbinder, direção de Celso Nunes, 1982. Fernanda Montenegro e Juliana Carneiro da Cunha (CEDOC/FUNARTE).



Mão na luva, de Oduvaldo Vianna Filho, direção Aderbal Freire-Filho, 1984/85. Juliana Carneiro da Cunha e Marco Nanini.

Fizemos um trabalho fantástico com o Klauss Vianna, considero Klauss e Angel Vianna meus padrinhos artísticos, digamos assim. Voltando um pouquinho atrás, quando eu vim ao Brasil, em 76, para saber um pouco se eu conseguiria trabalhar aqui, depois de já estar instalada na Europa e tal, Klauss me deu carta branca para eu dar aulas, ele sempre me protegeu muito. E ele foi convidado pelo Aderbal para trabalhar com o Nanini e comigo, aí o Nanini dizia assim: “eu não vou ficar trabalhando sozinho com Juliana, todo mundo vai ter que fazer aula, eu não vou ficar aqui pagando mico para ninguém, não”, aí fazia aula todo mundo junto, inclusive o Aderbal. Bom, não durou muito essa história, mas eu me lembro muito bem do Klauss trabalhando os músculos adutores, que, na época, eu nem sabia o que eram. Ele começava a trabalhar os músculos adutores dos dedos do pé até os fios do cabelo, passando pelo rosto; os adutores são os músculos que abrem, quer dizer, a idéia era o ator que se expõe, que se abre. E todas as brigas do casal que estava se separando, em *Mão na luva*, foram coreografadas pelo Klauss, porque senão eu ia ficar toda roxa. O Nanini é um ser dançante, então tinha aquela parte de dança; a luz de Aderbal indicava o passado e o presente... Foi uma experiência maravilhosa, a primeira vez, digamos, que eu fiz uma peça de texto no Brasil. Eu já tinha feito em Bruxelas mas era a primeira vez no Brasil. Depois das *Lágrimas amargas*, me chamaram para fazer uma novela na Globo, que foi *Selva de pedra*, com

direção do Avancini e depois do Denis Carvalho. Em seguida, Luiz Fernando Carvalho me chamou para fazer duas novelas na Manchete, *Helena*, que era uma novela de época, e *Carmen*. E estes foram os trabalhos que eu fiz no Brasil, não foi muita coisa: três novelas, duas peças, sendo que, numa delas, meu personagem não tinha texto. Mas eu estava sempre com a idéia de voltar para a Europa, tanto que pus os meus meninos no Liceu Molière, no Rio, o pai deles é francês, eles tinham direito a bolsa, então peguei um apartamentozinho do lado do Liceu Molière, porque eu não dirijo e estava com a vida muito atarefada: dava muita aula (inclusive na CAL), fazia coreografia de peça infantil, de peça adulta, trabalhava muito.

Fátima Em suas aulas, que deixaram excelente recordação, que valores você enfatizava para os alunos?

Eu sempre tive grande prazer em dar aulas mas isso não estava muito claro dentro de mim. Hoje em dia tenho isso mais bem formulado. Tenho muita vontade de dar aula, que eu nem considero dar aulas, mas passar adiante, descobrir junto... Acho que, antes de mais nada, o que a gente precisa é calma.

Chico Pelúcio Tirar a ansiedade...

É. Chegar no ponto zero, chegar na calma que te dá concentração. A gente fala em concentração, mas o que é concentração? Concentrar em quê? Concentração é uma palavra meio vaga, meio abstrata, como energia, por exemplo. Acho que concentração é poder se deixar invadir pelas imagens; se é uma improvisação, se deixar invadir, se deixar guiar pelas imagens. Evidentemente que é necessária uma técnica em cima disso. Com a Dona Maria, a gente aprendia a saber o que nosso corpo estava enviando como mensagem, o que ele contava. É um pássaro, é um cavalo, é uma criança, é um velho? Você precisa saber o que o corpo está dizendo. Então, na improvisação, você tem também essa possibilidade de contar. Mas tudo no concreto, a gente tem que fugir do que é abstrato:

sensações, sentimentos. O essencial são os estados profundos. Você tem que observar em si mesmo que órgãos são tocados, se contraem ou se dilatam quando você tem uma emoção. Acho que no kathakali existe um pouco disso: que músculos do rosto você utiliza para mostrar a raiva? Mesmo que você não tenha a mínima raiva, você usa aqueles músculos... Então tem a forma e tem o profundo, porque, se você não tiver nada, não dura muito.

Fátima Essa história é bonita: o Stanislavski dizia: "sinto medo, por isso corro", e o Meyerhold dizia: "corro, então sinto medo".

Exatamente. Tem a história engraçada do Laurence Olivier e do Dustin Hoffman, que fizeram juntos *Maratona*. Dustin Hoffman começou a correr para entrar no papel e aí o Laurence Olivier falou: "O que você está fazendo?", "Eu estou correndo para ficar cansado", e perguntou para o Laurence Olivier: "Mas, e você, o que você faz?" E o Laurence Olivier respondeu: "Eu? Eu atuo". Mas eu me entusiasmo muito quando dou aula... Na última oficina que eu dei, subi no palco, peguei um menino pelo pescoço e disse: "Você está mentindo! Você não está sentindo isso", eu me entusiasmo muito...

Fátima E ele confessou?

Ele, coitado, estava assustado, nem disse nada.

Chico Juliana, coreografia, aula, você não parte para a direção, não tem vontade de dirigir?

Tenho. Com a idade, a gente tem que ter mais audácia, né? Mas eu sempre me senti muito bem no papel de assistente. Eu adoro ser assistente, e acho que, como assistente, eu sou, inclusive, meio intérprete. Evidentemente, o assistente tem muito menos responsabilidade do que o próprio diretor ou diretora. Mas eu gosto de ser assistente até de cozinheiro, adoro essa parte assim de perceber as necessidades, de estar ali na hora exata, de fazer o que é preciso, de perceber sem que seja

preciso dizer nada... Mas eu não digo não à direção. Eu não digo não a mais nada, porque a gente nunca sabe o que a vida vai trazer. Mas nunca me veio o elã de dirigir alguma coisa.

Fátima Por que você foi para o Théâtre du Soleil? Em que consistia o estágio que você fez lá em 90? Como se estruturam estes estágios habitualmente?

Em 1976, quando eu ainda morava em Bruxelas, fui assistir em Paris a *L'Âge d'or* [A época de ouro] do Théâtre du Soleil, uma peça magnífica, que hoje em dia a Ariane compara, pelo processo de trabalho, com *Tambours sur la digue*, cujos ensaios também duraram muito tempo. No *L'Âge d'or* eram usadas muitas máscaras e a peça era uma criação coletiva, porque naquela época o Théâtre du Soleil só trabalhava com criação coletiva. Hoje em dia tem a Hélène Cixous, que é autora do Théâtre du Soleil, e os clássicos, digamos assim. Naquela época, eram eles mesmos que criavam os textos. E essa peça me marcou muito, muito mesmo. E fiquei com o sonho de um dia... Em 1988, voltei para a França sem ter nada, sem nenhum trabalho, mas com muita vontade de viver lá. Fui depois convidada pela Maguy Marin a participar da coreografia que ela estava fazendo naquela época e que era justamente sobre o bicentenário da Revolução Francesa. Fazia muito tempo que eu não dançava; apesar de estar sempre dançando nas peças, eu não estava com aquela técnica. Foi até muito bom, emagreci, fiz muito trabalho com ela e, depois, com as turnês. Mas, de vez em quando, a gente ficava parado em Paris e eu ouvi falar que o Théâtre du Soleil ia dar um estágio. Resolvi aproveitar e me inscrever.

Chico Você se inscreve por currículo?

Primeiro você deixa seu contato assim: “eu gostaria de ser informada do próximo estágio”. Aí te informam e te dizem: “o estágio vai acontecer em tal época” e dizem o que você tem que fazer. Teve um estágio, uma oficina, em que a Ariane pedia

para as pessoas escreverem uma receita de cozinha, por exemplo. Uma coisa maluca, deu na cabeça dela ou sei lá o que foi. E as pessoas vão lá, enlouquecidas. Cozinha para a Ariane é muito importante. Tem também um contato de conversa com os futuros estagiários e depois tem um pré-estágio eliminatório, em grupos pequenos, com música. Então, foi assim: eu fui para a seleção e fiquei num grupo que eu nunca tinha visto e, de repente, no mesmo dia, nós já estávamos na casa de um deles porque, quando a gente chega lá, já está tão fascinado, com tanta vontade de fazer aquele estágio, que, realmente, a gente acha que, se não fizer, é um caso de vida ou morte. Tínhamos três dias para fazer a tal da preparação. A gente ia ser selecionado por aquele trabalho. Até me lembro que eu dei um piripaque uma hora lá, porque eu percebi que cada proposta que um fazia o outro dizia: “não, e se a gente fizesse isso?”, uma hora eu disse: “não se pode mais dizer não, tem que se fazer pra ver, porque se ficar tudo na cabeça não se faz nada. De qualquer maneira, o que a gente for fazer vai ser um cocô, claro! Vamos dizer sim imediatamente e pôr em prática!” E a gente foi e fez realmente uma coisa horrorosa, que era um Orestes e seis Electras, a Ariane quase morreu e aí a gente foi se sentar e... Porque é assim, a gente faz essa preparação num palco, e a Ariane sempre joga a gente bum, num teatro, com luzes no alto, não tem aquela sala de preparação, não. Você já está no teatro. Aí a Ariane ficou sentadinha, a gente foi para trás, para as pequenas arquibancadas que tem lá, e ela falou assim: “realmente, eu estou aqui desde hoje de manhã e não vi um minuto de teatro. Eu, realmente, às vezes me pergunto: será que o teatro existe? Quando a Ariane fala isso, não fala por falar, para fazer uma frase engraçada, ela realmente sente isso, ela realmente se pergunta profundamente: será que alguma vez vai voltar de novo a existir teatro? Quando ela falou isso, eu fiquei assim pasma. Que coisa horrorosa, não é possível, não podemos deixar essa mulher nesse estado, eu fiquei muito tocada com o que ela falou. Então ela pediu dois voluntários, eu imediatamente me levantei: vou resolver esse caso, tenho que

Foto de Michèle Laurent: *Agamêmnon*, de Ésquilo, direção de Ariane Mnouchkine, 1990. No centro, Simon Abkarian; a partir da esquerda, Evelyne Fagnen, Catherine Schaub, Marc Barnaud, Martial Jacques, Stéphane Brodt, Sergio Canto Sabido e Shahrokh Meshkin Ghalam.



fazer alguma coisa. E o rapaz que tinha feito o Orestes se levantou também. Então fomos nós dois. Tinha assim uma cama, não tinha texto nenhum, mas tinha música e ela dizia: “me desenhe uma pessoa dormindo”, que é o caso do não-realismo, não é que você vai lá e dorme, você tem que desenhar a pessoa dormindo, tem um desenho, tem uma tensão no corpo. E o tema era o amor, um casal, um homem e uma mulher dormindo e aí a Ariane punha uma música. E, realmente, com música já ficava bem mais fácil. Eu estava meio que sozinha para resolver o caso e lembro que eu tinha um ímpeto, e era um casal e era uma manhã ensolarada e eu me espreguiçava, tentando desenhar o máximo possível, dançando realmente. E eu senti que ela tinha ficado tocada. E isso já foi bom. Aí fui aceita para fazer o tal do estágio, e quando você entra para fazer o tal do estágio, e tem aquela arquibancada e tem aquelas araras com todas aquelas roupas que já serviram para o Théâtre du Soleil, com toda aquela história, todas as calças brancas, todas as calças pretas, todos os coletezinhos, todos os casacos de Shakespeare, todas aquelas máscaras e chapéus, todas aquelas luzes, duzentas pessoas tentando se vestir, se arrumar, se desenhar, e amarra e aperta, porque você tem que estar desenhado, tem que estar tudo desenhado... Então tudo começou nesse estágio, que tinha como tema o ringue de patinação: o chão era de madeira, todo mundo estava de meia e todo mundo patinava. Então, por exemplo, eu vou fazer uma

cena com você, de namorados, você está me esperando, eu chego atrasada, eu chego patinando, eu já estou numa forma. Você já está numa forma, porque tudo que você tem que fazer, tem que ser patinando, então tudo aquilo te leva para uma forma, te obriga a uma forma. E esse estágio foi uma maravilha, eu fiquei totalmente transformada, eu não consegui dormir durante uma semana, mesmo, sem brincadeira. Meu filho me chamava várias vezes, várias vezes eu não escutava. O pai dele estava comigo, nós dois estávamos fazendo estágio, a gente voltava correndo para casa, o meu filho um dia disse assim para a gente: “você têm certeza de que vocês gostam do que estão fazendo? Porque vocês estão com uma cara horrorosa!” Porque a gente levantava de noite e pensava: “por que eu não fiz assim?, por que eu não fiz aquilo?, amanhã eu vou fazer isso na improvisação....” Porque você fica querendo realmente fazer parte daquele mundo mágico, das improvisações com as máscaras da *commedia dell’arte* ou com as máscaras de Bali ou com os personagens não mascarados (tem alguns que não têm as máscaras), com aquelas roupas e tal. O estágio durou duas semanas, depois fui fazer uma última turnê com a Maguy, com o espetáculo sobre o bicentenário, no Japão, e, quando voltei, me chamaram do Théâtre du Soleil, me perguntando se eu não queria fazer um teste; já não tinha nada a ver com a oficina, estavam chamando há mais de um mês atrizes para o papel da Clitemnestra. Então fiz três dias de teste e, depois de três dias, a Ariane...

Fátima Como era o teste?

O teste já era com toda a companhia, e com a experiência fantástica de texto, que eu nunca tinha tido na vida: você tem o texto e lê a sua fala inteira, se ela é relativamente curta, ou até onde você acha que reteve. Aí você abaixa o papel e atua aquele texto, depois o outro que está na sua frente levanta o papel... Então o texto vai brotando e, de repente, você cai no chão porque você caiu, ainda mais que era a Clitemnestra com a Ifigênia. Eu nunca ouvi falar de uma experiência como essa:

você nunca trabalha o texto em casa para aprender de cor. Você realmente aprende de cor, ele entra no seu coração, é assimilado. Eu já entrei no *Soleil* sabendo que ia fazer o papel da Clitemnestra, mas o processo habitual, quando a gente começa a ensaiar uma peça, não é esse: eu tenho todos os personagens para experimentar, não sei qual eu vou fazer... mas já sei que não vou fazer esse ou aquele e então fico bem mais à vontade, e começo por aquele que não vou mesmo fazer...

Fátima Como se dá esse processo?

Por exemplo, você lembra do filme *Au Soleil même la nuit*? A gente tinha o texto na mão o tempo todo. Quando, por exemplo, eu ia fazer o Tartufo, eu sabia que eu não ia fazer o Tartufo, então isso te dá mais liberdade. Porque quando você está pleiteando um papel, você já fica mais nervoso, trava mais.

Fátima Mas quem determina quem faz cada papel a cada ensaio?

A gente. Hoje a gente vai ensaiar, então você vai fazer a Dorine, eu a Mariana, ele o Valério. Amanhã a gente vai fazer outra coisa. Então, a gente diz: “como é que a gente vai fazer hoje?”, “onde é que essa cena se passa?”, “se passa num quintal”, “então deve ter água, gangorra...” aí a gente se maquia, se arruma, enquanto isso a Ariane está resolvendo mil casos lá com o *bureau*, com a cozinha, com tudo e, quando ela chega, a gente está nos últimos preparativos, depois todo mundo se senta e, naquele ensaio, pode ter cinco Valérios, um do lado do outro, duas Dorines, enfim, as pessoas que naquele dia vão tentar fazer aqueles papéis.

Chico Isso desde o início, Juliana?

Desde o primeiro dia.

Chico Se coloca, se veste, se prepara...

Não, no primeiríssímo dia a gente lê...

Chico Não tem essa coisa de ensaiar lendo?

Não. Nunca. E depois já é com a luz da ribalta, luz no palco, os outros nas arquibancadas, o que já faz uma verdadeira platéia. Somos trinta, se há quatro em cena, sobra um público de vinte e seis mais a Ariane. E a gente lá improvisando com o papel na mão. A não ser que seja uma situação como a da nossa volta da Ásia, em que não tínhamos nem texto, e a gente improvisava inclusive o texto.

Fátima Como se organiza um dia de trabalho no Théâtre du Soleil?

A gente chega lá às oito e meia da manhã, e tem as tarefas do dia, tem as pessoas que vão ajudar na cozinha, as que vão colocar em ordem os camarins, por exemplo. Muitas vezes a parte da manhã não é na sala de ensaio. No comecinho, geralmente a gente não ensaia, começa a ensaiar depois do almoço. O almoço é ao meio-dia, depois a gente vai para a sala de ensaio e começa a se preparar. Ariane sempre deixa uma hora e meia, duas horas de preparação, dependendo do que tenha sido combinado e a gente começa depois a ensaiar.

Fátima Essa preparação já funciona como um aquecimento?

Não, tem uma hora de exercício físico...

Fátima Antes da caracterização?

Antes. Eu estava esquecendo dessa parte...

Fátima Como se organizam os exercícios físicos? Eles têm um objetivo já dentro da montagem?

Têm, têm a ver com a montagem. A condução dos exercícios é dividida entre nós, não me lembro de já ter tido alguém de fora.

Fátima E, quando vocês estão em temporada, cada um tem uma partitura de aquecimento?

Não, é junto. A gente chega no teatro às três da tarde, três e meia. Aí faz uma hora de aquecimento. Nos *Tambours* fazíamos uma hora de tambores. Aí íamos começar a preparar os objetos de cena, o lanche, porque sempre se toma lanche, sempre se almoça, janta junto, sempre se toma vinho, no final do dia. Nos domingos, se toma café da manhã todo mundo junto. A comida, o lanche, as refeições, são uma coisa que faz muito parte.

Fátima Isso é muito oriental...

É. Muito. A Ariane tem muito isso.

Fátima Em que momento se decide quem vai fazer que papel?

Às vezes chega um momento em que Ariane consulta uma folha que fica ali, com os nomes dos personagens e diz: “quem já fez proposição?” Por exemplo, Dorine, quatro pessoas que já fizeram a Dorine... Então, a partir de certo ponto, vai se criando uma evidência. No filme *Au Soleil même la nuit* vocês viram, por exemplo, aquela briga da Ariane



Foto de Michèle Laurent: *Agamêmnon*, de Ésquilo, direção de Ariane Mnouchkine, 1990. Juliana Carneiro da Cunha.

com Myriam Azencot, que queria fazer a Dorine, e a Ariane dizia: “você não pode fazer Dorine, quem vai fazer Dorine é a Juliana, não é possível”, aí eu lembrava à Myriam que, quando a gente fez *La ville parjure*, eu queria fazer o papel que ela fez, que eu achava maravilhoso, que era o papel do Ésquilo, que era o guardião do cemitério. A Myriam é minha melhor amiga, realmente, no Théâtre du Soleil, mas é uma evidência que se cria. Eu me lembro que, com o personagem de Atena, a gente ficou até o final sem saber quem faria. Porque eu estava tendo muita dificuldade de fazer Atena e gostava muito de fazer uma Erínia. E a Atena era um pouco cartão postal, sabe assim, a Deusa... aí você tem aquele clichê, eu tive uma dificuldade horrível, eu ficava durinha, mas a Ariane queria que a mesma atriz que tinha feito a Clitemnestra fizesse a Atena. No final, a gente teve que trabalhar, solucionar. Teve um pedaço de texto grande em que eu atuava de olhos fechados para me ajudar. Para eu entrar, eu tinha que me transformar de alguma maneira, foi um personagem difícil para mim. E, enfim, quando fica evidente que é essa pessoa que vai fazer esse papel, não tem como dizer não. E às vezes é aquela dificuldade: há papéis que não se sabe quem vai solucionar.

Chico Existe uma diferença fundamental, para o ator e para a direção também, entre a situação em que você tem um texto pronto, como em *Tartufo*, e o processo em que se vai estruturando o texto, criando uma obra? Ainda mais sabendo que vocês trabalham quatro meses e meio numa montagem e chegam num nível de sofisticação altíssimo como no *Tambores*. Isso para mim levaria três, dois anos... Como é que isso se dá? Os atores já chegam com uma idéia formada? Em que ponto vocês chegam no processo?

A minha experiência foi com *Os gregos*, que era uma peça já estabelecida, já escrita, digamos. E depois *La ville parjure*, que também era uma peça já escrita pela Hélène Cixous e à qual a gente não acrescentou nada. A Ariane tirou, limpou alguma coisa, porque, como o autor está ali do lado, ela pode... Agora,

tirar uma palavra do Molière ela nunca tirou, porque Molière não está mais ali para ela falar com ele. Então ela não pode, ela tem esse respeito. Mas com a Hélène, ela podia tirar. Mas não houve nada feito por nós. Já na nossa criação coletiva, *Et soudain des nuits d'éveil*, havia momentos em que a gente realmente improvisava; para o personagem da Paloma, que eu fiz, eu queria me transformar. A Ariane queria muito que no grupo de personagens tivesse um ator ou uma atriz, porque uma trupe sem ator e sem atriz é meio difícil. Tinha a administradora, a cozinheira, a estagiária, a guardiã mas a atriz, ou o ator era mais difícil porque é mais perto, não é verdade? Para me transformar numa guardiã, eu posso fazer uma guardiã mais velha, eu já posso me transformar fisicamente. Como é que eu vou fazer uma atriz? Eu posso, por exemplo, pôr uma peruca loura e imaginar, no sentido de me transformar. A dificuldade é essa: é você deixar entrar um personagem, sair de si. Então como eu não tenho muito busto, peguei um sutiã com enchimento de espuma e afinei a minha cinturinha, fiz assim no cabelo, sei lá, pensei numa outra atriz, uma atriz de Hollywood. Uma coisa para eu poder me transformar. Acontece que, quando eu entrei, eu senti que meu sutiã estava molhado, que o meu peito estava grande porque meu peito estava dando leite. Eu não tinha previsto: eu sou uma atriz que estou com filho pequeno e com peito grande porque estou amamentando. Quer dizer, a minha experiência de peito grande foi só essa mesmo. Mas eu não sabia que era isso que ia me chegar. Então, na hora que eu entrei, que eu comecei a fazer, esse personagem veio. Aí me veio uma proposição de uma menina fazendo o aniversário de uma outra. Todo mundo naquela noite de vigília, mas então era aniversário de uma delas. Tinha um bolinho, aquelas coisas mais banais, porque a gente não tinha o texto e a gente estava tentando inventar alguma coisa. Aí eu irrompi pela porta, peguei o telefone: “mamãe, mamãe, tive um sonho, estava debaixo do chuveiro, tive uma coisa horrorosa, como é que está o Frédéric?” Aí me veio uma mãe angustiada, e isso foi feito meio no pá-pum, a Ariane filmando, porque, de um tempo para cá, ela tem uma câmera,

então ela manda isso para a Hélène e, em cima disso, a Hélène coloca uma forma. Aí, de repente, eu recebo num papel aquele texto que eu falei, que eu mesma já disse, um pouco diferente... Ela cria em cima do que você fez. Tem umas horas meio angustiantes em que você pensa, meu Deus do céu, isso aqui está muito banal, muito pão-pão, queijo-queijo... não é possível... mas, enfim, é uma coisa que foi acontecendo numa criação coletiva. Quando você tem já o texto, um clássico, você não passa por essas angústias, são outras.

Fátima Vocês trabalham com a figura do dramaturgista, do *Dramaturg*, em sentido alemão, que, na França, é conhecido como assistente literário? Vocês têm alguma coisa semelhante a isso?

Não, tem só a própria Hélène que vem assistir às vezes aos ensaios. Quando eles fizeram *Os gregos*, tiveram um; a *Ifigênia em Áulis* foi traduzida por um

helenista e depois as outras traduções foram feitas pela Ariane e pela Hélène Cixous, no que elas chamavam *mot à mot*, quer dizer, elas realmente traduziram do grego literalmente. Mas essa figura não tem.

Fátima Quem está presente habitualmente aos ensaios?

Tem a Ariane e o assistente dela. Que toma conta de tudo, tudo, tudo. O músico, Jean-Jacques Lemêtre, que chega, desde o



Foto de Michèle Laurent: Jean-Jacques Lemêtre e Myriam Azencot, 1990.

primeiro minuto, com um sininho, no dia seguinte, ele está com um sininho e não sei mais o quê, e ele vai aumentando e vai trazendo não sei quantos instrumentos.

Fátima Ele com uma equipe ou ele só?

Ele tem um assistente. Primeiro ele improvisa, vai vendo a evolução, vai criando um tema, aí a gente vai reconhecendo os temas de cada personagem; depois ele compõe aquilo tudo e aquilo tudo está escrito.

Fátima E o cenógrafo?

É o Guy-Claude François, que é um grande cenógrafo também de cinema. Ariane telefona para ele e eles conversam, depois ele vai ao teatro. Quando a gente estava fazendo *La ville parjure*, ela começou a sentir necessidade de ter umas diferenças de nível. Então os técnicos vieram com pedaços de madeira e prego e fizeram uma paliçada para a gente poder estar dentro do buraco ou acima. E isso ela transmitia ao Guy-Claude. A primeira imagem que a Ariane tinha dado para a gente era a de um cemitério, que eu tinha imaginado como um mausoléu, que não tinha nada a ver com o que aconteceu depois mas, enfim, tinha uma coisa de um cemitério. Nos *Os átridas*, eu não estava lá desde o início. Quando cheguei, já existia o muro, porque o coro tinha necessidade de aparecer por trás, então apareciam assim, ou pulavam por cima do muro. E tudo ia se criando de acordo com as necessidades.

Fátima O cenógrafo não fica *full time* com vocês, porque Ariane diz que cenário é um por ano, mas o músico fica o tempo todo.

O tempo todo. A única vez que ele não estava conosco foi no *Tartufo*, porque ele veio e a gente se deu conta de que, como os versos alexandrinos têm o seu próprio ritmo, não tinha como ele ficar fazendo tan-tan-tan, tan-tan-tan.



Foto de Michèle Laurent: *Agamêmnon*, de Ésquilo, direção de Ariane Mnouchkine, 1990. Stéphane Brodt e Duccio Bellugi.

Fátima E o iluminador?

A luz é uma luz que projeta a gente no teatro, é uma luz clara, só. A Ariane raramente trabalha com claro e escuro. Nessa última peça teve um pouco de lanterna, essas coisas assim. Mas a luz é da Ariane, que é muito boa nisto. E tem três técnicos que resolvem, que propõem, mas é a Ariane quem cria a luz.

Fátima Tem alguém que faça a documentação do trabalho da companhia?

Tem todos os arquivos no *bureau*, tem pessoas...

Chico Registram os processos?

Tudo.

Chico Quem é que faz?

É o assistente. Fotografias, *portfolio*, ele vai batendo à máquina inclusive, agora com as técnicas do computador, ficou tudo mais fácil. Tem tudo. Tudo o que a Ariane disse naquele dia. Se vocês forem ver no *site*, tem fotografias, tem

várias coisas da *Ville parjure*. A Ariane tem uma facilidade incrível para computador, toma aulas, ela é muito avançada nessas coisas.

Chico A gente que trabalha em companhia acredita no que o Peter Brook diz a respeito do espetáculo: que ele transpira, revela nas entrelinhas as relações que estão por trás. A Fernanda Montenegro, por exemplo, diz que hoje em dia só trabalha com amigos. Para você, hoje, é mais importante o processo e a relação que se dá por trás do espetáculo ou o resultado final? Você trabalharia com alguém com quem você não tem afinidades, em busca de resultado estético, por exemplo? Claro que, às vezes, um quíprocó acontece...

É, mas depois a gente vai para o palco e resolve isso tudo; houve, claro, colegas com quem eu não me entendia pessoalmente mas com quem no palco era fantástico.

Chico Mas isso te basta? Você entraria num outro processo com essa pessoa, por exemplo?

Se eu estiver rodeada de pessoas chatas, eu não vou fazer, não, de maneira nenhuma. Por outro lado, eu nunca disse não a trabalho nenhum, mas também tive muitas chances de poder estar trabalhando com pessoas extremamente exigentes como a Ariane, e como o próprio Luiz Fernando Carvalho, no filme *Lavoura arcaica*... acho que apenas a busca do sucesso estético não seria o suficiente para eu aceitar um trabalho, acho que tem que ter uma paixão, uma vontade. Mas, às vezes, durante o percurso, você pode ter desavenças com os colegas, sei lá... Na época do Chandra, quando nós, que éramos tão amigos, estávamos em desavença, ao ir para o palco, tudo ficava bem e eu pensava: “olha, como é estranho, a gente estava brigando antes e agora a gente foi para o palco e deu muito certo, nada disso transpareceu”. Porque a amizade também era muito mais importante do que aquela desavença daquele momento. Acho que se você tem uma desavença profunda com uma pessoa

você não consegue... Na minha vida, na minha carreira, quando eu estava no Rio de Janeiro, depois de ter feito *As lágrimas amargas*, eu disse sim a todas as propostas que me fizeram, a não ser que eu já estivesse engajada num outro trabalho. Eu nunca disse não.

Fátima Voltando à tensão entre a ética e a estética, o que você considera essencial no trabalho da companhia? O que move a companhia? Quais são os valores que norteiam o trabalho de vocês?

Eu acho que, para quem assiste a um espetáculo do Théâtre du Soleil ou para quem participa de uma oficina com a Ariane, existe uma tal magia que desperta uma enorme vontade de se fazer parte daquilo. Os outros, que já estão lá, a própria Ariane, repetem: “olha, não é um trabalho fácil, existem muitas dificuldades de carga horária...”, há pessoas que têm filhos pequenos, a carga horária é grande, o trabalho é exaustivo, você não faz mais nada, você não vê mais amigos, muitas pessoas acabam se divorciando, porque você não vai mais para casa. Mas a pessoa diz: “tudo bem, tudo bem” porque é uma magia muito grande poder fazer parte desse mundo de exigência, onde você diz: “mas tudo devia ser assim! O mundo todo devia ser assim: todo mundo trabalha, todo mundo tem o mesmo salário, todo mundo participa de tudo, não existe estrelismo, antes de mais nada, a verdade, antes de mais nada, a moral, a honestidade, a humanidade, a solidariedade.... por que o mundo todo não é assim? Aqui no Brasil, por exemplo, você chega na hora mas os outros nunca chegam, e você começa a ser aquele anormal que chega na hora. Estou dando só um exemplo. Então, como eu vou conseguir fazer com que todos cheguem na hora? Ao mesmo tempo, quando você entra num lugar onde essas normas já foram estabelecidas e você não precisa tomar a frente delas, você se enquadra e é obrigado a crescer como ser humano, mesmo que você não queira, mesmo que você esteja cansado, com raiva, com preguiça, com ódio, com todos os outros defeitos que a gente pode imaginar, porque

a gente tem, todo mundo tem, mas você acaba crescendo como artista e como ser humano.

Chico Eu brinco que a vida em companhia é um bom estágio para casamento. Um ano em companhia vale dez anos de casamento, porque o tempo todo você tem que ouvir, tem que ceder...

Existe uma convivência no cotidiano, uma prática disso. A Ariane diz: “olha, se vocês tiverem desavenças, vão lá para o gramado, não deixem acontecer a briga aqui dentro”, porque o teatro é sagrado. Então essas são as normas que levam a gente. Depois você vai aprendendo a ter como guia a sua própria consciência... porque tem dias que você está mais cansado do que os outros. Então: “olha, fulano, não fica culpado, vai para casa hoje. Hoje você está mais cansado, amanhã quem sabe sou eu. Não fica até esticar completamente a corda.” Não tem que ficar todo mundo, junto, até o final. Também tem que ter essa maleabilidade.

Fátima Como se dá o treinamento nas técnicas orientais? Ariane acredita que isso encarna a magia do teatro, o não-realismo, o necessário *como fazer as coisas sem resvalar para o realismo chão*. Mas eu gostaria de saber se o interesse vem na medida da



Foto de Michèle Laurent: *Agamênon*, de Ésquilo, direção de Ariane Mnouchkine, 1990. Simon Abkarian e Juliana Carneiro da Cunha.

adequação dessas técnicas a cada um dos espetáculos ou se existe uma curiosidade geral que faz com que vocês façam um treinamento constante em técnicas variadas, independente dos espetáculos.

Quando a Ariane criou, com um grupo de amigos, o que ainda nem se chamava Théâtre du Soleil (eles resolveram dar esse nome depois, pelo calor, pelo que ele representa), decidiram o seguinte: “quando nós formos começar a pensar em pôr em prática esse projeto, nós não vamos mais poder fazer nada. Então, antes de começar, vamos nos dar um ano de viagem”. E a Ariane já tinha uma empatia, digamos, uma curiosidade, uma admiração, alguma coisa que a levava para a Ásia. Na realidade, para a China, mas, naquela época, era muito difícil, tinha que ter o visto. Então ela conta que foi de Paris para o Japão de barco, parando. Levou um ano nessa viagem. Ela disse que contornou a China, sem nunca conseguir entrar lá, mas foi ao Camboja, ao Vietnã, ao Nepal, ao Japão... Enfim, ela tinha essa curiosidade/atração/empatia pela Ásia, pela Índia, inclusive, e isso foi se desenvolvendo cada vez mais. E ela então diz, de uma forma bem sucinta, que a forma teatral é oriental e o texto teatral é ocidental. Por exemplo, os grandes escritores de teatro, de peças são ocidentais. A gente não faz tantas técnicas orientais. Desde que eu estou no Théâtre du Soleil, faz treze anos, nós tivemos muitas apresentações de vários grupos como a Kema e a Upeca, do Sri Lanka, como o kathakali da Índia, a Madame Pay, da Ópera Chinesa, O Pansori, da Coréia; tivemos aulas com o professor Jymat, do topeng. Mas teve outros estágios, que não eram obrigatórios, feitos em volta do Théâtre du Soleil, porque na Cartoucherie existem cinco teatros e uma casa de estágios, tipo uma escola que se chama ARTA. A nossa técnica, a nossa formação, a nossa prática de todo dia não é oriental, é alongamento, musculação... Em *Tambours sur la digue*, os marionetistas têm que ter muito músculo para poder levantar os outros, eu, por exemplo, peso setenta quilos, para me levantar, eles têm que ter músculos, então fazem realmente musculação. Atualmente é essa a nossa técnica. Senão, pode ser alongamento ou outra

técnica... Para dizer a verdade, gente, eu estou há um tempo sem fazer prática de nada. Eu comecei a fazer aula com sete anos e há uns dois, mais ou menos, decidi que só quero fazer alguma coisa que eu tenha vontade, que a minha alma tenha vontade de fazer; não quero fazer mais nada que seja só físico. Se colocar uma música, eu vou dançar e vou fazer tudo que é bom; mas enfim, o trabalho mesmo, do cotidiano, não é oriental. A técnica não é oriental, ela é em função do espetáculo. Por exemplo, em *Os gregos* usávamos a própria coreografia das danças e é sempre assim. É sempre alguém do grupo que propõe e se encarrega de coordenar. E isso em muitos níveis. Em *Os átridas*, havia aquelas maquiagens do kathakali e aquelas danças porque, no grupo, naquela época, tinha uma menina chamada Catherine Schaub e um ator maravilhoso chamado Simon Abkarian, e tinha a Nirupama, que é indiana, enfim, as coisas eram daquele modo porque essas pessoas estavam ali. Se fossem outras pessoas, acho que a peça não teria tido aquelas maquiagens, nem aqueles figurinos. Porque eles tentaram de tudo para fazer tragédia grega, começaram com os lençóis, provavelmente, porque todo mundo começa grego com os lençóis. Depois se perguntaram: “como é que o coro fala?” Aí começou todo mundo a falar, e logo se deram conta de que não dava para todo mundo falar. Aí passaram para um corifeu, mas não é todo mundo que consegue dizer um texto. Mas, nós, realmente, não fazemos técnicas...

Chico Então, nesses treze anos, não teve uma técnica, um exercício, um aquecimento que tenha permeado a maior parte do tempo, quer dizer, tudo foi direcionado...

...de acordo com aquela peça, de acordo com as pessoas que estavam lá naquele momento. Temos o Duccio, por exemplo, que é formado em mímica e que é muito bom em tudo o que é elasticidade, ele é muito leve, muito elástico. Eu, quando dou aula, dou aqueles exercícios em que a gente fica numa posição durante vários minutos tentando não fazer nada, nada mesmo, o que é difícilíssimo.

Chico Você sabe que isso me conforta muito porque nesses anos todos de trabalho eu falo: "pô, gente, a cada espetáculo a gente muda de esgrima para kung fu..." A gente já fez até aeróbica, porque precisava de fôlego para fazer um determinado espetáculo. Eu me pergunto: será que não vai ter nada com coerência?

Mas a coerência é o trabalho, é você não deixar de trabalhar.

Fátima O trabalho de vocês no Théâtre de Soleil é muito intenso. Como vocês estruturam a vida? Vocês têm férias? Vocês param por um período?

Geralmente a gente tenta parar no verão, aproveitar o verão...

Fátima Mas o verão é o período dos festivais, como é que vocês fazem?



Às vezes tem festival, aí a gente faz um mês de festival e faz outro mês de férias. Porque no verão só tem os festivais, Paris fica vazia. Então, geralmente, em julho e agosto, a gente não está trabalhando ou então a gente começa a ensaiar no mês de julho porque ficou parado no

Foto de Leonardo Lara: Juliana Carneiro da Cunha em Belo Horizonte, no ECUM 2002.

mês de abril, maio ou junho... como agora, por exemplo, a gente está parado. O que a gente chama parado é meio assim férias, desemprego ou possibilidade de fazer outros trabalhos...

Chico Normalmente é assim, a gente nunca consegue parar totalmente...

A Ariane tem muita dificuldade de parar totalmente, mas há dois anos ela teve dois meses de férias. Para refazer as forças.

Fátima O Théâtre du Soleil não trabalha com repertório. Como é que vocês decidem tirar um espetáculo de cartaz?

Às vezes é muito triste. Porque a gente fica em cartaz uma base de dois anos, digamos, e, num momento dado, mesmo que a peça esteja fazendo muito sucesso, a Ariane percebe que a peça está morrendo. Eu tive uma sensação física nítida, uma imagem concreta disto quando a gente estava fazendo *Tambours sur la digue*, nessa última turnê. Eu sentia que o espetáculo era um tecido muito precioso que começava a ficar esgarçado, e depois não adianta, você vai tentar recuperar esse tecido e o remendo vai sempre aparecer. E nessa peça a gente estava muito emocionado, mas muito feliz de parar porque não tinha mais como...

Chico Uma peça tem uma vida?

Tem. A gente sente a partir de um certo momento que ela está se esgotando. Estávamos fazendo seis espetáculos por semana, um espetáculo que dura três horas, que tem uma forma tão exigente, tão exigente, que às vezes você fala assim: “ah! se eu fizer bem ou se eu fizer mal ninguém percebe mesmo, porque a forma está tão perfeita que...”, tem umas horas em que você fica desesperado, né? E não pode, é uma tristeza! Aí, no dia seguinte, você pensa: “não, só vou ter bons pensamentos e vou fazer o máximo para os deuses do teatro, mesmo que ninguém perceba, para eu mesma ficar feliz porque senão eu vou ficar infeliz no final do dia porque eu fiz de qualquer jeito”, enfim...

Fátima Depois que vocês começam a temporada, vocês têm uma avaliação da Ariane para dizer se a qualidade do espetáculo está se esgarçando?

A Ariane está presente todos os dias, o tempo todo. E ela faz o que a gente chama “*les notes*”. Ela assiste ao espetáculo desde o começo todos os dias e vai passando aquelas notas para cada um. Depois de um certo momento, ela pára de assistir ao espetáculo, ou assiste só a algumas partes para poder voltar depois. Mas ela está lá o tempo todo. No começo bem presente, fazendo uma reunião a cada dia para passar as tais das notas, toda vez que acaba o espetáculo e o público vai embora.

Chico Todo dia vocês fazem isso?

No começo, sim. Enquanto o espetáculo está se ajeitando. Mas dois anos em cartaz é muito, então tem uma hora que ela diz “Eu preciso me afastar para lavar os olhos”.

Fátima E quando vocês estão em cartaz, a rotina continua a mesma?

Não. Quando a gente está em cartaz, a gente se divide em dois grupos, grupo A e grupo B, então, segunda e terça são os dias em que a gente não trabalha, são dias de folga. Quarta e sexta é o grupo A e quinta e sábado é o grupo B, que chega à uma hora da tarde para então preparar o bar, lavar a louça, limpar o palco, a arquibancada, passar aspirador, limpar o chuveiro, os banheiros, então tem aquelas tarefas todas, nós somos trinta, então quinze num dia, quinze no outro e, no domingo, como geralmente a gente tem duas apresentações, são os técnicos que fazem essa parte da manutenção.

Fátima A remuneração de todos vocês é equivalente?

É exatamente igual.

Fátima E dá para vocês viverem só do trabalho no Théâtre du Soleil?

Mão na luva, de Oduvaldo Vianna Filho, direção Aderbal Freire-Filho, 1984/85. Juliana Carneiro da Cunha.



Dá. Quer dizer, é um salário razoável. Atualmente a gente está com um salário, acabou de aumentar um pouquinho, de onze mil francos, que eu não sei nem quantos euros são...

Fátima São dois salários mínimos franceses, mais ou menos, não?

Eu acho que é isso. Tem uma coisa que a gente sempre fala: “mas, de qualquer maneira, a gente almoça e janta aqui, não precisa gastar dinheiro com a comida...” mas é um salário honesto e todo mundo igual. No ano passado, nós éramos 75 em um dado momento porque a Ariane tinha conseguido dar meio salário para quinze estagiários – ela está sempre preocupada com essa questão do emprego porque ela também tem muito esse lado de chefe de empresa, de não deixar as pessoas desempregadas muito tempo.

Chico Numa companhia, geralmente, aparece alguém que assume mais responsabilidades ou que tem aptidão maior para alguma coisa específica. Como é que vocês lidam com isso no Théâtre du Soleil?

As pessoas vão nos seus domínios, digamos.

Chico Mas, neste caso, não existe diferenciação salarial?

Não.

Chico Quer dizer, se você tem mais responsabilidades, se, além de trabalhar como atriz, você cuida do banheiro...

Lá a gente é mais ou menos tudo; a gente, por exemplo, na hora de lavar a louça, é todo mundo, mas se eu estou no palco muito mais, se eu estou ensaiando muito mais, eu vou estar menos na cozinha, evidentemente...

Chico Quem administra essas proporções de justiça?

Geralmente é a própria Ariane. Normalmente a gente chega às oito e meia em ponto todos os dias, faz a reunião de companhia todo mundo junto, e aí se decide o que vai ser feito naquele dia. Quais são as necessidades? As necessidades são, por exemplo, pôr em ordem o ateliê, então quem vai fazer o ateliê? Aí levanta a mão. Quem vai limpar tal? Quem vai para a costura? Aí levanta a mão e vai. Eu, evidentemente, não vou fazer um trabalho pesado que, fisicamente, eu não consiga fazer, porque não tem sentido. Mas eu vou fazer uma outra coisa.

Chico Os atores têm essa liberdade de dizer: “olha, eu estou sobrecarregado no palco...”

Não, não, em geral não precisa... porque é assim: ou todo mundo está no *chantier*, no canteiro de obras, e aí cada um vai fazer suas coisas, ou então está na hora do ensaio e vai todo mundo para o ensaio. A não ser que, por exemplo, vá acontecer uma festa e aí duas pessoas a mais sejam necessárias para dar uma mão na cozinha. Aí as próprias pessoas dizem: “eu posso”.

Fátima Aqui eu acho que se a gente deixar assim, vai ter sempre uma parte que vai se encostar na outra...

Mas lá também tem essa coisa. A Ariane sempre diz assim: “como é que você consegue ficar sentado vendo na sua frente uma pessoa que está carregando um peso?”, e aí ela dá uma bronca. E fala: “eu sei que hoje eu vou ser muito impopular!”

Foto de Ney Robson:

As lágrimas amargas de Petra von Kant, de Fassbinder, direção de Celso Nunes, 1982. Juliana Carneiro da Cunha, Fernanda Montenegro e Paula Magalhães (CEDOC/FUNARTE).



Chico É o papel do guardião. Eu trabalho há vinte anos com um grupo que não tem um diretor fixo. Com o passar do tempo, acabou que a gente também está dirigindo espetáculos, mas temos sempre um diretor convidado trabalhando. E não tem, então, esse papel do guardião. Mas a gente tem sempre a necessidade do pai; quando a gente trabalha com o mesmo diretor em duas montagens seguidas, a gente fala: “esse é o nosso justiceiro, esse é que vai dar o caminho”, e o grupo pega força.

É, a gente tem a mãe, porque realmente a Ariane é... As pessoas que estão lá há muito tempo, por exemplo, as meninas da costura, dizem: “nem adianta, não vamos nem mostrar isso aqui porque ela não vai querer. Isso não está suficientemente bem feito, a gente precisa aprimorar...” então a gente já sabe, o pessoal mais antigo já sabe, tentamos tirar o máximo possível de chatice mas aí, de repente, a Ariane diz: “mas ninguém me disse isso...”, é que, vai ver, a pessoa ficou com tanto medo que, de repente, não disse uma coisa que devia ter dito...

Fátima Você ficou entre Europa e Brasil, com muitas idas e vindas. Como você vê a evolução do nosso panorama

teatral? O que te chamou mais a atenção nesses últimos anos?

Eu não sei te responder... Na realidade, eu venho por muito pouco tempo, mas sempre gostei de chegar e ir ver o que estava acontecendo. Eu posso dizer uma coisa: eu tenho muito mais prazer de ir ao teatro no Brasil do que na França. Eu chego no Rio e em São Paulo e gosto de ir ver as coisas.

Chico Quando você vem, o que você vai ver?

Os amigos. Geralmente, vou ver Renata Sorrah, Marieta Severo, Nanini, Paulo Betti, estou sempre indo ver os amigos. Fernanda Torres, Débora Bloch... Acho que nos espetáculos daqui existe mais vida, mais risco; na França, eu vejo uma coisa mais acadêmica... Ainda agora, quando perguntaram a Ariane que diretores ela admirava, atualmente, na França, ela

não citou ninguém; eu teria citado, por exemplo, a Irina Brook, que é uma menina jovem e bacana. Gosto também de ver as peças que vêm da Rússia, da Bulgária, da África... Do teatro francês não lembro de nada.

Chico E o teatro do Peter Brook?

Não gosto.



Mão na luva, de Oduvaldo Vianna Filho, direção de Aderbal Freire-Filho, 1984/85. Juliana Carneiro da Cunha e Marco Nanini.

Fátima Por quê?

Fui ver esse último espetáculo dele, o *Hamlet*, e achei que era assim uma coisa totalmente fria, sem emoção nenhuma...

Chico A que você atribui o fato de Paris ser um centro de teatro internacional? É uma questão cultural ou deriva basicamente da política de financiamento estatal que dá às pessoas a possibilidade de elas terem um salário trabalhando em companhias estáveis?

Não sei. Lá no nosso teatro tem uma hora que a Ariane fala: “por favor, atue, não atue como ator francês, somente atue; atuar já é o suficiente”. Ela realmente sublinha o quão enriquecedor é o fato de ter na companhia gente do mundo todo; são essas infâncias variadas, esses mundos de infâncias que nos enriquecem. A França é difícil no momento, porque existe uma política terrível de não-imigração. Existe o Le Pen que está sempre crescendo, mas existe também, como tradição, essa abertura, o respeito aos direitos do homem, tudo isso exerce enorme atração sobre as pessoas.

Fátima Voltando ao seu trabalho como atriz, quais as diferenças entre seu trabalho no teatro e no cinema?

Em cinema, eu só fiz *O homem do pau-brasil*, alguns curtas-metragens e, mais recentemente, o *Lavoura arcaica*, com Luiz Fernando Carvalho. Na TV tive uma pequena experiência. Acho que, no começo, eu tinha que tomar cuidado porque eu vinha do teatro, de uma expressão muito marcada, muito grandiosa em relação à câmera de TV e/ou cinema, mas eu gosto de me encontrar diante de uma situação que me obriga a resolver um problema, a desenvolver uma sensibilidade especial para uma outra linguagem, para uma outra forma. E eu acho que, quando a gente faz cinema, existe uma tensão muito grande no momento em que se fala: “silêncio” e que se roda o filme. É tudo muito mais concentrado também. Aquela vez, talvez

mais uma e ficou, aquilo está gravado. No teatro, toda noite você está refazendo.

Fátima E como atriz, quais são seus sonhos no sentido de novos trabalhos? Vocês têm o poder de interferir na escolha do que vai ser montado? A decisão é coletiva ou é a Ariane quem dá a palavra final?

Não, não é a Ariane quem decide. Faz um tempo ela fez uma proposta que não agradou muito e ela desistiu, o que, para ela, foi muito difícil, porque foi como se ela tivesse interrompido um sonho, mas ela sentiu que a maioria das pessoas não estava tendo empatia pelo que ela estava propondo. Eu, pessoalmente, gostaria de fazer de repente um Tchékhov ou uma peça clássica, ter essa experiência. Eu gostaria, mas não sei em que medida tenho o poder de realizar isso. Gostaria também muito de poder lecionar, passar adiante, ter essa experiência de troca com outras pessoas...

Fátima Mas você teria tempo para fazer isto?

Não, enquanto eu estou lá, não. Na verdade, a gente está vindo de um trabalho tão intenso que, realmente, não estou pensando em trabalho nenhum. Estou querendo ver se fico um pouco de férias. Vou ficar no Brasil até 16 de abril. Estou querendo ver se dou uma oficina lá no Rio, ou organizada pela Angel Vianna ou pelo Stéphane Brodt. É que, além das turnês, que foram muitas e intensas, em várias partes do mundo, houve a promoção e o lançamento do filme *Lavoura arcaica*, então eu ia do Canadá para Paris, para o Japão, para Biarritz, para a Coreia, para o Canadá de novo...


Chico Cinema seduz mais que teatro? Responde melhor a essa nossa vaidade autofágica de ator, porque no cinema você se vê e diz: "está ali a minha obra"...

Não, eu fico feliz com os filmes mas acho que os momentos mais incríveis que eu guardo na lembrança são, na realidade,

os momentos de oficina com a Ariane. Lembro, por exemplo, de ter interpretado algumas falazinhas, um tiquinho de nada, da Lady Macbeth com a máscara da Madame Pantalon. E de ter feito um texto pequenininho do Romeu, do *Romeu e Julieta*, com a máscara de um velho, o Velho de Bali. Foram momentos em que eu realmente tive a impressão de que eu tinha saído e estava olhando aquilo que estava acontecendo ali. São os momentos mais fortes de que eu me lembro, porque ali eu realmente não estava fazendo nada, nada, nada, nada... Eu estava totalmente fora. Então, é uma sensação física que você fica querendo de novo, não sei explicar...



Foto de Sophie Moscoso: Ensaio de *A cidade perjura* ou *A volta das Erínias*, de Hélène Cixous, direção de Ariane Mnouchkine, 1994. Juliana Carneiro da Cunha.



Prefeitura do Rio, Secretaria das Culturas e RIOARTE

apresentam

RIO CENA CONTEMPORÂNEA

FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DO RIO DE JANEIRO

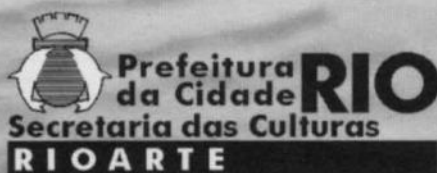
3ª EDIÇÃO

de 10 a 17 de novembro de 2002

ESPETÁCULOS / PERFORMANCES / OFICINAS / DEBATES
ENCONTROS / LEITURAS / PARADA / PUBLICAÇÕES

PARTICIPE !

riocena@openlink.com.br



esgotados



pontos de venda

Livraria do Espaço Unibanco
tel.: 21-2537-5243

Livraria do Museu da República
tel.: 21-2205-0603

Livraria Folha Seca
Centro de Arte Hélio Oiticica
tel.: 21-2242-1213

Livraria Travessa do CCBB
tel.: 21-3808-2066

Livraria Mário de Andrade
Palácio Gustavo Capanema
tel.: 21-2279-8097

Livraria Carlos Miranda
Teatro Glauce Rocha
tel.: 21-2220-0259

Livraria Timbre
Shopping da Gávea
tel.: 21-2274-1146

Livraria Ligue Livros
Campus Uni-Rio
tel.: 21-2295-2548

Casa das Artes de Laranjeiras
CAL – tel.: 21-2225-2384

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

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

Livraria Scriptum
BELO HORIZONTE
tel.: 31-3261-7892

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

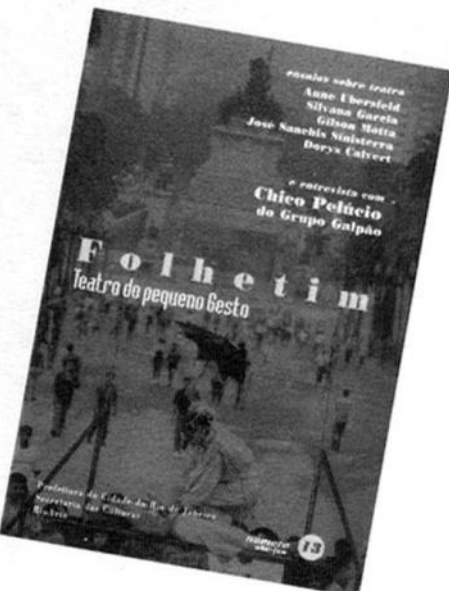
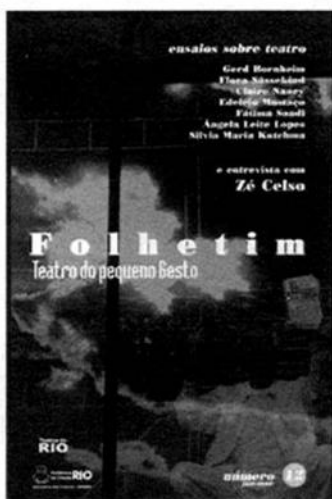
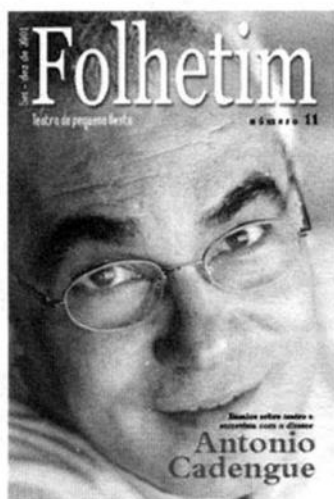
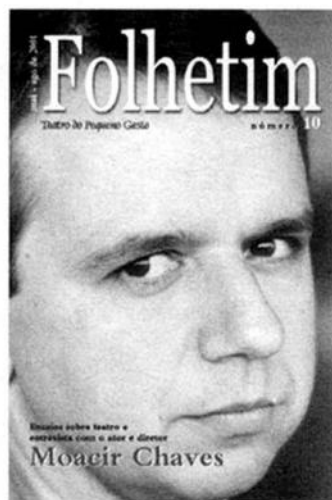
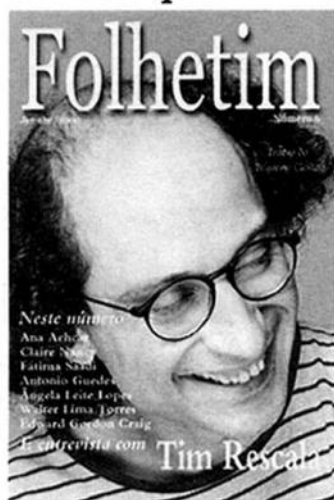
FETEAPE
RECIFE – tel.: 81- 32 24 91 30

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

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

F o l h e t i m

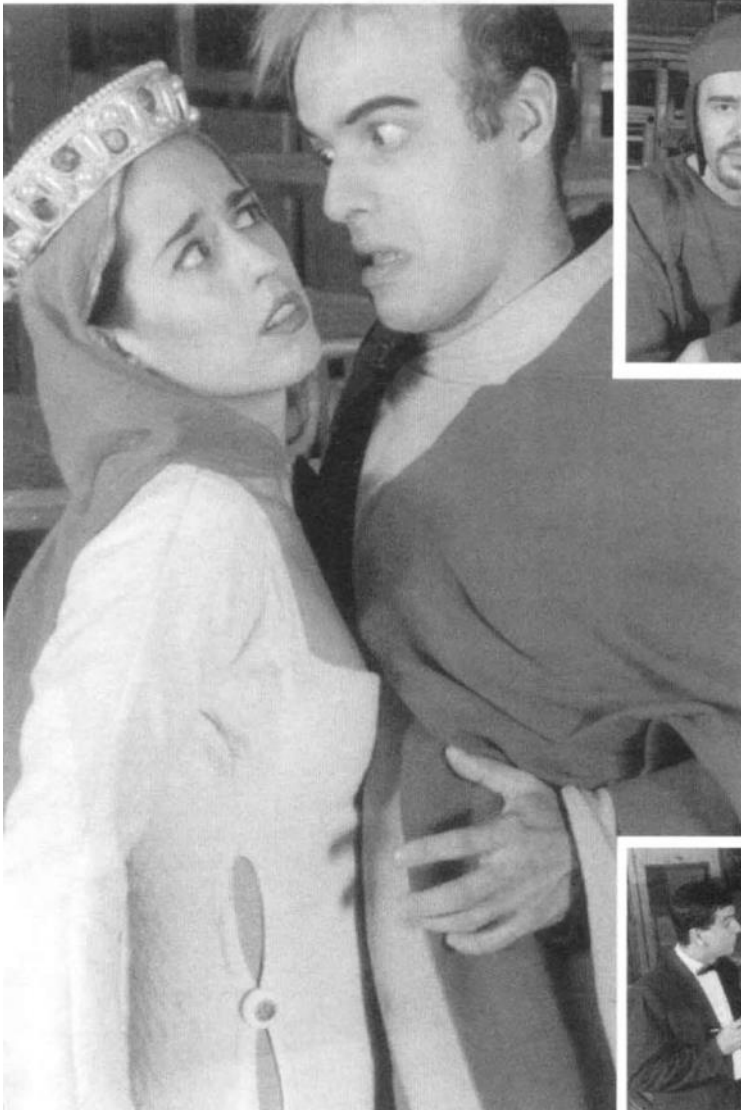
em estoque

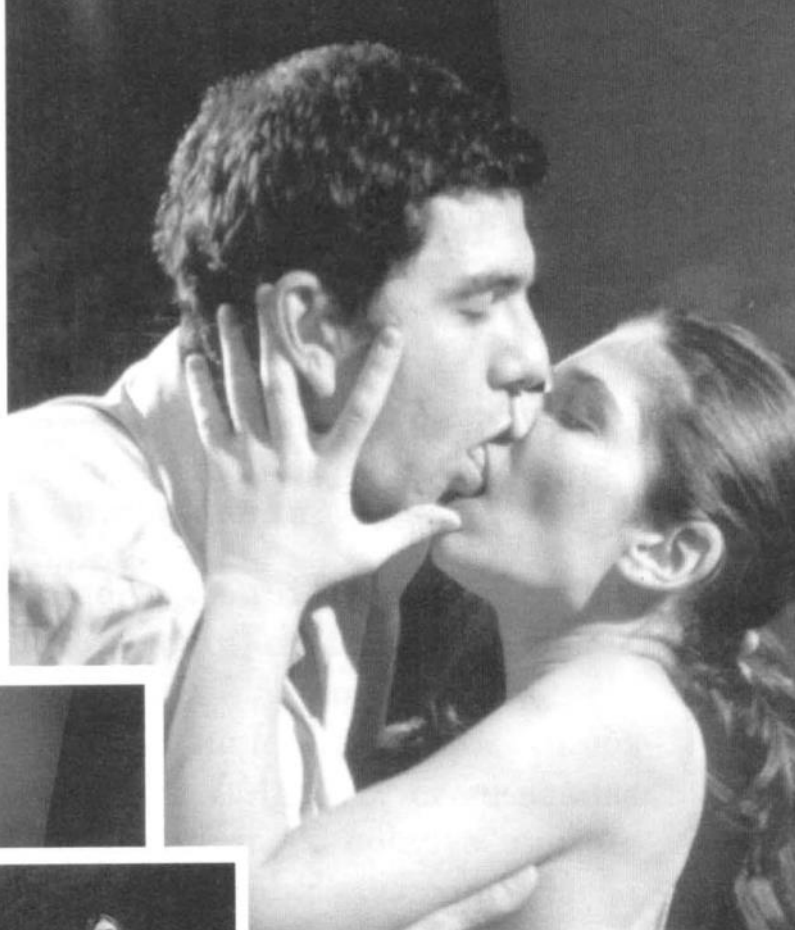




Teatro do pequeno Gesto

Companhia de repertório





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 e a uma entrevista dos números já esgotados de *Folhetim*



cólofon

Esta revista foi composta na tipologia Bodoni em corpo 12/13,5 e impressa em papel Pólen soft 80gr. Na entrevista e na seção *Em Foco* utilizou-se também a tipologia Geometric 415 Md no corpo 11/12. Tiragem de 1000 exemplares. Impresso na Sermograf.

A preocupação com o trabalho em grupos estáveis está presente em *Folhetim 14* tanto no texto de Peter Brook, *Da liberdade fácil à liberdade difícil*, quanto no ensaio de Josette Féral, *Os gregos na Cartoucherie*, que analisa a encenação de Ariane Mnouchkine para a *Oréstia*, discutindo a especificidade do trágico e da tragédia em estreita relação com o modo de estruturação e funcionamento do Théâtre du Soleil. O tema é retomado na entrevista de Juliana Carneiro da Cunha, que fala de sua trajetória como atriz e de sua inserção, a partir de 1990, na trupe do Soleil.

Na seção *Em foco*, Angel Vianna conversa com Helena Varvaki sobre a introdução do conceito e da prática da Expressão Corporal entre nós.

A dramaturgia está presente em *Paraísos íntimos – teatro e subjetividade em Caio Fernando Abreu*, de Fernando Marques e em *A apresentação artística da liberdade, um estudo sobre a teoria e o teatro de Schiller*, de Pedro Sússekind.



Teatro do
pequeno Gesto
Companhia de repertório