

ensaios sobre teatro

Gerd Bornheim

Valère Novarina

Aimar Labaki

Silvana Garcia

Silvia Davini

Bruce Myers
em foco

e entrevista com

Aderbal Freire-Filho

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

Expediente

FOLHETIM

ISSN 1415-370X

outubro a dezembro 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
*Aderbal Freire-Filho, Aimar Labaki, Binho
Schaefer, Bruce Myers, Dudu Sandroni, Gerd
Bornheim, Silvana Garcia, Silvia Davini,
Valère Novarina*

Projeto gráfico e capa
Bruno Cruz

Produção de imagem
Luiz Henrique Sá

Foto de capa (cenário de José Manuel Castanheira para *A prova*)
Guga Melgar

Fotos entrevista, palestra e Em foco
Guga Melgar

Fotos Arte in Cena
Jeffherson Almeida, Robson Drummont e Russo

Revisão
Paulo Telles e Fátima Saadi

Secretária
Márcia Alves

Transcrição de entrevistas
Márcia Zanelatto

Agradecimentos
*Alberto Benzecry, Angela Pecego, Antonio
de Paulo, Heloísa Vinadé, CEDOC/Funarte,
Fábio Ferreira, Fernanda D'Umbra, Grupo
Folias D'Arte, Márcia Cláudia Figueiredo,
Marko Rankov, Nina Soufy, Pascal Victor,
Ricardo Macieira e Rodrigo Murtinho*

out-dez 2002

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

Sumário

Editorial **5**

Diante da palavra **8**

Valère Novarina

A questão da crítica **22**

Gerd Bornheim

Quintessência e pó. O *Hamlet* de Brook **36**

Silvana Garcia

Em foco **50**

4 perguntas de Ângela Leite Lopes e Fátima Saadi para Bruce Myers

Vocalidade e cena:

tecnologias de treinamento e controle de ensaio **58**

Silvia Davini

Dramaturgia paulista hoje **74**

Aimar Labaki

Aderbal Freire-Filho, o coreógrafo da palavra **88**

Entrevista

Gerd Alberto Bornheim

Minhas queridas Ângela e Fátima,

Simplesmente adorei o Folhetim. Ele traduz perfeitamente bem o grau de inteligência que vem acompanhando, com a crítica necessária, o desenvolvimento de nossas artes cênicas. Estou com vocês. Os artigos de vocês, nessa gostosa mistura de erudição e atualidade, deram-me real satisfação. Faço apenas uma exigência: é que esse projeto de vocês tenha continuidade.

Com o melhor abraço
do Gerd

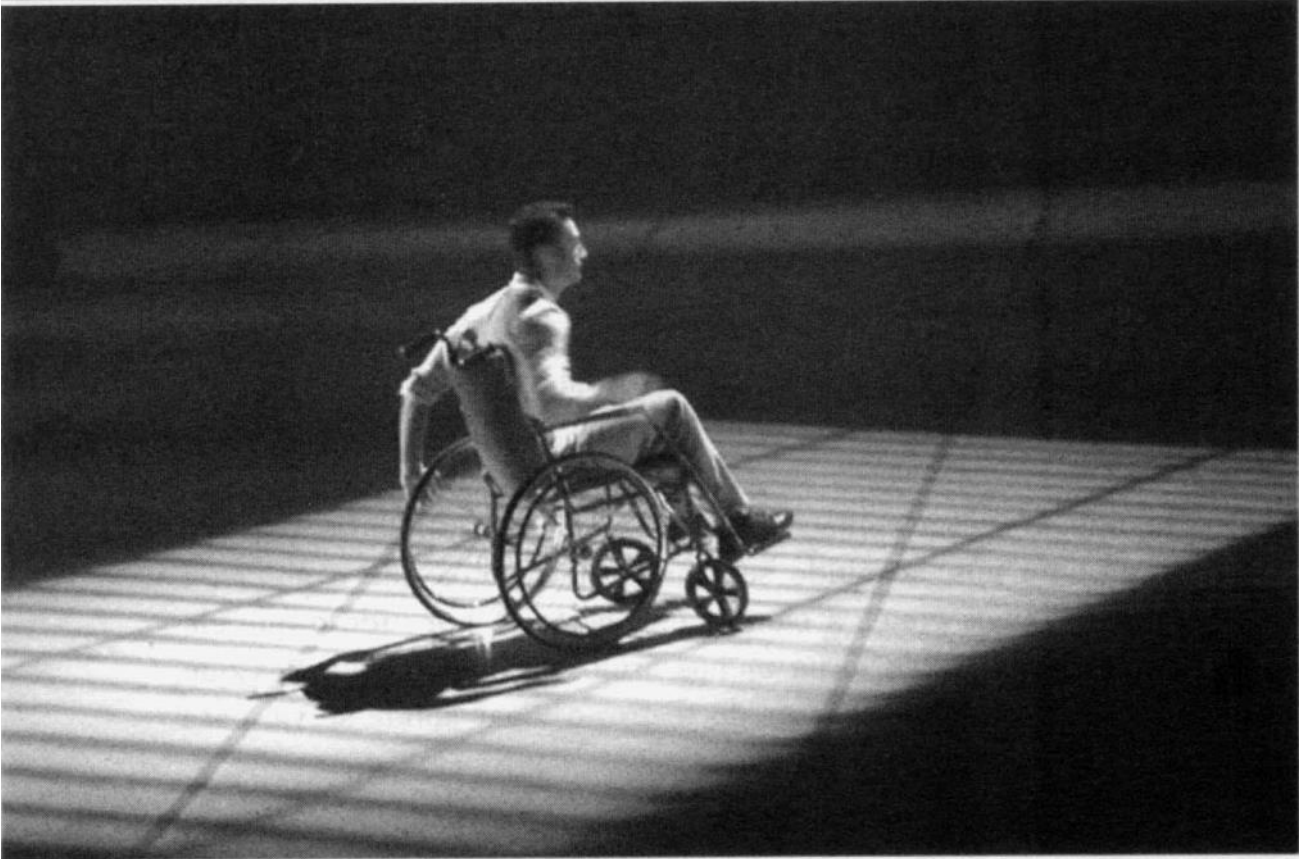
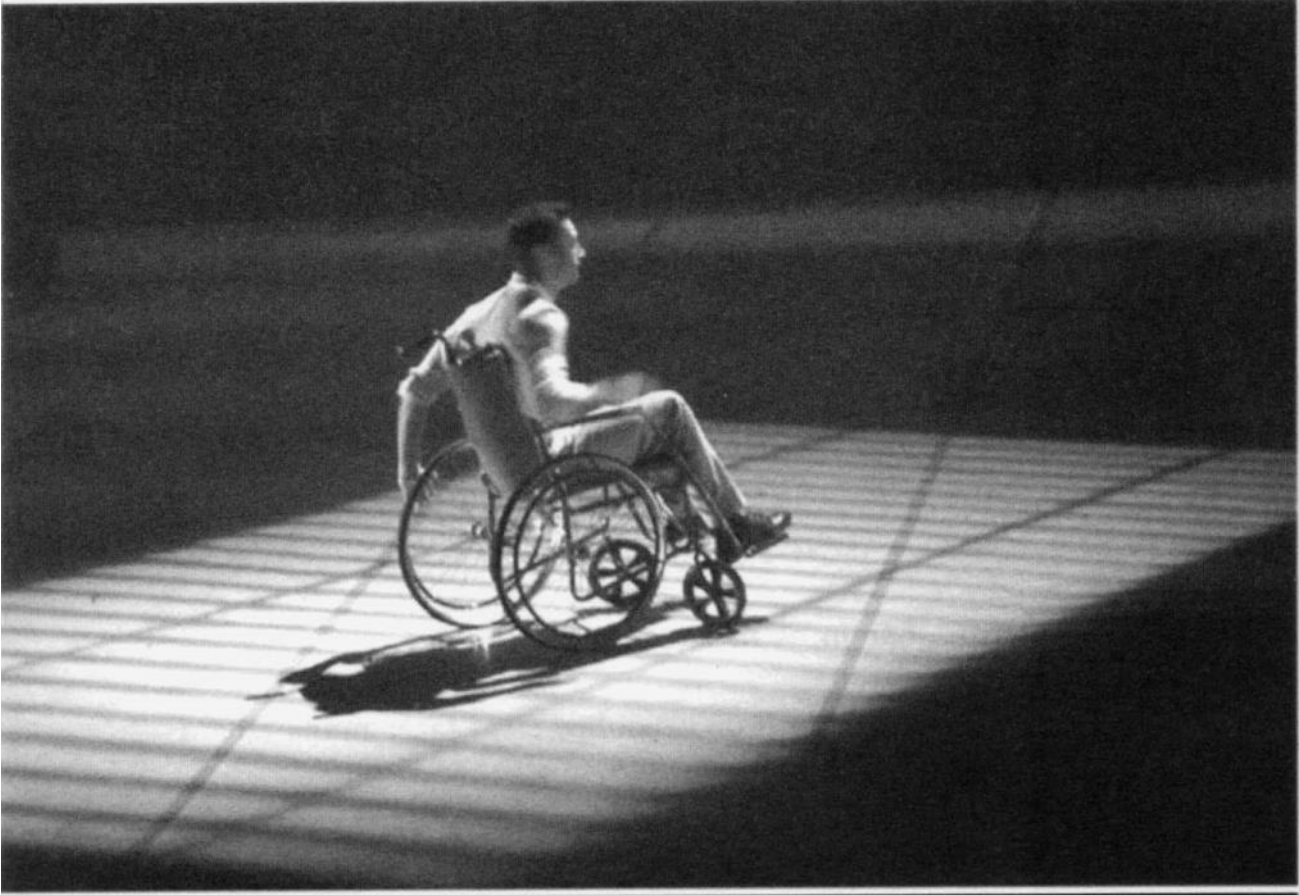
É sempre triste quando os mestres partem.

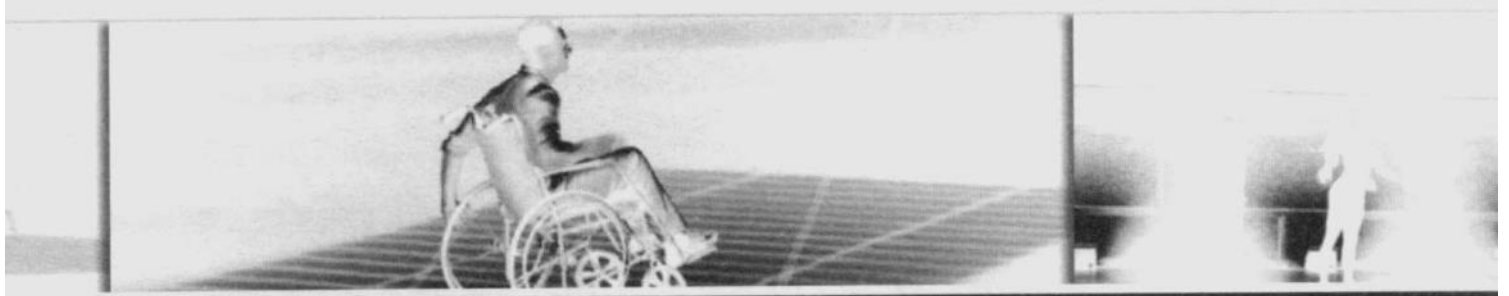
Gerd Bornheim partiu dia 5 de setembro e vai fazer muita falta a este mundo. Especialmente ao mundo do teatro.

Gerd acreditava que a atividade do crítico consiste em colocar em perspectiva a obra de arte, projetando-a, com palavras, em outros campos da cultura e multiplicando assim as possibilidades de olhar que ela traz em si. O teatro era um de seus focos de interesse e a generosidade de sua proposta crítica em muito enriqueceu a reflexão estética em nossa área. Escapando da crítica de gosto, da avaliação, por assim dizer, pré-moldada pelas exigências do *déjà vu*, Gerd estabeleceu uma interface altamente produtiva entre a filosofia e o teatro.

Este número de *Folhetim* é dedicado a ele, que foi um dos nossos primeiros incentivadores.

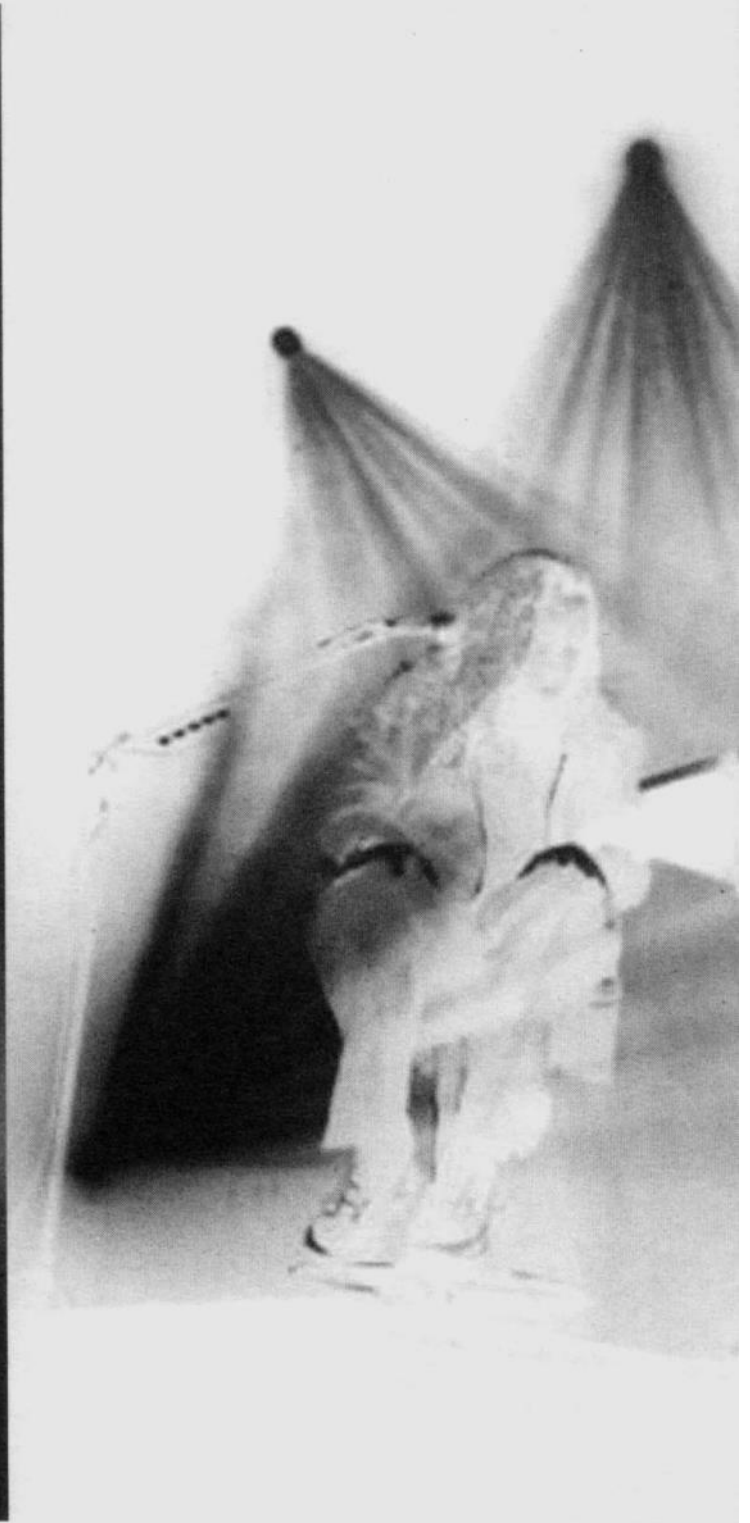
Quando a revista começou, impressa num computador caseiro, Gerd "leu" para nós, seguindo seu método crítico, o que o *Folhetim* representava. Somos gratos a ele por este gesto. E por tudo o que ele pensou e escreveu e que torna menos árido o caminho daqueles que escolheram ver o mundo a partir do teatro, o lugar aonde se vai para ver, como ele tantas vezes sublinhou.





Arte in Cena

Trabalho gráfico sobre fotos de espetáculos
iluminados por Binho Schaefer







Diante da palavra*

*Valère Novarina***

Tradução de
Ângela Leite Lopes

Eis que agora os homens trocam entre si palavras como se fossem ídolos invisíveis, forjando nelas apenas uma moeda: acabaremos um dia mudos de tanto comunicar; nos tornaremos enfim iguais aos animais, pois os animais nunca falaram mas sempre comunicaram muito-muito bem. Só o mistério de falar nos separava deles. No final, nos tornaremos animais: domados pelas imagens, emburrecidos pela troca de

* Este texto integra o livro de Valère Novarina *Devant la parole* (Paris: P.O.L, 1999, p. 9-37).

**Valère Novarina, autor de teatro e artista plástico francês, tem alguns de seus textos traduzidos para o português: *Carta aos atores e Para Louis de Funès* (Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999) e *Discurso aos animais – A inquietude* (in *Inimigo Rumor*, n. 13, Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002).

Foto de André Morain: *Adão saindo do bosque*. Pintura de Valère Novarina, 1983.

tudo, regredidos a comedores do mundo e a matéria para a morte. O fim da história é sem fala.

À imagem mecânica e instrumental da linguagem que nos propõe o grande sistema de mercado que vem estender sua rede sobre nosso Ocidente *desorientado*, à religião das coisas, à hipnose do objeto, à idolatria, a esse tempo que parece se ter condenado a ser apenas o tempo circular de uma venda perpétua, a esse tempo no qual o *materialismo dialético*, desmoronado, dá passagem ao *materialismo absoluto* – oponho nossa descida em linguagem muda na noite da matéria de nosso corpo pelas palavras e a experiência singular que cada falante faz, cada falador daqui, de uma viagem na fala; oponho o saber que nós temos, que existe, bem no fundo de nós, não algo do qual seríamos proprietários (nossa *parcela individual*, nossa *identidade*, a *prisão do eu*), mas uma abertura interior, uma passagem falada.

Cada terráqueo daqui sabe disso muito bem, ele não é feito só de terra. E ele sabe disso porque fala. Nós sabemos todos muito bem, no fundo, que o interior é o lugar não do *meu*, não do *eu*, mas de uma passagem, de uma fresta por onde um sopro estrangeiro nos pega. No interior de nós, no mais profundo de nós, há uma via escancarada: somos por assim dizer *furados*, à luz do dia, a céu aberto – como os tetos das cabanas na festa do *sucot*.¹ Nós todos sabemos muito bem, *no fundo*, que a palavra existe em nós, fora de qualquer troca, fora das coisas, e até fora de nós.

O que as palavras nos dizem no interior onde ressoam? Que não são nem instrumentos de escambo, nem utensílios para se pegar e jogar, mas que querem tomar a palavra. Sabem muito mais sobre a linguagem do que nós. Sabem que são

1. Também conhecida como Festa dos Tabernáculos, é uma das três grandes solenidades hebraicas, celebrada logo depois da colheita, sob as tendas, em memória do acampamento no deserto, após a saída do Egito. (N. da T.)

trocadas entre os homens não como fórmulas e *slogans* mas como oferendas e danças misteriosas. Sabem disso muito mais que nós; elas ressoaram muito antes de nós; chamavam-se umas às outras muito antes que estivéssemos aqui. As palavras preexistem ao teu nascimento. Elas razoaram muito antes de você. Nem instrumentos nem utensílios, as palavras são a verdadeira carne humana e uma espécie de corpo do pensamento: a fala nos é mais interior do que todos os nossos órgãos de dentro. As palavras que você diz estão mais dentro de você do que você. Nossa carne física é a terra, mas nossa carne espiritual é a fala; ela é o pano, a textura, a tessitura, o tecido, *a matéria do nosso espírito*.

Falar não é comunicar. Falar não é trocar nem fazer escambo – das idéias, dos objetos –, falar não é se exprimir, designar, esticar uma cabeça tagarela na direção das coisas, dublar o mundo com um eco, uma sombra falada; falar é antes abrir a boca e atacar o mundo com ela, saber morder. O mundo é por nós furado, revirado, mudado ao falar. Tudo o que pretende estar aqui como um real aparente pode ser por nós subtraído ao falar. As palavras não vêm mostrar coisas, dar-lhes lugar, agradecer-lhes educadamente por estarem aqui, mas antes partilas e derrubá-las. “A língua é o chicote do ar”, dizia Alcuíno;² ela é também o chicote do mundo que ela designa.

As palavras sempre foram inimigas das coisas e há desde sempre uma luta entre a fala e os ídolos. A fala apareceu um dia como um buraco no mundo feito pela boca humana – e o pensamento primeiro como uma cavidade, um golpe de vazio desferido contra a matéria. Nossa fala é um buraco no mundo e nossa boca uma espécie de pedido de ar que cava um vazio – e uma reviravolta na criação. Os gritos dos bichos designam, a palavra humana nega. Nós falamos coisas para liberá-las da matéria morta. A fala não é um comentário, uma sombra do real, a

2. Alcuíno (735-804), aluno de Beda, o Venerável, conselheiro de Carlos Magno para o ensino e a educação.

moedagem do mundo em palavras, mas algo vindo ao mundo como que para nos arrancar dele. A fala não dubla o mundo com palavras, mas joga algo no chão. Ela quebra; ela derruba. A que quebra; a que derruba. Só há civilização fundada sobre a palavra; quer dizer, sobre uma derrubada das imagens, sobre ídolos derrubados e destruídos e sobre um mundo cavado pelas palavras.

Toda linguagem está *na invectiva*. Há um chamado, um golpe dado por qualquer palavra, por menor que seja. Cada palavra divide um pedaço do real na tua boca. Aqui é um lugar, na tua boca, onde há esartejamento do homem pelo espaço e onde escutamos aparecer o vazio, o espaço vir bater. Ouve-se um sopro. O real respira. No pensamento, uma fonte de ar está aberta: um nascimento de espaço aparece entre as palavras. A língua está em fuga, em evasão, em caracol, perseguida, perseguidora, expulsa e abrindo. É algo que cava: uma cavatina; aparece então pra nós, estrangeiro e diante de nós, nosso corpo mais próximo: a linguagem. Nossa carne mental, nosso sangue.

Falar é fazer a experiência de entrar e sair da caverna do corpo humano a cada respiração: abrem-se galerias, passagens não vistas, atalhos esquecidos, outros cruzamentos; avança-se por esartejamento; é preciso atravessar caminhos incompatíveis, ultrapassá-los com um só passo ao contrário e de um só fôlego; progride-se em escavação antagonista do espírito, em luta aberta. É um trabalho de terraplanagem no subterrâneo mental. Nós, os falantes, cavamos a língua que é nossa terra.

A fala avança no escuro. O espaço não se estende mas se escuta. Pela fala, a matéria está aberta, crivada de palavras; o real ali se desdobra. O espaço não é o lugar dos corpos; ele não nos serve de apoio. A linguagem o carrega agora diante de nós e em nós, visível e oferecido, tenso, apresentado, aberto pelo drama do tempo no qual estamos com ele suspensos. O que há de mais bonito na linguagem é que passamos com ela. Tudo isso não é dito pelas ciências comunicativas mas nós

sabemos muito bem disso com nossas mãos na noite: que a linguagem é o *lugar do aparecimento* do espaço.

Nossa carne a língua não vem nos ligar, amarrar uns aos outros nossos sentimentos e opiniões mas se abre diante de nós como um campo de forças, como um teatro magnético. Bem no fundo, a fala não é humana; ela não tem nada de humano; ela é uma antimatéria soprada que faz o drama do espaço aparecer subitamente diante de nós. A gente enxerga aqui dentro como na verdadeira matéria.

A fala se lembra, anuncia e transmite; ela nos atravessa e passa por nós sem que se saiba. As palavras não são objetos manipuláveis, cubos de encaixe para se empilhar, mas trajetos, sopros, cruzamentos de aparências, *diretivas*, campos de ausência, cavernas e um teatro de reviravolta: elas contradizem, caem. A língua não capta nada, ela chama – não para fazer vir mas para espalhar afastamento e fazer vibrar um pouco de distância entre tudo; ela toma sem tomar, afasta-aproxima; ela mantém distante e toca. Há uma *dinâmica verbal*, uma física-antifísica, um drama geológico da fala. A linguagem é uma terra, um solo: aqui ondulações, ali rastros, falhas; aqui elevações, entranhas, dobras; ali desmoronamentos, abismos; aqui irrupções. A língua é uma matéria inominável, invisível e muito concreta, sedimentada. Ela palpita, ondula, vai e vem. A gente está dentro dela como no teatro da matéria universal.

A linguagem não se oferece como uma panóplia de ferramentas disponíveis diante de nós mas aparece subitamente *em frente e no interior de nós* como nossa própria matéria. As palavras são como caroços que é preciso quebrar para liberá-los pela respiração. A palavra, primitivamente, é algo *enterrado*: alguma coisa a quebra por dentro; a linguagem é mineral e se abre, soprada.

As palavras vão no espaço como objetos que se abrem. As palavras são logaedros. As palavras são uma matéria viva,

um campo de força, e há uma separação, uma sexualidade na fala. Nós somos atravessados por elas, vamos pelo espaço que elas atravessam; nós as fazemos passar por aqui e somos atravessados pelos logaédros. O sentido – quer dizer a sede de espaço – passa por elas, emana delas por ondulações e por irradiações contraditórias. As palavras emitem o espaço. Há uma física sobrenatural da fala.

Toda a linguagem é negativa. Há uma antimatéria que a gente enxerga. Pensar, falar, é uma reviravolta. Não estamos em frente. O real só aparece um instante àquele que o rasga. É *súbito* e surgido, *rasgado* e não revelado. Só enxergamos por relances fulgurantes.

Pensar respira: é soprar o espaço e levar a ele contradição. O pensamento não exprime mas dá passagem; ele levanta, desestabiliza. A fala sai vitoriosa pelo real, que ela fura. A linguagem não segura, ela se debate com o espaço, caça e não consegue capturar. Ela leva o vazio na matéria e a queima por dentro.

O que faz avançar, o que libera nossa língua das palavras é o verbo: ele propulsiona, libera, suscita, derruba, age. *Libertador*, ele traz para o pensamento uma respiração. Ele cruza, dá passagem, levanta, antagoniza – e leva ao mundo contradição. Ele leva o tempo na matéria, a respira e a queima. Ouve-se no verbo, na ação do verbo, que tudo é não para *ser* mas para *ser libertado*.

Há uma viagem da carne pra fora do corpo humano pela voz, um *exit*, um exílio, um êxodo e uma consumação. Um corpo que vai embora passa pela voz: no dispêndio da fala, algo de *mais vivo que nós* se transmite.

Se a fala vem quebrar o que estava diante de nós, se ela bate no mundo exterior como um chicote, não é simplesmente, naturalmente – como uma arma, um utensílio –, mas depois de se ter virado e revirado contra si mesma seguindo seu

caminho negativo. A fala é o elo que liberta. As palavras buscam o pensamento que as desfaz; o pensamento se liberta pelas palavras que captura: entre as palavras e a fala e o pensamento, há desde sempre um combate, uma luta que não pára. Em toda fala, ouve-se esse acerto e esse desacerto que é nossa libertação pelas palavras. Pensar é um rapto. Há perpetuamente uma cena de caça no espírito.

A palavra humana é uma profecia de animal; a fala chama, não nomeia. O francês diz: “Nós não nomeamos as coisas, nós as chamamos.” Nós as chamamos porque elas não estão aqui, porque não sabemos seus nomes. Se chamamos as coisas, é porque elas não estão realmente aqui. Não somos bichos falantes que se exprimem, mas animais de profecia. Profeta, *nâbî*, vem do verbo *nâbâ* que quer dizer chamar. Os profetas são chamadores. As palavras precedem as coisas; no começo há o chamado delas. No começo, não é *o ser que é*, mas o chamado. O próprio ser sempre foi apenas a primeira das coisas chamadas.

Há um chamado na fala humana e uma espera no pensamento. Tudo aquilo cujo nome dizemos *falta*. Pensar, falar, não é emitir idéias, encadeá-las, desenrolá-las – mas conduzir toda a palavra até o limiar e o avesso das palavras. Há um pensamento sob o pensamento que diz sempre: “Vai até onde as palavras tomam o caminho de volta.” Ir até a beira, ultrapassar a margem, passar de uma margem, de um limiar a outro, é o movimento respiratório profundo, o passo, a caminhada, o embalo de nosso espírito que é *espírito de travessia*.

Pensar não é ter idéias, gozar de um sentimento, possuir uma opinião, pensar é *esperar* em pensamento, ter corpo e espírito em acolhida. O pensamento não pega, não possui nada: ele vela, espera. Da mesma forma, falar não é ter algo a dizer e saber se exprimir, mas esperar também a fala. A fala é sempre como uma dança de espera que esperaria a fala. Não algo que emite mas algo que recebe.

Invisível e agora diante de nós, ela se oferece ao presente. A fala leva diante dela a surpresa de falar e nosso primeiro silêncio diante das palavras. Toda fala verdadeira guarda sempre para nós essa face escondida. É porque ela nos vem da noite. É de noite que todos nós repetimos nomes e começamos a falar; é de noite que pela primeira vez ouvimos. Quando falamos, no fundo das palavras, há a lembrança dessa primeira partilha no escuro. Há na menor palavra que seja um som escondido e uma presença invisível, um *fragmento*, a troca e a passagem de um a outro de uma *parte de noite*.

A fala não efetua a troca de nenhum sentido, mas abre uma passagem. De um a outro, ela é nossa passagem pelo interior das palavras, nossa viagem, nossa abertura e a maneira que temos de passar com elas. Toda fala que trocamos transmite o segredo dessa passagem pela palavra. Há uma passagem secreta *entre nós* na troca falada. Nós não somos bichos que se exprimem, mas animais que a fala leva para outro lugar. Pela fala, a libertação. A linguagem é uma trajetória, é o caminho de nossa partida daqui.

A fala não se comunica como mercadoria, como bens, como dinheiro, ela se transforma, ela passa e se dá. Viva de um a outro, a fala é um fluido; ela passa entre nós como uma onda e se transforma por nos ter atravessado. É o dom de falar que se transmite; o dom de falar que recebemos e que deve ser dado. O dom de abrir por nossa boca uma passagem respirada na matéria. O dom de abrir por nossa boca uma passagem na morte.

Nós levamos o mundo na nossa boca ao falar. Há, pela linguagem, uma cena onde aparece que a matéria não tem mais nenhum peso, que ela está vencida. Há um teatro fora de lugar onde pela fala a matéria da morte é quebrada e aberta. Há um lugar onde nada oferece mais nenhuma resistência diante de nossa alegria. Cada palavra, qualquer palavra, a menor de todas

as palavras, qualquer uma, é a alavanca do mundo. Cada palavra, qualquer palavra, a menor de todas as palavras, qualquer uma, é a alavanca de tudo. Ela levanta a matéria da morte. A fala sobre o mundo: ela vem retirar seu cadáver.

Os vasos que comunicam, as máquinas que comunicam, os comunicantes que comunicam como máquinas, só dizem o que sabem. Da mesma forma os olhos, frente à imagem, só vêem o que vêem; a fala pelo contrário passa para além dela mesma, vem de mais longe que ela mesma, vai além do que ela pode dizer. Ela escuta o que não sabe; ela espreita. Nós falamos do que não podemos nomear. Muito precisamente cada palavra designa o desconhecido. Diga o que você não sabe. Dê o que você não possui. Aquilo do que não se pode falar, é isso que é preciso dizer.

Se as palavras nos conduzem pra perto da linguagem muda e morrem, isso absolutamente não quer dizer que haja falha da fala, impotência das palavras, absolutamente: as palavras simplesmente nos conduzem ao mistério e morrem, naturalmente queimadas por nosso sopro, na mesma combustão que nós e passando conosco. Elas morrem por nos dizerem *aquilo de que não se pode falar*. Só elas o dizem, não o silêncio sem voz. O silêncio mais profundo é uma fala, da mesma forma que a imobilidade verdadeira é o movimento. É que o verdadeiro mistério não é nem tenebroso nem velado – nem um pouco desfocado – mas uma luz extrema jogada sobre você. O mistério é incompreensível porque ele te compreende.

O pensamento não utiliza as palavras, não procura nunca as palavras, são as palavras que procuram, que vão no encalço do pensamento. Nós nos despojamos das palavras ao falar. Aquele que fala, aquele que escreve, é alguém que joga suas palavras como pedras divinatórias, como dados lançados. Ele não escolhe as palavras para se exprimir e, porque teria algo a dizer, ele leva cada palavra a seu ouvido para ouvir. Nós ouvimos dentro

das palavras as coisas em suspenso, o mundo em suspenso nos nossos lábios, o instante falado, toda a matéria, todo o universo suspensos no instante das falas. Numa única palavra, na menor das palavras, toda a matéria está pendurada na fala. Suspensa na nossa fala que podemos parar de soprar se quisermos. Toda matéria depende da fala. Nós estamos reunidos ao mundo por um suspense no interior das palavras. O universo e nós estamos reunidos no instempo³ falado. A fala nos foi dada não para falar mas para ouvir. A fala só nos foi dada para ouvirmos o que é calado.⁴ Tu nos deste a fala para te ouvir.

Aqui: onde somos prisioneiros das palavras e libertados pela fala, prisioneiros do espaço e libertados pela respiração, prisioneiros do tempo e libertados pela memória – libertados do *homem* pela prece. Aqui, onde não éramos bichos que tinham algo a dizer mas animais atravessados pela alegria de falar.

A prece não é uma efusão, algo vago na alma, nem o sono da razão: ela vela; ela tem os olhos abertos. A prece é um lugar marcado em cada um de nós. Em você, em mim, neles, em cada animal, há sempre alguma coisa que fica no lugar da prece, à espera, pois aqui embaixo, no animal, a prece aguarda. Um vazio está no meio da linguagem, fora do corpo e no meio de nós. Há, em todas as coisas, no centro, a cavidade desse lugar mudo, *a prece*: o lugar, em cada um de nós – em todos os lugares e aqui –, de um infortúnio sem sujeito e de uma alegria sem razão.

De todas as nossas atividades mentais, a prece é a única que compreende a morte. É uma detenção da fala ligada à visão do sangue. É, no pensamento, a oferenda do pensamento, sua

3. Neologismo criado pelo autor, jogando com a sonoridade da palavra *instant* (instante), que soa como *instemps* (instempo). (N. da T.)

4. Calado em francês: *tu*. O que faz eco com a frase seguinte, que começa por *Tu*: calado/tu. (N. da T.)

destruição e seu sim. O sim de um pensamento imóvel em nós *compreende a morte*. A prece é a mais violenta de nossas atividades mentais já que ela compreende o sangue que há na fala.

O que todas as palavras nos dizem em segredo? Qual é o segredo que passamos uns aos outros ao falar?... Se chamamos as coisas por um nome, é para ouvir que todo o real é falado. É sobre a fala que repousa a matéria: a fala é a pauta do tempo, sua cruz. Com outras palavras, nossos olhos veriam outro mundo. Nossa visão é falada. O visível é uma renovação perpétua de falas. Nada é sem voz.

Nada é sem linguagem. Se a palavra sabe mais que a imagem, é porque ela não é nem a coisa, nem o reflexo da coisa, mas o que *a chama*, o que risca no ar sua ausência, o que diz no ar sua falta, o que deseja que ela seja. A palavra diz à coisa que ela está faltando e a chama – e, ao chamá-la, ela mantém reunidos num mesmo sopro seu ser e seu desaparecimento. Como se esse movimento amoroso da fala tivesse chamado o mundo. O mundo aparece de um desaparecimento; é *ao nos faltar* que o real está diante de nós. O universo não tem repouso. O espaço não é o campo da matéria mas o teatro do drama da fala. Um túmulo vazio: toda a matéria ficou ali. A matéria é porque a linguagem retirou-se dela. Em si mesma, a matéria não é nada. Ela é apenas uma linguagem feita de coisas. CHARADA.

No mais profundo de alguém, *ninguém*. No fundo de nós e mais íntimo que nosso nome: a linguagem. No fundo da linguagem, *o verbo aberto no fundo da linguagem*. O messias é a fala. O verbo ator, aberto e operante. Há, no fundo e mais profundo que nós, *ninguém* e uma alteridade. No fundo do pensamento: um verbo aberto no fundo do pensamento: *Eu sou*.⁵ Não o ser que é mas o verbo que liberta. Esse verbo é

5. *Je suis* significa tanto eu sou quanto eu sigo, o que enfatiza aqui a idéia de movimento. (N. da T.)

uma passagem. Ele não nos prova nada, ele nos racha, ele te abre. *Eu sou* escreve em você o movimento da fala. Deus é a quarta pessoa do singular.

Nossa linguagem animal imita uma vinda. Não podendo vê-lo nem compreendê-lo, o chamamos pela linguagem; seu nome é Vem. É um imperativo lançado por nós e que nos atinge. Ele é quando lhe dizemos Vem; seu nome é *Aquele que há de vir*. Quando lhe dizemos Vem, é nossa aparição que esperamos. E nós também lhe devolvemos nossa vinda: é sua vez, é ele que tem que ser chamado por nós agora. Ele falta ao nosso sopro e seu nome é Vem. Nós ouvimos sua ordem na linguagem.

Ele falta e isso é necessário. Ele e não seu ídolo. Ele e não sua palavra. Lembrar-se que é apenas uma palavra. E não há palavra que escape a essa doença *humana* das palavras, só paradas, cortadas de nosso sopro, fora de nosso corpo que as respira, de nosso amor que as carrega, fora do drama de falá-las, elas se tornam ídolos. Há então uma palavra em francês que o designa – mas é só uma palavra. O que o designa, o que lhe é mais próximo, não é seu nome, não é nenhum de seus nomes, é a própria fala.

Tudo está ordenado no mundo e é isso que causa um medo extremo ao homem. Nada de mais aterrorizante do que essa glória do real não feita para nossos olhos. O que dá um medo extremo não é o caos daqui, nem as coisas em labirinto, mas a arrumação absoluta de tudo e a súbita aparição do universo numa língua ordenada. Não é o amontoado, o inominável da matéria que dá medo, mas ouvir uma ordem ali dentro. Não é uma coisa que se compreende pela visão – já que tudo é desordem pra se ver – mas uma coisa que se ouve. Ouvimos uma ordem na linguagem. E ouvimos uma *ordem* no tempo. E é bonito que em francês a gente tenha a mesma palavra para designar ao mesmo tempo o ato da audição e o do entendimento.⁶

Ela morre incessantemente e renasce, ela finge que tem um corpo, ela deseja e arde: jogada para adiante e relançada a cada vez, ela respira, ela inventa que o mundo foi encontrado ao soprar; ela leva ao que é; ela não recita, não resume, não presta conta, não segue nada; ela está na frente, ela vai na sua frente, ela age, ela é um verbo; ela pronuncia o tempo; ela anda, ela faz o espaço aparecer ali onde ela anda, ela mostra como o espaço *nasceu falado*. A fala não é uma realidade imaterial e acima do mundo, acrescentada à matéria, um testemunho sobre o universo e a maneira que alguns animais encontraram para falar dele; o mundo não nos esperou, como bichos vindos aqui embaixo, em tal data, acrescentar a *linguagem* à criação: o mundo é falado de nascença. A linguagem é origem. Não é algo que teríamos ganho em relação aos animais de tanto evoluirmos mas algo que vai mais longe do que todas as coisas porque reencontra a sua aparição. A fala não nomeia, chama. É um raio, um relâmpago: as palavras não evocam, elas atalham, racham a pedra. A linguagem não tem nada para descrever, já que ela começa. Não há nada que esteja mais no segredo da matéria do que o mistério verbal. O mundo é uma linguagem, nossa fala se lembra disso. Ela se adianta. Abrindo o universo, ela se imprime em você. Nada de material no fundo do homem, fora sua boca aberta, sua passagem furada. *Nenhum conteúdo*. Nascido perfurado e espelho do sem-fundo.



A questão da crítica*

*Gerd Bornheim***

Então, vamos lá. Não sei ao certo o que eu vou falar (*risos*). Eu estou falando tanto, isso é quase um vício. Mas sabem que eu gosto? Todos os vícios são bons.

A última vez que estive em Berlim, vi uma coisa maravilhosa, que me deixou simplesmente atônito. Uma ópera na Ópera de Berlim: era o *Édipo*, de um jovem compositor alemão: cenário perfeito, personagens, tudo no lugar certo, e eles cantavam. Mas o fantástico é que o autor da ópera – uma ópera séria,

*Transcrição da palestra realizada em 7 de maio de 2002, por ocasião do lançamento do número especial de *Folhetim* sobre o trágico.

**Filósofo e professor de estética, publicou, entre outros, os seguintes livros, *O sentido e a máscara* (Perspectiva, 1975); *Brecht, a estética do teatro* (Graal, 1992); *Páginas de filosofia da arte* (Uapê, 1998).

Foto de Guga Melgar: Gerd Bornheim, 2002.



não era brincadeira – partia de um pressuposto, que é óbvio ululante: todo mundo conhece a história, o mito, todo mundo já viu o *Édipo*. E sabe o que eles cantavam? Literalmente? Os ensaios de Hölderlin sobre o Édipo. Foi deslumbrante. Estão entendendo como é a comunicação na obra de arte? É uma comunicação que de repente se desdobra; ele podia fazer o *Édipo rei* de Hölderlin, que é uma maravilha. Mas não, eles *cantavam* os textos de Hölderlin, numa espécie de convite ao pensamento. Acho que isso resume um pouco e de certa maneira a crise da crítica e o sentido da crítica. De repente você vê cantados textos interpretativos e geniais, absolutamente geniais do Hölderlin. Era um sucesso incrível, o espetáculo era maravilhoso.

Para entender a crítica, acho que há um tronco, um ponto de partida fundamental que nunca pode ser esquecido: é que a arte sempre foi, na base, no ponto de partida, comunicação. E é um tipo de comunicação muito especial. Eu tenho uma tese, muito minha, sobre a qual eu ainda não escrevi, mas vou escrever: é a questão da arte como arte total, que é muita coisa, que é a ópera, é um espetáculo teatral, é Carlitos, Brecht, Wagner, tanta coisa. Uma obra de arte como síntese das artes, todas as artes estão ali, compactuam com essa obra, constroem a obra de arte. E, em segundo lugar, essa obra de arte, essa síntese, expõe os valores fundamentais de uma coletividade. Isso é a gênese da arte, a arte nasce não a partir do desenho disso ou daquilo, como se faz hoje na escola, na academia ou coisa que o valha, absolutamente. A arte é uma síntese na sua gênese. Você pega uma tribo de índios no Brasil, por exemplo, eles estão decadentes, não fazem mais a guerra (uma civilização sem guerra?) bom, de qualquer maneira, eles têm uma liturgia, uma ritualística, eles fazem a síntese das artes, pintam o corpo, usam cocares ou coisas assim, cantam, têm textos, têm um sapateado, fincar os pés no chão e marcar o ritmo da coisa toda... não é uma maravilha? A arte primitiva dos nossos indígenas, por exemplo, é uma síntese das artes, está tudo

comunicado: artes plásticas, texto, dança, música, tudo congregado. Isso é fantástico, simplesmente. A arte nasce dessa maneira e assume, intrinsecamente, os valores fundamentais da coletividade. Por exemplo, os gregos viviam da guerra, tinham que roubar o outro para conseguir o tesouro. E tinham sucesso. No caso dos índios, por exemplo, eles tinham público e um público dramático: a mãe sabe que o filho pode morrer na guerra e por aí vai, mas tudo isso faz parte de um conjunto. Digo isso para a gente compreender que a arte é essencialmente comunicação. Não é a comunicação de eu entender que aqui está um copo d'água e eu vou beber água ou não vou beber água, isso é bobagem, isso é um objeto e eu sou um sujeito. Não: estou falando dessa síntese maior, da congregação das artes ligada à guerra, ou à agressão, ou à defesa, mas que se faz com toda uma ritualística, que é, ao meu entender, a síntese, a origem da arte – a tragédia grega nasce assim. Toda a arte maior do passado nasce dessa maneira. Hoje há o problema da comunicação na arte mas a arte sempre foi essencialmente comunicação, a tragédia grega era comunicação; uma catedral gótica, toda aquela complicação fantástica, é comunicação: quando um cristão medieval entrava na catedral, ele entrava no fundamento, no sentido e na razão de todas as coisas. A catedral é uma síntese de todas as artes, uma maravilhosa síntese, que comportava, inclusive, num certo período, a dança e, depois, também o espetáculo, os mistérios, que eram feitos ao redor da catedral, em portais laterais, em certas catedrais, ao menos. Essa síntese é comunicação, e a grande arte sempre quis ser essa comunicação, só que agora temos os percalços modernos.

Lessing, num livro importantíssimo que é *A dramaturgia de Hamburgo*, o primeiro livro de crítica teatral, afinal de contas, faz uma crítica à ópera barroca, diz que não funciona, que ela foi degradada à condição de *divertissement*, o coro da tragédia grega foi esquecido (reivindicado depois por Schiller no prefácio de *A noiva de Messina*).

Um exemplo que eu gosto de dar porque acho muito pedagógico e vou repetir aqui, mais uma vez, é o do Beethoven. Acho que a primeira experiência de ruptura da comunicação, tanto quanto eu vejo, está em Beethoven. Ele estava em Viena, e lá foi apresentado o último concerto de obra dele a que ele assistiu, ouviu direitinho, embora já estivesse com problemas graves de audição. Era o *Opus 125*, um dos últimos quartetos dele, que coloca um problema curiosíssimo, uma briga de bastidores entre Beethoven e Rossini. O *Opus 125* é uma peça toda singular – uma fuga. Beethoven já tinha feito uma fuga numa sonata, *109* ou *111*, não me lembro. Mas houve uma briga entre ele e Rossini para saber quem é que fazia a melhor fuga. Bach não fazia fugas, elas saíam pela manga, ele ia despejando fugas, mas, morto Bach, fazer uma fuga era outro problema. Então, Beethoven fez no *125* uma fuga, o Quinto movimento é uma fuga. Ele foi ao concerto, na Sala Cecília Meirelles de Viena, que existe lá ainda hoje, e foi tocado o quarteto; resultado: ninguém bate palmas. Sabem por quê? Ninguém entendeu. O público recusou o quarteto de Beethoven, não é fantástico? Eu acho que foi a primeira vez que se detectou na história essa ruptura. Uma ruptura de uma dramaticidade incrível... eu já consulte inclusive na biblioteca, na Alemanha, como é que Beethoven reagiu: ele foi para casa, em silêncio absoluto, sentou-se ao piano e escreveu um novo Quinto movimento, para substituir a fuga, que tinha sido recusada pelo público. E hoje, muitas vezes, as boas gravações do quarteto de Beethoven, trazem as duas versões para o Quinto movimento, que são belíssimas.

Claro que isso tem muitas nuances, o fim da arte religiosa no Barroco não foi pensado na época; Hegel, na estética dele, vislumbra o problema: de repente a arte religiosa, que é comunicação pura, começa a perder terreno, começa a desaparecer. Haendel, por exemplo, é um caso típico desses, porque ele fazia óperas em Londres – os alemães, naquele tempo, tinham mania de ir morar em Londres – e tinha escrito

uma ópera lá, mas a ópera dele não pegou e todo mundo na rua cantarolava outra ópera, que era *The beggar's opera*, do John Gay. O Haendel ficou tão chocado que voltou às origens, deixou a ópera e voltou ao oratório religioso. Quer dizer, Haendel não suspendeu a comunicação, porque o oratório comunicava, funcionava perfeitamente bem. É que, de repente, de fato, há esse problema: a falta de comunicação na obra de arte. Beethoven era um exemplo tão redondo, tão perfeito, que sempre me impressionou e continua me impressionando. Eu não entendo como é que esse homem reagiu, o que tinha dentro dele para ele chegar em casa com tanta humildade... ele não era humilde, os gênios nunca são humildes, isso é uma besteira romântica, ele era orgulhoso, um criador, ele sabia exatamente o que fazia. Mas com toda humildade, entre aspas, ele fez um novo Quinto movimento... estão entendendo o problema?

Isso mostra o quanto a comunicação é essencial à obra de arte. Ela tem que se comunicar. Claro que as coisas são muito mais complicadas que isso mas, *grosso modo*, podemos dizer que a crítica de arte é uma invenção do século XIX. E o pressuposto fundamental dessa crítica é que não há comunicação, então o crítico é um indivíduo que tem que explicar a obra de arte para que ela seja entendida.

Quando eu morava em Porto Alegre e era professor do curso de teatro, eu me dava muito com o Ruggero Jacobbi, que era uma pessoa admirável. A crítica teatral do Ruggero era muito interessante: saía em dois capítulos. A primeira parte era um artigo sobre a peça, não precisava ser *Hamlet*, ele fazia isso com qualquer peça. E a crítica sobre o espetáculo só saía no dia seguinte, ou dois dias depois. A coisa se desdobrava, e isso mostra a situação da crítica de uma maneira interessante. A crítica tem, de fato, duas dimensões; uma que é fundamentalíssima, que é como que hermenêutica, que é dizer o texto, interpretar – aquela história dos ensaios de Hölderlin, que acabam servindo de texto para uma ópera; isso é crítica

de fato, isso é a base, é fundamental, só que não se pode botar isso no *Jornal do Brasil*, não sai, nenhuma questão tão erudita... mas que não é tão erudita assim, o pessoal lê, sim, essas coisas. E a segunda dimensão, que é a crítica do espetáculo, que se desdobra para abordar todas as partes, a música etc. e vai compondo todas as dimensões possíveis do espetáculo até aparecer um conjunto. De qualquer maneira, a crítica veio se incorporar à obra de arte de um modo bicéfalo, um que é mais a interpretação do texto, que é mais o ensaísmo, de maneira geral, e outro que é a abordagem do espetáculo. Isso vai longe. Para vocês verem bem a densidade do problema, que tem aspectos muito desagradáveis, vou contar a vocês uma experiência que eu tive agora, há pouco tempo.

Eu faço muito texto para catálogos de exposições e pintura. Vai sair um livro meu, pela EDUERJ, editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, um volumezinho, uma seleção de escritos sobre pintores, mas como não dá pra fazer reprodução das obras, o livrinho já sai meio castrado, mas é uma coleção de textos que me deu uma idéia: eu acho que inventei uma maneira de examinar a obra de arte. Pode ser que esteja virando mania minha, mas faço isso sem fazer crítica, eu procuro dizer a obra de arte, repetir, num outro nível, o que diz, por exemplo, um quadro do islã. Isso tem uma coisa complicada. Houve uma exposição recentemente, não vou entrar em detalhes, numa galeria aqui do Rio de Janeiro, e o curador da exposição se baseou em instalações, o que é um problema. Houve o *vernissage*, eu fiquei olhando tudo. Depois, fiz uma palestra sobre. Fiquei olhando os trabalhos expostos e pensando assim: “Vou levar um para casa”. Olhei bem, não dava para levar para casa. Deixa para o museu. Mas mesmo os museus não estão querendo esse tipo de coisa. Então se coloca um problema para a criatividade; essa questão é uma dimensão do que eu estava falando antes e que se acentuou de modo muito especial nas artes plásticas. Fiz a minha palestra mas fui elegante, deixei de colocar o problema que estava no fundo da minha cabeça.

Aquela exposição, feita com tanto carinho e boa vontade, não vendeu nenhum trabalho. Esse é o problema, ninguém se comunicou com aquilo, ninguém deu bola. Como é o problema na obra de arte? Vai o Gerd e faz uma palestra, mas não basta, a coisa é mais complicada. E há, mesmo no teatro, aqui e ali, uma espécie de masoquismo. O artista plástico gasta dinheiro, o material não é lixo, artista de lixo quase não existe, o artista trabalha, um trabalho pesado. Mas o problema é que ele faz um trabalho e sabe, de saída, que não vai vender. Mas como é que ele vive? Como é que come? Como é que vive, se não vende? O normal é que esse artista – pode ser um ator, hein! – mude de profissão: se batata não dá, planta batata-doce, ou aipim. Mas tem que viver, essa é a obrigação primeira. Então, tem um problema aí, nas artes plásticas hoje, e eu acho, sinceramente, que é um problema de masoquismo. Tem muito artista que quer sofrer. Quando eu li na adolescência a correspondência entre Van Gogh e o irmão Theo, achei uma maravilha. Hoje fico pensando no Theo, que era um homem de dinheiro, e dava um dinheirinho toda semana, parece, para o Van Gogh, para o material de pintura; eles mantinham uma correspondência lindíssima, de amor quase, mas eu confesso que eu odeio o Theo, sabem por quê? Por que ele educou o Vincent van Gogh para ser pobre. Van Gogh nunca vendeu um quadro, ele nunca disse: “Esse é o meu trabalho e eu preciso mostrar”. E o irmão dele, que dava tintas e telas, tinha dinheiro, podia ter alugado uma galeria em Paris para expor as telas do irmão. Então, a coisa se complica. Porque a suspeita que surge é que o Theo achava que o irmão dele era louco, portanto... não merecia essa consideração.

Essa coisa masoquista me preocupa na arte de hoje, e se relaciona com o problema da comunicação. As pessoas fazem uma obra de arte que não vende, elas sabem que não vai vender nunca, mas fazem assim mesmo, fazem muito bem, é a liberdade de expressão. Mas como é que vivem, meu Deus do céu? Olha, esses artistas todos, é como se tivessem uma missão.

Mas quem inventou isso, quem botou isso na cabeça do Van Gogh foi o Theo, com o pão-durismo dele. Com a falta de carinho dele, em última análise. Mas isso é um resultado da crise de comunicação. E o que eu percebo é que na arte contemporânea, de um modo geral, isto está muito presente, ainda hoje. O tal do Theo fez escola, o que é muito lamentável. Porque nós estamos numa época que se preza pela exuberância criativa em todas as artes e, de repente, você vê um artista que faz um trabalho que ninguém compra. A crítica tem que se defrontar com essas coisas todas, não só comentar um livro, ou uma obra, o que é ótimo, claro, e pode ser feito de diversas maneiras, inclusive. Mas tem todos esses problemas que são da própria função da arte, que são problemas tão vivos no nosso tempo, da comunicação da arte. Porque há muita coisa que é comunicação falsa.

Fui ver outro dia o *Turandot*: é um belo espetáculo, aquela coisa imensa, grandes coros, grandes vozes, aquelas árias do Puccini que são sempre muito bonitas, Itália, Itália, Itália. Mas, no fundo, que grande inutilidade! É uma satisfação de momento, digamos assim. Mas aquilo não tem nada para dizer para ninguém. A gente pensa naquela coisa da arte total, que o índio faz na tribo dele, faz arte, comunica tudo para todos e defende os valores da comunidade, a necessidade da proteção, da guerra, da não-guerra ou coisa que o valha... a gente vê essa coisa feita assim, parece que o sentido da arte se esfarela. A questão da comunicação se multiplica em muitos níveis.

Podemos parar por aqui, para conversar um pouco, isso pode suscitar em mim algumas outras coisas, uma vez que é um assunto tão importante, tão imponente como a crítica. Vamos lá.

Você fala numa crise da crítica, tem um artigo sobre isso, e, ao ouvir você falar, agora, da mediação crítico-público, pensei em Baudelaire, na exigência dele por Delacroix

como modelo e na rejeição a Manet; quer dizer: se, na época, Baudelaire tivesse os olhos limpos, ele se adequaria muito mais ao que ele próprio exigia de moderno. A minha pergunta é: você, que exerceu a crítica, não de jornal, mas essa crítica ensaística, durante tanto tempo e de forma tão generosa, não acha que os preconceitos e, em última instância, a falta de generosidade do próprio crítico também impedem que ele consiga colaborar nessa comunicação?

Gerd Esse é o problema, muitas vezes. A obra de arte, com a sua incomunicabilidade constante, exige uma complementação crítica. Mas o problema fundamental está em dizer as coisas. Porque a obra de arte se diz, o espetáculo se diz a si mesmo, de certa maneira. Mas isso não quer dizer que ele possa dispensar o comentário crítico. Porque, no fundo, o espetáculo suscita, necessariamente, o diálogo dele com o próximo espetáculo. Quem faz teatro sabe disso. As coisas vêm uma dentro da outra, desentrosando, o que é uma maneira de crítica, de modo que a crítica tem uma dimensão de criatividade necessária. Não é uma coisa parada. Quando um pintor pinta um quadro, é a mesma coisa: esse quadro já está suscitando o próximo. Mas ele pode suscitar, também, a negação da arte. É tão radical o problema hoje que, quando um pintor pinta um quadro de sucesso, ele pinta um outro. Só que esse segundo quadro está calcado no primeiro, e isso pode gerar não a crítica mas uma passividade fundamental e o pintor passa a ser repetitivo. Vai tão longe isso, que ele se auto-esteriliza. Ele faz cópia de si mesmo. Eu vou dar um exemplo. Eu viajo muito, faço conferências em todos os botecos do Brasil e, em qualquer cidade do país, São Luiz, Porto Alegre, Cuiabá, tem sempre uma galeria de arte, e em todo lugar tinha Manabu Mabe, só que os quadros dele eram sempre iguais, uma fórmula, era sempre aquela coisa: verde e branco, preto e vermelho. E se repetiam de modo assombroso. Então, qual é o sentido? Não tem sentido nenhum! De repente, eu não sei por que, o Mabe passou por uma crise de consciência, ou alguém deu uma surra nele, sei lá, ele retomou o trabalho

criativo; e aí vi numa revista, que eu acho que nem existe mais, uma ampla reportagem de 50 páginas sobre ele, um estouro de criatividade. Se não houver essa criatividade, o artista, ou o espetáculo, cai na repetição. Tudo tem que ser recriado, de certa maneira. Isso quer dizer que essa situação toda de incomunicabilidade, crise de comunicação, de recusa à comunicação, exige uma complementação que é uma espécie de espírito crítico a favor da criatividade, vamos dizer assim. Isso tem que acontecer.

Qual a forma preferencial da crítica hoje?

Gerd Acho que o ensaísmo hoje é a linguagem natural do homem. É a reflexão sobre a situação em que se está. O ensaio é o fragmento desenvolvido. Não se faz a grande visão sistemática, digamos assim, da filosofia. Hegel não é mais possível. Mas o fragmento, a visão de Marx e de Nietzsche, que só escreveram fragmentos, sim. No fundo do ensaio sempre há um fragmento mais ou menos desenvolvido, cheio de portas em aberto. Para suscitar justamente a reflexão crítica. *O ser e o nada*, de Sartre, por exemplo, tem como subtítulo *Ensaio de antologia fenomenológica*. *O ser e o nada* é um ensaio sobre a situação do homem hoje. Quero dizer, Sartre acrescentou um advérbio em toda a obra dele, adverbializou, circunstanciou. Isso é fantástico e não rouba, de forma nenhuma, a importância da obra. Por quê? Porque ele se deu conta de que *hoje* é que é o critério, de certa maneira. Ou então, no nosso caso, a situação da arte *hoje* é que tem que ser pensada, repensada, criticada, recriada, e por aí vai um processo sem fim, em última análise.

O senhor deu primeiro o exemplo, do Édipo baseado em Hölderlin, e disse que o que permitia que ele fosse assim era o fato de todos os espectadores conhecerem o Édipo. Depois, o senhor falou muito da crise da comunicabilidade entre a obra e o espectador. Juntando as duas coisas, a minha pergunta é: será que nós não estamos vivendo um tempo em que o espectador não está instrumentalizado para dialogar com a obra?

Gerd Eu acho que a arte não pode exigir que o espectador seja um especialista. Acho que a criatividade tem que ter uma abrangência que inclui o espectador e, inclusive, o seu descompromisso fundamental. O espectador quer brincar, não é isso? Quer brincar, quer se divertir. Vamos brincar, então. Mas o que surge de dentro desse brinquedo? Desse esporte fundamental que é a criatividade? Dessa coisa desprevenida que deve ser a obra de arte? Um grande brincalhão da arte contemporânea, sabem quem foi? O maior gênio da arte contemporânea: o Picasso. O Picasso estava sempre reinventando a linguagem, até o fim da vida. Era comunista e nunca pintou um quadro político. Tem *Guernica*. Mas o que ele mostra de fato é o estertor de um cavalo, o pescoço de um cavalo morrendo. Para saber que aquilo era a guerra, tem que ler o título do quadro, porque ele não entrega, ele faz uma outra coisa muito astuta, muito inteligente. Pendura no meio do quadro, no meio daquela violência toda, uma lâmpada, sem nada em redor, lâmpada crua. Aquela lâmpada é a lâmpada sabem de quem? Vejam como os caminhos são complicados: é a lâmpada, tirada de um quadro de Van Gogh, *Os comedores de batata*, que foi o primeiro quadro operário, proletário da história. Operários, mineiros belgas, com a roupa suja de carvão, comendo batatas e a mão distorcida pela artrite. Lâmpada: uma das glórias da revolução industrial. Picasso botou lá. É uma confissão, não é uma questão de bandeirinha, tem que ter a inteligência de fazer a coisa.

Em relação a esse prevalectimento da comunicação na arte, penso que quando a gente tem o que é novo, o que revoluciona, a gente encontra um problema de comunicação. E aí como é que a gente lida com isso? Você deu o exemplo de Beethoven que, com humildade, reformulou a arte para atingir o público. Mas eu queria perguntar: o que é que a gente perderia se isso fosse a regra?

Gerd Eu acho que é uma chave que tem que haver, que é fundamental. O Brecht também partiu disso: não há mais comunicação. As pessoas só vão ao teatro para se divertir, teatro

é uma coisa chata. Ninguém diz mais nada para ninguém. Então, a partir daí, é que existe a possibilidade de uma resposta criativa, de reformular essa impossibilidade da comunicação ou de uma comunicação falsa e estereotipada, exterior, que não comunica de fato nada. Mas como é que se elabora isso tudo? Acho que a criatividade é o dado essencialíssimo, não é uma coisa abstrata, é uma coisa que faz parte do ato de criação, da produção de um espetáculo, ou de seja lá o que for.

Maurice Blanchot diz que quando um criador cria *para o público*, é o público quem cria a obra, não o criador. Você observou que a crítica *diz a obra*, eu queria então saber o que é que a crítica diz que a obra não diz.

Gerd Sabe o que eu acho? Que a crítica não é eterna. A crítica surgiu num certo momento, por razões que podem ser claramente analisadas. A crítica tem tudo a ver com a crise da comunicação, e existe em duas vertentes, a da exegese, e a crítica jornalística de espetáculo, e essa eu acho que não tem muito futuro, não... Pode explicar certas coisas, dar certas informações. No fundo, ela nasceu para dar informação, Ruggero Jacobbi tinha razão. Tinha que apanhar um caminho para fazer entender o quanto é complicado, o quanto é difícil fazer, por exemplo, uma peça histórica. É o que a Fátima Saadi faz tão bem, traduzindo um Lessing, por exemplo, mas como é que vão entender esse Lessing? É complicado. Tem todo um *background* aí que a crítica pode preencher satisfatoriamente, eu diria. Mas, justamente, tudo pertence a um complexo e eu não sei até onde ele se impõe ou vale por si mesmo.

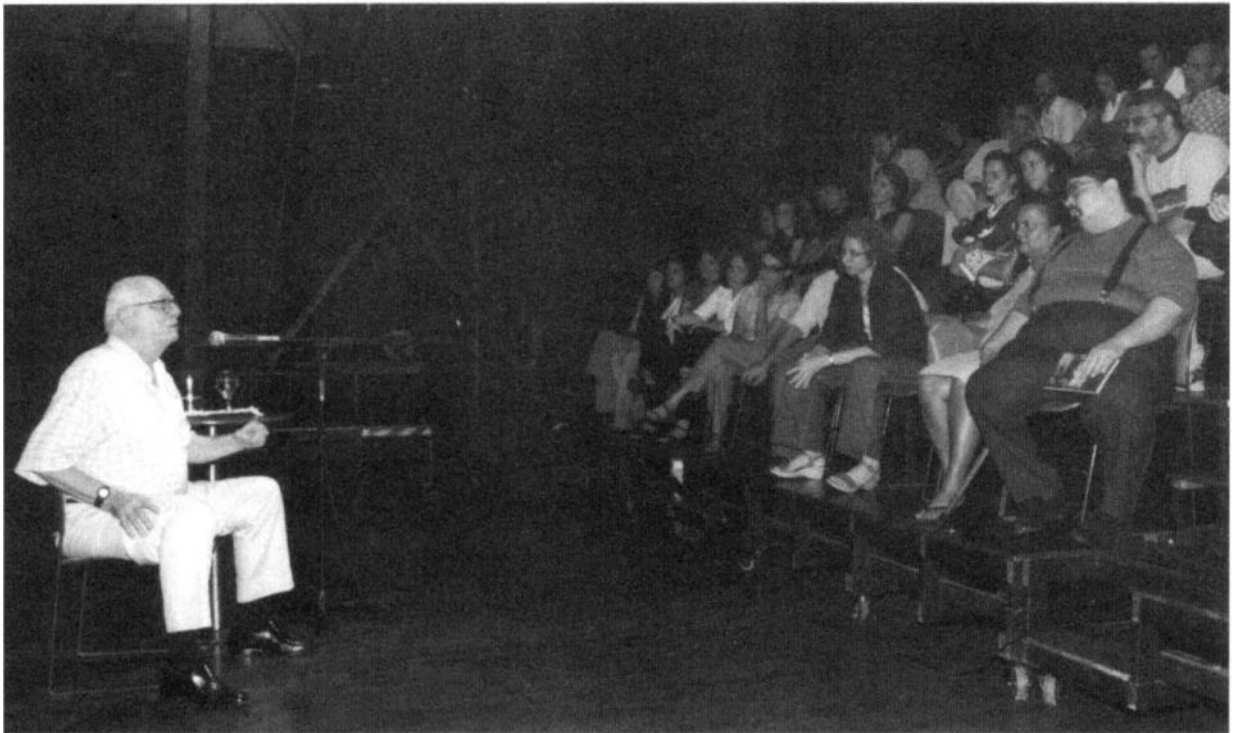


Foto de Guga Melgar: Gerd Bornheim, 2002.



Quintessência e pó. O *Hamlet* de Brook

*Silvana Garcia**

Se há algo de essencial a ser dito sobre *Hamlet* de Peter Brook é que se trata de um delicado estudo sobre o teatro. Ou, antes, um espetáculo que desentranha da peça de Shakespeare a condição de matéria excelente para uma reflexão sobre a natureza dessa arte. Não por acaso, a origem do espetáculo remete, mais direta e imediatamente – porque, antes de tudo, pertence ao conjunto da produção de Brook – a *Qui est là*, que estreou em 1995, e tinha como base o mesmo texto shakespeariano. Sem pretender-se uma mera releitura de *Hamlet*

* Silvana Garcia é professora da Escola de Arte Dramática da ECA/USP e diretora da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo.

Foto de Pascal Victor: *A tragédia de Hamlet*, de William Shakespeare. Adaptação e direção de Peter Brook, 2002. Rachid Djaïdani, Sotigui Kouyaté, Émile Aboissolo Mbo, Lilo Baur, Véronique Sacri, Bruce Myers.



e com o título complementar de *Une recherche théâtrale de Peter Brook*, o espetáculo entretencia a voz do príncipe da Dinamarca com a de inusitados interlocutores: Artaud, Brecht, Gordon Craig, Meyerhold, Stanislavski e Zeami.

Em se tratando de Brook, a relação com esses diretores-pensadores não surpreende. Tampouco a combinação destes com Shakespeare. Brook inúmeras vezes afirmou essa compatibilidade, do modo mais explícito: “É preciso voltar a Shakespeare. Tudo que há de relevante em Brecht, Beckett e Artaud já está em Shakespeare. Mas, para que uma idéia permaneça, não basta enunciá-la; deve ficar gravada a fogo em nossa memória. *Hamlet* pertence a essa classe de idéias.”¹

Em *Qui est là* (sem o ponto de interrogação), aos fragmentos hamletianos somavam-se comentários e intervenções sustentados pelos escritos daqueles criadores, configurando um arco de questões fundamentais concernentes sobretudo ao trabalho de atuação. Descalços e em roupas comuns, os atores apresentavam e comentavam as cenas, fazendo ressoar no plano da linguagem o espírito inquiridor de Hamlet debruçado sobre suas próprias ações. As cenas da peça serviam como espaço de demonstração de algumas dessas idéias. Sem explicitar para a platéia a fonte das reflexões, já as primeiras cenas da peça, de imediato, foram substituídas por Sotigui Kouyaté apresentando fragmentos de Gordon Craig, por Bruce Myers dando voz a Meyerhold e Yoshi Oida rebatendo com Stanislavski e Zeami.

Na seqüência de *Qui est là*, Brook retornou ao *Hamlet* para a versão inglesa da peça, estreada em 2000. Esta

1. BROOK, Peter. Manifiesto para los sesenta, in *Provocaciones. 40 años de exploración en el teatro*. Buenos Aires: Ediciones Fausto, 1992, p. 67. Uso como referência esta tradução para o espanhol de *The Shifting Point*, porém, o livro encontra-se também publicado no Brasil como *O ponto de mudança* (Civilização Brasileira).

basicamente coincide com a versão francesa apresentada no Brasil, e poderíamos dizer que ambas são continuação daquela (não exatamente a primeira de Peter Brook, pois ainda consta de sua biografia cênica a montagem de *Hamlet* no Phoenix Theatre de Londres, em 1955, sem contar a que teria encenado aos sete anos de idade para uma platéia familiar). No mais, trazem a marca do mestre inglês, cumprindo com o projeto cênico do CICT (Centro Internacional de Criação Teatral): concisão, limpeza, clareza, do ponto de vista da linguagem; multiculturalismo, na perspectiva de suas fontes, referências e companheirismo.

Voltar a *Hamlet*

Se alguém pôde acreditar que Peter Brook abandonaria *Hamlet* depois de *Qui est là* – como antes já se pensou que ele abandonaria Shakespeare, depois de *A tempestade* – certamente ficou surpreso com este último trabalho. Porém, vista no conjunto e em processo, a nova versão de *Hamlet* configura não um testamento mas talvez uma síntese, um novo *shifting point*. A montagem (refiro-me especificamente à montagem à qual assistimos, sem negligenciar sua proximidade com a versão inglesa) tem, como dito no início, o valor de um profundo estudo sobre o teatro, em primeiro lugar, e sobre *Hamlet* e Shakespeare, em segundo.

Hamlet é, antes de mais nada, um competente estripamento do texto shakespeariano, realizado pelo diretor e pelos colaboradores Jean-Claude Carrière e Marie-Hélène Estienne (é quase impossível distinguir as competências pois no teatro de Brook tudo se constrói em uníssono). O centro é Hamlet, logo, é ele quem orienta a mão que corta e, conseqüentemente, projeta a arquitetura texto-cênica. É disso, pois, que trata *Hamlet*: dele mesmo, de suas dúvidas, de seus

exames e inquirições. Nada que Brook já não tivesse anteriormente enunciado: “Não é o método shakespeariano que nos interessa, mas a ambição shakespeariana. A ambição de questionar os indivíduos e a sociedade em suas ações, na relação com a existência humana. Quintessência e pó”.² Ainda assim, é um personagem-fábula que permite múltiplas configurações e elas exigem um *parti pris*. O espetáculo nos oferece generosamente o registro dessas escolhas.

Os ordenamentos da reconstrução do texto já esboçados em *Qui est là* se revelam em *Hamlet* decisivamente. Lá e aqui impõe-se um recorte que elimina praticamente toda referência exterior ao drama vivido pelo protagonista. Não encontramos aí nem os desdobramentos políticos representados por Fortimbrás, nem os pequenos enredos da família do conselheiro Polônio. Também minimizam-se as referências ao desterro do protagonista rumo à Inglaterra.

Depois dessas opções de fundo, temos as incisões mais delicadas, que dão forma e estrutura ao espetáculo. O primeiro corte é talvez o mais radical: todo o primeiro ato reduz-se ao encontro de Hamlet com o espectro de seu pai. Nenhum personagem supérfluo; além do fantasma, apenas Hamlet e Horácio, transformado este na única testemunha do fenômeno.

A peça abre com o primeiro solilóquio (*O, si cette trop, trop solide chair pouvait fondre*): Hamlet expõe suas angústias, situa-se no contexto da trama, conta a história do Rei e da fragilidade da mulher da qual sua mãe seria a imagem. Tal abertura contém seu impacto e designa de imediato o comprometimento de Hamlet com os outros e consigo mesmo. Ao mesmo tempo, já denuncia o tom claro, direto, que persistirá na montagem.

Se este Hamlet elimina, da versão de *Qui est là*, todas as referências explícitas ao universo estético dos pensadores

escolhidos, as marcas dessas interferências, no entanto, continuam presentes como sombras a contornar a figura das cenas. Lá, uma demonstração combinada de ação e reflexão; aqui, a revelação tácita de uma na outra. Por isso certamente não nos surpreende a eliminação da cena do “aconselhamento aos atores”, uma vez que o caráter metalingüístico persiste impregnando todo o espetáculo. (Em *Qui est là*, esse momento era substituído por um debate entre Meyerhold, Craig, Stanislavski e Zeami sobre a natureza do jogo teatral³.)

Por outro lado, *Hamlet* preserva quase integralmente os principais momentos do texto – como, por exemplo, a cena de rejeição de Ofélia – ou, então, realiza operações cirúrgicas delicadas, quase imperceptíveis, como na cena nos aposentos da rainha. Aqui, o texto é mantido, com apenas uns poucos cortes (elimina-se a menção à viagem à Inglaterra). Em seguida, porém, realiza um salto significativo para o desenvolvimento da trama: após Hamlet retirar do quarto o cadáver de Polônio, segue-se imediatamente a cena na qual Cláudio interroga o príncipe (*Hamlet, où est Polonius?*) para, então, introduzir-se o solilóquio “Ser ou não ser”.

Esta alteração do lugar do solilóquio – na versão canônica estipulado para o início do terceiro ato, antes da cena de rejeição de Ofélia – redimensiona o questionamento hamletiano, que ganha explicitude após o lamentável assassinato cometido pelo protagonista.

Esta também é a alteração mais radical de cenas promovida pelo espetáculo. No que concerne aos demais solilóquios, por exemplo, todos estão mantidos em seu lugar de origem – tanto quanto podemos considerá-los cristalizados em um “lugar de origem” – com exceção daquele derradeiro que o príncipe pronuncia a caminho da Inglaterra, depois de presenciar a passagem de Fortimbrás e seus exércitos pelas planícies da Dinamarca. Este é simplesmente eliminado.

3. LAVENDER, Andy. *Hamlet in Pieces*. London: Nick Hern Books, 2001, p. 79.

A perícia da operação realizada sobre o texto tem por resultado a sensação de que assistimos à peça na íntegra, ao ponto de duvidarmos de nossa memória (quase podemos jurar que ouvimos as partes cortadas, como um membro decepado marca sua ausência pela dor). Certamente esse “efeito” concerne ao grau de conhecimento que temos do texto, por um lado; por outro, é como se qualquer parte de *Hamlet* contivesse o todo e dela brotasse comprimida toda a extensão da peça.

Sem dúvida, contribui sobremaneira para tal resultado a qualidade da tradução. Ecoando o mérito da encenação, os tradutores/adaptadores recriam o texto com palavras cristalinas e fortes, um valor que Brook já ressaltara no trabalho de Carrière. Este, por sua vez, inventa para essas palavras férteis, portadoras de muitos sentidos, o termo *mots rayonnants*.⁴

A mesma capacidade radiante podemos encontrar nos elementos que constituem a cena brookiana. Em *Hamlet* revelam-se praticamente todos os procedimentos e constituintes forjados ao longo da história artística do encenador. Seu “minimalismo cênico” reflete uma profunda compreensão da natureza da arte que ele manipula. Essa compreensão torna-se particularmente aguda quando a matéria-prima é Shakespeare – nunca é demais insistir em seu alto teor de teatralidade – que oferece a possibilidade de abrir-se para combinações de vigor sempre renovado. Quando Brook compara Shakespeare a Picasso⁵ e declara suas obras cubistas *avant la lettre*, ele ressalta exatamente essa possibilidade que o autor inglês tinha de combinar aparência e interior, a palavra cumprindo a função de preencher os espaços dando tridimensionalidade à figura esboçada. É exatamente isso que faz Brook em sua encenação.

4. BROOK, Puntos de radiación, in *op. cit.*, p. 110.

5. *Idem*, El realismo shakespereano, in *op. cit.*, p. 99.

Talvez o elemento que melhor realize essa idéia seja o palco demarcado pela presença do tapete central – mais que recurso, um princípio que também nasceu associado a Shakespeare, como já registrara Brook.⁶

A ausência de uma moldura ambiente realista, em qualquer grau de estilização, tem por efeito a descontextualização do espaço, que passa, então, a ser um elemento mutante na imaginação do espectador. Mais uma vez, a referência é o próprio Shakespeare: é da observação do palco elisabetano e da liberdade do autor em transitar pelo espaço-tempo de suas histórias que Brook concluiu que “Shakespeare fazia teatro para um espaço indefinido”.⁷

A indefinição de elementos espaço-temporais que dá liberdade de trânsito pelo palco e pela fábula é necessariamente um arrombamento dos limites da convenção ilusionista. Derrubada a barreira de uma verossimilhança rasa – obviamente, incompatível com Shakespeare – o espetáculo pode brincar com a linguagem. *Hamlet* revela-se, então, jogo de pura teatralidade. Assim, enquanto conversa com Horácio sobre o encontro com o Rei Hamlet, o príncipe apóia-se no ombro do fantasma que por ali permanece para testemunhar o juramento entre os amigos. Um outro exemplo, em registro dramático: quando Cláudio ajoelha-se para rezar, Hamlet põe-se às suas costas, quase tocando-o, e faz ali suas ponderações, sem que nos confundamos com essa aparente superposição espacial.

6. Em *Le diable c'est l'ennui* (Actes Sud-Papiers, 1991), ele remete a descoberta do “*carpet show*” aos anos 70, quando de suas viagens à África, para onde levava apenas um pequeno tapete capaz de delimitar a área de atuação. Declara ele: “Foi desse modo que descobrimos a verdadeira base técnica do teatro shakespeariano” (p. 42).

7. *Ibidem*, p. 42-43.

O mesmo princípio rege a distribuição dos papéis. Há mais personagens que elenco, mas não é uma economia de recursos humanos que ordena o desdobramento dos atores, mas sim a compreensão do próprio princípio da atuação a reger o processo: a duplicidade é tão significativa quanto o fato de que os atores não se entregam a atuações viscerais ou emocionadas. Ainda que imprimindo intenção às falas – com o colorido e a intensidade necessários – os atores preservam uma presença “branca”, que uma vez mais serve para destacar aquilo que se pretende essencial em cada cena.

É um teatro que fala à sensibilidade e à inteligência. Não estamos no terreno da comoção ou da empatia. Como diria Brecht, referindo-se ao teatro chinês, é um teatro que “exige e cria uma arte de ver”⁸ e a referência ao criador alemão não se faz gratuitamente já que ele se encontra na base do espetáculo, já que permanece como um dos resíduos de *Qui est là*. (Não fosse Brook quem talvez melhor que todos os diretores de sua geração tenha sabido combinar os pensamentos e as práticas dos mestres todos.)

Por outro lado, também a referência ao teatro oriental serve-nos para traduzir aquilo que de essencial contém o espetáculo de Brook. Trata-se de uma referência forte, assimilada há tempos com profundidade pelo diretor, e que se soma aos princípios já esboçados, dando-lhes novas possibilidades estéticas, emprestadas da tradição específica. A presença dessa tradição revela-se não apenas no amálgama que domina a cena brookiana, como também materializa-se como procedimento cênico. Em *Qui est là*, por exemplo, na cena do assassinato de Polônio, Yoshi Oida, no papel do conselheiro, finalizava a cena realizando uma demonstração

8. BRECHT, Bertolt. Sobre el arte chino, in *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1970, p. 41.

acerca do modo japonês de se morrer em cena (e assim se fazia matar em público pela segunda vez).⁹ Em *Hamlet*, a luta final entre Laerte e Hamlet é coreografada com a economia de uma peça de kabuki.

A presença dos elementos orientais ajuda também a incrementar o efeito de distanciamento que adquire a cena, somando-se a outros elementos como o uso de uma língua inventada para a cena dos atores. Em *Qui est là*, além da presença dessa língua onomatopaica, empregava-se o uso direto do japonês – assim eram ditas as derradeiras falas do espetáculo –, bem como da língua africana bandara com a qual Hamlet e o espectro de seu pai se comunicavam. A utilização de outras línguas e invenções fonéticas não só reafirma a vocação multicultural do teatro de Brook como indica, uma vez mais, as infinitas possibilidades de jogo com o código, abrindo o palco para a construção de um sofisticado edifício cênico.

A liberdade de combinação de elementos é fonte de encantamento também porque nos surpreendemos com a simplicidade e a eficácia dos recursos. Na iluminação as mudanças acontecem mais no registro da intensidade do que no campo dos efeitos, fazendo eco às inserções sonoras que pontuam o espetáculo.¹⁰ Em ambos os casos, as intervenções revelam-se por si mesmas, *falam* o seu sentido: quando o ator que faz Cláudio põe o veneno no ouvido do suposto Rei Hamlet, um violino tremula, indicando tensão e suspense; quando Cláudio se deixa matar, ouvimos um rufar de tambores. O mesmo acontece com os outros elementos cênicos, no uso emblemático das cores fortes – que de mais significativo que os bastões vermelho e negro que usam respectivamente Laerte e Hamlet em seu duelo? –, no recurso simples de erguer-se um tapete à altura dos olhos e isso significar que estamos escondidos.

9. LAVENDER, *op. cit.*, p. 69, 75.

10. *Design* de luz de Philippe Vialatte e música de Antonin Stahly, com execução ao vivo pelos atores.

Por fim, há que se trazer essas mesmas observações para o terreno da atuação e, para tanto, tomar como exemplo o trabalho de William Nadylam como Hamlet. Não que seja ele melhor ator que os outros – quando estão no elenco também Bruce Myers e Sotigui Kouyaté –, mas porque temos nele a personagem mais íntegra em cena e a observação atenta de sua atuação complementa tudo o que já foi dito. Trata-se sem dúvida de ator admirável, que leva seu Hamlet com requinte, indicando uma construção rigorosa da personagem e uma compreensão de seu exato lugar no jogo das relações em cena. Seu desempenho revela domínio do ofício, em especial por sua presença vocal. Ele modula a voz com critério técnico invejável – quando quer dar intensidade à cena, engrossa a voz ou lhe dá lentidão (bela lição aos nossos atores que confundem intensidade com volume) –, e dá precisas intenções às falas, valorizando cada palavra (e realizando assim a idéia dos *mots rayonnants*).

Associa-se a isto sua sensualidade negra impondo-se a uma personagem que é, na essência, reflexiva: tal já é, em si, um jogo de contrastes extraordinariamente rico. Mesmo sem perder uma certa elegância sofisticada, Nadylam por vezes investe em um Hamlet de vigor adolescente, matreiro, que se substitui ao clichê de louquinho que costuma aparecer nos palcos. Em suma, um *Hamlet-erê*, bem-humorado e irreverente, que vem impregnado da cor e da cultura ancestral de seu intérprete.

De *Hamlet* para *Ham-let*

O *Ham-let* de Zé Celso Martinez Corrêa, encenado em 1993 no espaço do Uzyna Uzona, e o *Hamlet* de Peter Brook têm nas suas diferenças, paradoxalmente, a sua semelhança. Ambos confirmam uma compreensão extraordinária da peça

e constroem espetáculos que revelam claramente suas opções, ainda que por caminhos tão opostos: Brook operando por cortes, Zé Celso por ampliações.

O espetáculo de Zé Celso era exuberante e prolixo, nas suas cinco horas de duração. O diretor desdobrava todas as pregas do texto e da fábula, exibindo-os em todas as suas possibilidades significantes. Brook, ao contrário, é um cirurgião fino, que opta pela economia para chegar a um resultado próximo. São duas realizações distintas: de um lado a hipérbole, do outro o laconismo.

A revelação encontra-se nos detalhes. Não há margem para dúvidas quanto às leituras que os diretores realizam da *matéria-Hamlet* que lhes serve de suporte, não apenas para a narração da fábula mas também para seus depoimentos pessoais (e nestes casos também coletivos) sobre a arte e o ofício que escolheram. No *Ham-let* do Oficina, tudo era aproveitado em cena e aberto a novas combinações textuais – remissões à história do diretor e do grupo Oficina, além, evidentemente, do próprio teatro. Uma breve puxada na memória do espetáculo já nos fornece um sem-número de exemplos,¹¹ mas poderíamos citar a fusão dos planos na relação homoerótica entre Zé-Celso-Rei Hamlet e Hamlet-Marcelo Drummond ou, no plano exclusivo da fábula, a gravidez de Ofélia. Ou, ainda, o fato de que o príncipe é mandado para o exílio não na Inglaterra, mas no Brasil, um Brasil carnavalizado que sobrepõe inclemente a nossa realidade imediata – Collor, corrupção, caos social e político – ao reino podre da Dinamarca. Neste caso, justifica-se claramente a opção pelo grotesco, pela pincelada grosseira que forja a caricatura fina – a presença historicamente forte da cultura popular *mass media* que Zé puxa para a cena – tingindo o espetáculo de cores fortes, sem nuances. *Ham...let*.

11. Ver GARCIA, Silvana ...Yet there is method in't. Ham-let. José Celso Martinez Corrêa. *Folhetim* n. 13, abr.-jun. 2002, p. 38-49.

Em *Hamlet*, esse caráter conceitual metalingüístico encontra-se diluído, dimensionado em pequenos gestos e sutis detalhes, como, por exemplo, no fato de que Cláudio *deixa-se* matar ou na mão de Hamlet que faz o ator deitar o veneno no ouvido do Rei, na cena da pantomima. Ao contrário de Zé Celso, Brook humaniza as personagens, trazendo-as para perto (mas sem deixar que as toquemos), numa intimidade de vizinhos desconhecidos que se observam das janelas, do alto de seus respectivos prédios, tendo a rua escura e vazia interposta entre eles.

São dois maestros que orquestram diferentemente uma mesma sinfonia, propiciando prazeres diversos de igual intensidade. Ambos realizam o que de melhor pode oferecer Shakespeare, e *Hamlet* em particular. Um fala do mundo, o outro fala do homem. Ambos celebram o teatro: Zé com a festa dionisiaca, Brook com o rigor formal e semântico de um *haikai*.

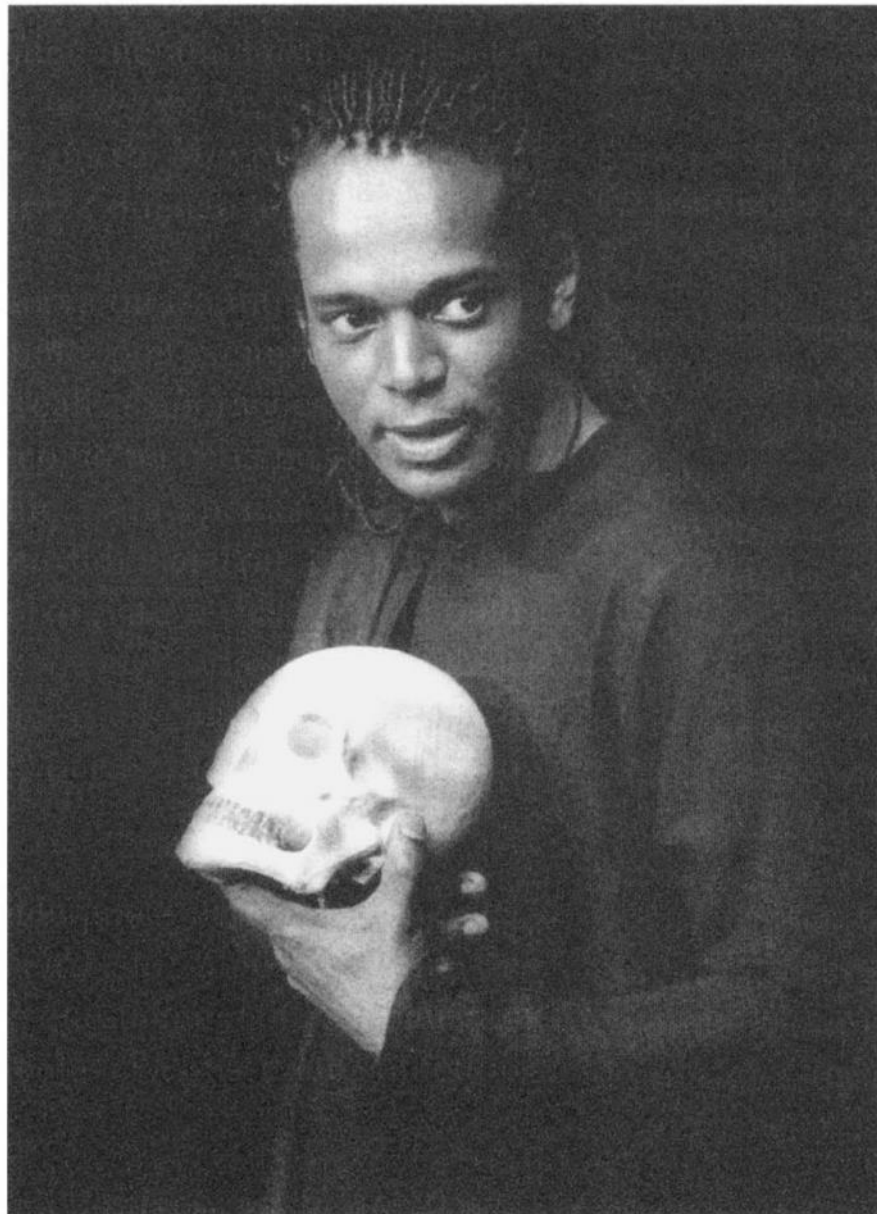
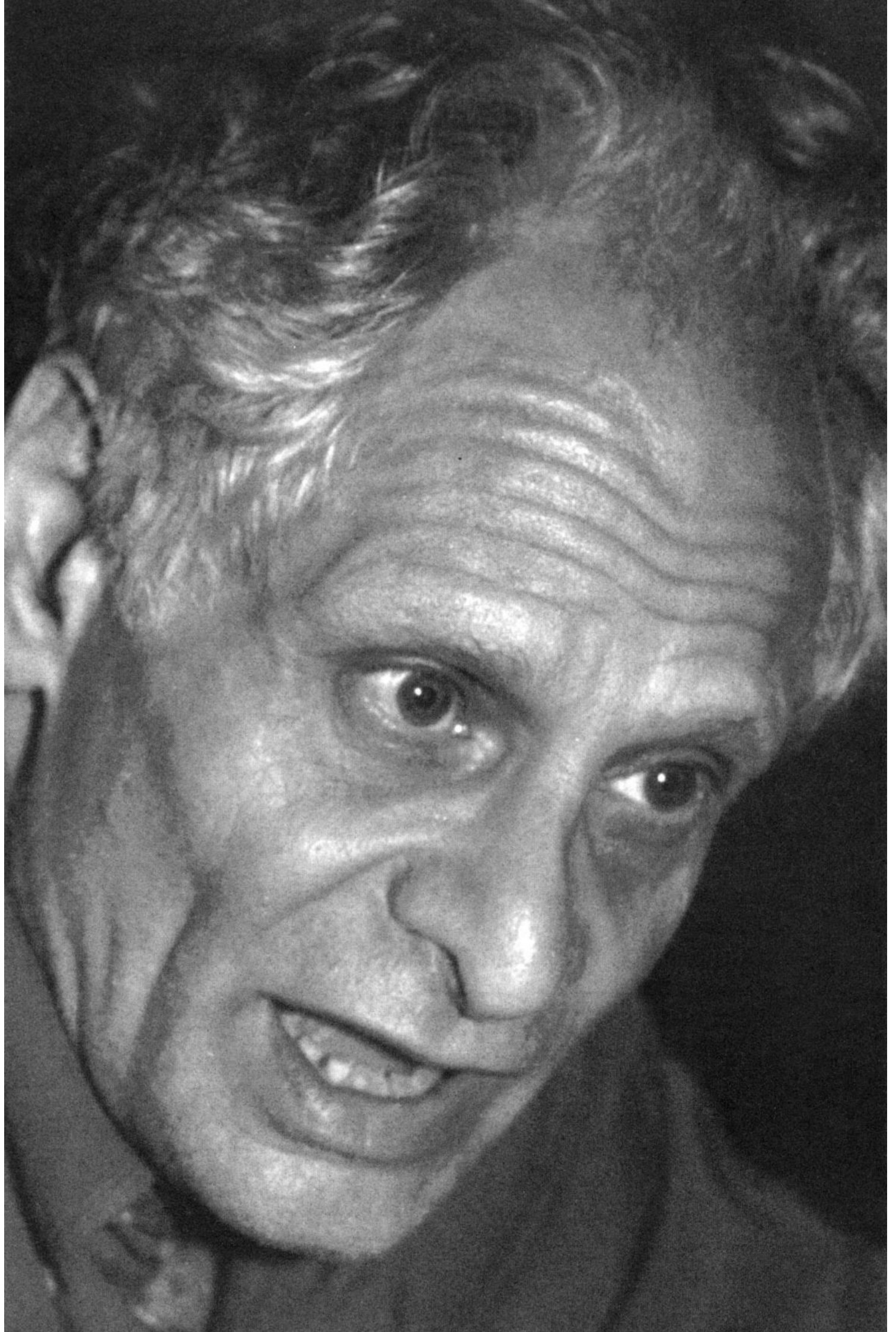


Foto de Pascal Victor: *A tragédia de Hamlet*, de William Shakespeare. Adaptação e direção de Peter Brook, 2002. William Nadylam.





em foco

B R U C E M Y E R S

4 perguntas de
Ângela Leite Lopes e
Fátima Saadi

Durante a Copa do Mundo, o Centro Internacional de Criação Teatral, dirigido por Peter Brook em Paris, apresentou, no Rio de Janeiro, *A tragédia de Hamlet*, de Shakespeare. Bruce Myers, um dos mais antigos integrantes do grupo, conversou conosco acerca de alguns aspectos do trabalho, recordando também o início de sua carreira na Royal Shakespeare Company.

Myers participou dos espetáculos mais importantes do CICT, como *Os Iks*, *A conferência dos pássaros*, *Mahabharata* e *A tempestade* e tem uma visão bastante interessante a respeito do aporte multicultural que a estruturação do trabalho de Brook oferece às criações cênicas do grupo.

Desde 1974 você trabalha com Peter Brook, tendo participado de vários dos espetáculos dirigidos por ele. Sente-se, ao longo desta trajetória, uma síntese progressiva que domina tanto a cena quanto o jogo dos atores. Que influência esta simplificação exerceu sobre o seu trabalho de ator?

Não concordo que tenha havido uma simplificação progressiva. Na verdade, cada obra pede um tipo de simplificação. No caso do *Mahabharata*, doze volumes com milhares de histórias, a simplificação foi, evidentemente, necessária. O ponto de partida do trabalho de adaptação de Jean-Claude Carrière foi o episódio em que Krishna tenta convencer Arjuna a lutar com o objetivo de tornar o mundo mais harmonioso. No entanto, Arjuna olha em volta e percebe que os guerreiros inimigos são todos seus parentes, são as pessoas que ele ama, com as quais cresceu. A complexidade do *Mahabharata* provém do fato de que os dois lados não são nitidamente bons ou maus, sombra e luz. O que se vê é uma mistura de todos os tipos de seres humanos. No *Mahabharata* havia também elementos de narrativa cênica muito fortes: o fogo que arde no rio, um lago, areia, batalhas, armas e combates, tudo isto diante do público, além de tecidos multicores, sedas, enfim, a sensação da Índia.

A simplificação necessária à *Tempestade* ou ao *Hamlet* foi diferente. No *Hamlet* Shakespeare concentra toda a ação da peça nas falas do protagonista. Hamlet é um homem extraordinário, de grande visão poética, de grande compreensão, mas que não deixa de ser um homem comum, que está enfurecido, amargo, que está apaixonado, que detesta as pessoas, que as considera ignorantes e não se dispõe a perder tempo com elas. Sua compreensão se torna cada vez mais refinada e, ao fim, ele é capaz de enfrentar sua própria morte com muita dignidade, muita clareza de espírito, muita nobreza. Vemos algo de profundamente humano. Shakespeare escrevia para seu público e hoje, certamente, ele mesmo, adaptaria seus textos, procurando manter os pontos essenciais.

Antes de trabalhar com Brook, você fez parte da Royal Shakespeare Company durante alguns anos. Quais as principais diferenças entre o seu trabalho antes e depois da entrada no grupo de Brook?

Trabalhei na Royal Shakespeare por alguns anos, muito no início da minha carreira, e saí de lá logo antes de conhecer Peter Brook. Depois de dois anos, aquilo já estava me aborrecendo imensamente: no início de cada temporada, eles distribuíaam os papéis: éramos muitos jovens atores e fazíamos os soldados, os mensageiros. Tínhamos a possibilidade de substituir os atores principais, caso eles adoecessem. Eu poderia fazer Romeu, mas como o ator nunca ficava doente, nunca assumi o papel, mas fiz o Bobo do *Rei Lear* porque o ator torceu o pé jogando futebol. Era um começo, mas não sei exatamente por quê, eu não quis aquilo. Isto já me parece tão distante, tão longe de mim. Aí eu saí, me tornei instrutor de velejadores; trabalhei com jovens delinquentes – fazíamos montanhismo juntos porque se acreditava que a natureza pudesse curá-los de seus delitos... Quando conheci Peter Brook, abandonei estas carreiras. Este encontro se deu, por coincidência, numa viagem de moto a Stratford on Avon para encontrar uma amiga, e lá pude assistir a um ensaio de *Sonho de uma noite de verão*, isso em 69. Fui e fiquei totalmente encantado: tudo acontecia numa espécie de centro comunitário, perto de uma igreja numa aldeia e o espetáculo era maravilhoso. Não havia nada ainda, nem os adereços de circo chinês que depois tornaram a encenação famosa. Os atores lançavam, com muita energia mas um pouco a esmo, pratos de papelão; cantavam e atuavam com muito entusiasmo e muita clareza. Brook pediu minha opinião e eu disse que, depois de dois anos de Royal Shakespeare, aquela era a primeira vez que eu conseguia entender as palavras do texto. Desde então, é isto o que temos procurado fazer: tornar claros os pensamentos e as palavras de Shakespeare, que tem uma incomparável vitalidade de espírito, enorme profundidade, rica visão de mundo. Fui selecionado para participar de um estágio de quatro semanas

e já estou com Brook há trinta anos. Minhas recordações em relação à Royal Shakespeare são, certamente, injustas, porque tudo isto já faz muito tempo. O que eu vejo é que ela é muito maior que o grupo de Brook. Ela é financiada pelo Estado, que exige que ela funcione ininterruptamente. Demolem um teatro, constroem outro, abandonam um teatro para construir o Barbican, vão de lá para Stratford on Avon e assim por diante, é a preocupação administrativa que domina, o que é muito diferente da maneira pela qual nosso teatro é organizado.

Na nossa companhia, as propostas vêm de Peter Brook, mas a administração serve a estas idéias, muitas vezes visionárias. No início, houve muitas viagens: África, Irã, de *land rover*. Ficamos três, quatro meses na África representando nas aldeias: estendíamos um tapete, havia um músico, representávamos na maioria das vezes para mulheres, às vezes havia camelos, burros e, de vez em quando, alguns homens. Tentávamos descobrir quem era esse público, sem chegar realmente a compreendê-lo. A gente representava por intuição, com a sensibilidade, contava umas histórias, fazia umas ações com os bastões mas também com caixas de papelão, nos escondíamos dentro delas, havia também um par de botas, fazíamos improvisações com as pessoas da aldeia, com música, havia uma troca de energia, uma relação muito humana. Havia a exploração de línguas estranhas, línguas mágicas – a necessidade de compreender intelectualmente o sentido da linguagem podia ficar suspensa por uns momentos, na escuta de um sentido puro. Foi uma pesquisa longuíssima: três anos, incluída a viagem à África. Os espetáculos vinham das experiências vividas durante estas viagens, como ocorreu, por exemplo, com *A conferência dos pássaros*, um poema sufi do século XIII. Era necessário, portanto, encontrar uma estrutura administrativa que fosse, ao mesmo tempo, muito livre e muito precisa. Era necessário planejar uma viagem como essa, havia uma equipe de televisão da BBC, a equipe que cuidava dos jipes, com a qual, aliás, tivemos muitas brigas porque, em pleno Saara, eles sempre tinham que achar um lugar para tomar

uma cervejinha no final da tarde; nós queríamos ir ver as cerimônias, os rituais e isto não interessava nem um pouco a eles. Havia também uma médica conosco, era a mulher de um dos atores, e uma cozinheira, que era a mulher de um outro ator. É preciso pensar em muitas coisas quando se administra um grupo desta maneira; por exemplo, quando chegamos ao Théâtre Bouffes du Nord, onde trabalhamos até hoje, ele estava em ruínas, não tinha nem telhado e muitas coisas tiveram que ser feitas lá por Peter Brook e sua equipe. Não estou inteirado de como tudo isso se deu, como foi a captação de recursos etc., mas Micheline Rozan, que estava à frente desta parte financeira, trabalhou com muita precisão, muita atenção a todos os detalhes que tornaram e tornam possível esta grande aventura de trinta anos.

O CICT se caracteriza por reunir atores de diversas nacionalidades. Como se dá a entrada de novos atores no grupo e qual a contribuição deste amálgama de tradições artísticas e culturais para o trabalho?

Dos atores que já estão na companhia há muito tempo – como eu, Sotigui, Yoshi Oida, e Maurice Bénichou – cada um conheceu Peter Brook de uma forma completamente diferente.

Há também os atores que nós convidamos para um determinado espetáculo: por exemplo, o ator que fez Hamlet em inglês nunca tinha trabalhado conosco antes e não trabalhou mais conosco desde então. Também fazemos testes públicos quando necessário.

Quanto às várias nacionalidades que convivem no grupo, eu diria que a diferença de *back-ground* é o que há de mais importante. As qualidades humanas podem ser modificadas, o que não tem nenhuma relação com a raça, mas com a infância, com a língua, com o conjunto de influências que cada um sofreu e isto é trazido para o trabalho. Eu, por exemplo, tenho muito orgulho de ser de Manchester, da Inglaterra. E, quando o Brasil ganhou o jogo, eu urrei de alegria e foi totalmente espontâneo.

Talvez se possa dizer que foram os trinta anos de trabalho com Brook que me permitiram encarar com bom humor a destruição do meu time.

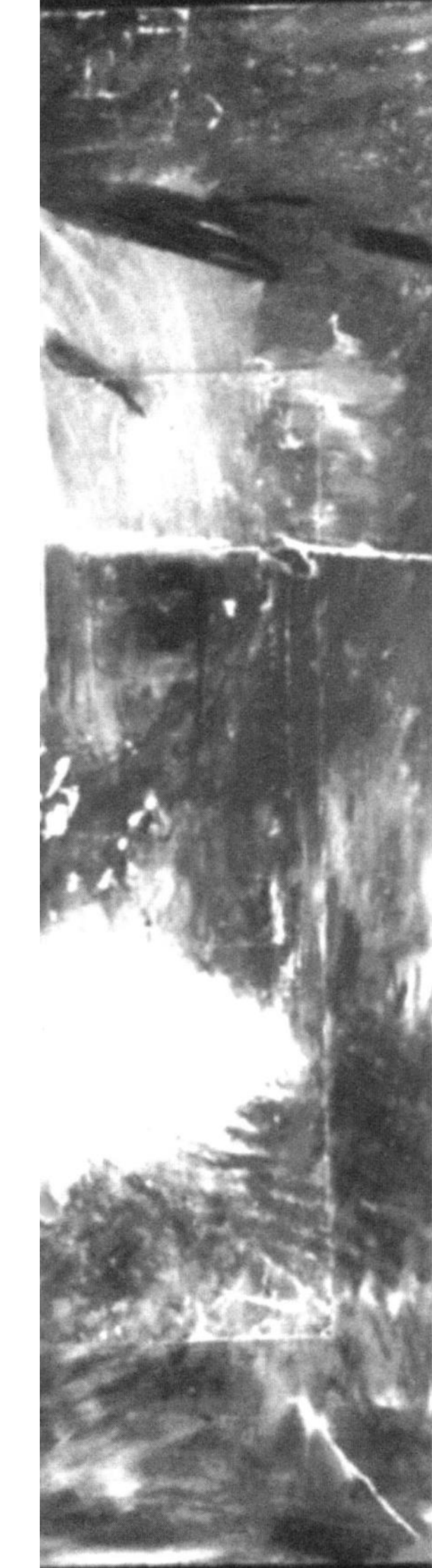
O trabalho de ator em *A tragédia de Hamlet* tem estreita relação com a técnica do contador de histórias e leva em conta, na maior parte do tempo, a presença do público. Esta técnica é mais evidente neste espetáculo em particular ou vocês a utilizam como eixo do jogo nos espetáculos da companhia?

É fácil falar disto: é Shakespeare. Cada monólogo é uma discussão com o público. Ouvi falar de uma montagem em que o “ser ou não ser” é dirigido diretamente a Ofélia; há outras montagens em que o monólogo é dito em meio a malabarismos; mas o essencial é que Shakespeare escreveu um monólogo e os monólogos são pensamentos dirigidos ao público, são uma forma de se revelar ao público. Shakespeare recorria bastante a formas diretas como os prólogos, os epílogos e, em alguns casos, os coros. Claro que os textos dele precisam de algumas adaptações. Nossa tradução em francês é bastante distante do original em inglês porque é necessário tornar claros os termos arcaicos. Esta é a grande dificuldade de Shakespeare em inglês: você é obrigado a utilizar inteiramente a linguagem dele, o que é muito difícil. Mesmo nós, ingleses, só conseguimos entender porque estudamos os textos na escola, com a ajuda de um glossário, mas sempre há um véu entre a escuta e a compreensão das peças shakespearianas.



Foto de Guga Melgar: Ângela Leite Lopes, Marko Rankov, Fátima Saadi e Bruce Myers, 2002.





Vocalidade e cena: tecnologias de treinamento e controle de ensaio

*Silvia Davini**

No início do século XX, o trabalho vocal se configura como uma área específica na formação do ator. Nesse contexto, as propostas de treinamento para a produção de voz e palavra em cena têm continuado a funcionar como uma máquina de reproduzir estilos, confundindo técnica e estética em uma mesma dimensão. Entendo que é preciso definir então uma estratégia de treinamento capaz de flexibilizar o corpo do ator no sentido de torná-lo apto para

* Silvia Davini é cantora e atriz, PhD em Teatro pela University of London, Queen Mary College, professora do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Desde 1990 desenvolve pesquisa na área de novas vocalidades em performance.

Criação fotográfica de Julian Teubal: *Maribel*, inspirada em *A teoria sagrada do espaço acústico*, de Oscar Edelstein. Praga, agosto de 2002 (capa do CD, em edição).

produzir voz e palavra, não exclusivamente dentro dos cânones dos estilos teatrais consolidados, mas abrindo espaço para a configuração de novos lugares de vocalidade em performance.

Entendo por vocalidade¹ a produção de voz e de palavra por parte de um grupo dado, em um momento e lugar determinados. A definição desse conceito visa colocar a produção vocal do ator em um contexto coletivo, no intuito de superar as tendências dominantes no campo do treinamento para a cena, que costumam considerar o ator como um sujeito a-histórico. Levando em conta a materialidade da voz em performance, defino a voz do ator como uma produção corporal capaz de produzir sentidos complexos, controláveis na cena. Nessa perspectiva, voz e movimento constituem-se em produções corporais da mesma categoria, aptas para organizar discursos complexos e para estabelecer parâmetros de controle de desempenho. Porém, a verbalidade confere à vocalidade uma complexidade e uma definição muito maiores que aquelas alcançadas pelo movimento.

Para sustentar uma reflexão sistemática e produtiva sobre a vocalidade contemporânea em performance, surge a necessidade imediata de explicitar as noções de corpo dominantes na formação de atores e cantores hoje. No treinamento vocal, o corpo tem sido sempre abordado como uma entidade biológica/fisiológica. Acredito que isto tenha se dado, em parte, por um implícito desejo de conferir base científica ao discurso sobre a voz do ator. Esse desejo vê-se fragilizado tanto pela superficialidade com que esse “corpo/organismo” é considerado no campo do trabalho vocal, quanto pela falta de explicitação daquelas noções filosófico-conceituais

1. DAVINI, Silvia Adriana. *Voice Cartographies in Contemporary Theatrical Performance: an Economy of Actor's Vocality on Buenos Aires' Stages in the 1990s*. Tese de Doutorado em Teatro, junho de 2000, University of London, p. 12.

no próprio discurso da ciência sobre o corpo que, de tão implícitas e naturalizadas, fogem da nossa consideração.

A abordagem “orgânica” da voz no teatro, cujo universo abarca a produção coloquial de voz e palavra, com foco nas patologias vocais, oferece um marco estreito para a consideração dos problemas que apresenta a vocalidade do ator hoje. O domínio das altas intensidades vocais, dos três registros, da tímbrica e a questão da eficácia em performance dos diversos materiais textuais são problemáticas centrais para atores e cantores que em muito excedem o campo da higiene vocal, central na abordagem orgânica.

O corpo, considerado como *lugar de vocalidade*, requer uma abordagem conceitual, pouco delimitada nas disciplinas relacionadas às artes cênicas. A evolução das tecnologias sempre incidiu de modo concreto no corpo. Porém, o acelerado desenvolvimento das tecnologias de reprodução audiovisual no século XX tem operado transformações significativas nos modos de percepção e nas noções de sujeito vigentes na época, que, apesar de terem despertado o interesse de filósofos e cientistas, permanecem até o momento relativamente fora do foco de interesse das disciplinas que confluem na preparação vocal de atores e cantores. No marco das novas tecnologias, o corpo humano redefine-se em relação ao não-humano.

A extrema necessidade de explicitação e revisão dos princípios que sustentam o campo da produção vocal no teatro hoje requereu a delimitação de um campo conceitual que conferisse, de fato, à voz e à palavra a relevância reconhecida de forma unânime pelos profissionais da área. Feito isto, formulei algumas propostas técnicas para o treinamento da voz do ator, e para a preparação e controle dos processos de ensaio, envolvendo a problemática da produção de voz em altas intensidades e a performance do texto.

As seqüências de treinamento desenhadas com base no Princípio Dinâmico dos Três Apoios (coeficiente comum a toda produção de vocalidade que envolva a produção e controle de altas intensidades, nos três registros e com possibilidades de variação tímbrica) e a técnica de Micro-Atuação (estratégia analítico/corporal para abordar fenômenos atuantes na produção de um texto em performance) têm resultado altamente produtivas em processos de treinamento e ensaio. Essas propostas pretendem estabelecer um ponto de partida para a configuração de um campo conceitual e operativo para o treinamento vocal e a produção de vocalidade em cena. Elas comportam também os desafios técnicos surgidos da redefinição de estilos vocais na performance dos textos do repertório teatral ocidental, como resultado de uma negociação entre a proposta de então e o tempo presente, considerando também a configuração de novas vocalidades em performance. Dessa forma, a função reprodutora e estabilizadora de estilos no treinamento vocal para atores é superada por uma função produtiva.

Reproduzir ou produzir?

Freqüentemente, ao abordar o repertório teatral, os atores tendem a reproduzir em cena o que chamo de *estilos históricos* de atuação. Entendo por estilos históricos aqueles que se dão em cena no momento em que são realizadas atualizações de correntes estéticas que, distanciadas de sua contingência histórica, cristalizam padrões de performance no corpo do ator e do cantor. No desejo de corresponder a uma proposta de uma dada corrente estética, os atores que não contemplam a possibilidade de atualizações da mesma nas presentes condições de tempo e espaço fixam estilos que supõem reproduzir. Esse desejo de reprodução é particularmente paradoxal em relação à voz, que é pura produção. Pode-se ver nele uma das causas da pouca disposição dos atores para assumir os desafios do

repertório teatral em relação à voz e à palavra. Isto resulta em que raramente se apresentem textos em versões integrais nos palcos de hoje, profusos em adaptações.

A incidência dos estilos históricos na cena contemporânea constitui um desvio em relação às novas vocalidades. Em consequência, as mesmas têm surgido de outros universos, fora do repertório estritamente teatral, como é o caso do Teatro Acústico, conceitualizado na década de 80 por Oscar Edelstein.² Essa proposta tem possibilitado a incorporação do espaço acústico em performance como dimensão construtiva, outorgando um marco vasto e definido para a voz e a palavra no teatro e na música hoje. Em relação ao treinamento vocal e à eficácia da voz e da palavra em cena, o Teatro Acústico coloca desafios complexos e potentes que demandam a formulação de técnicas, mecanismos e procedimentos que permitam medir e sincronizar percursos vocais em tempo e distância em um espaço dado.

Para superar o reprodutivo em treinamento é imprescindível que, em princípio, a técnica opere no corpo, livre de qualquer orientação estética, condição esta que raramente se dá na preparação de atores e cantores hoje. O processo de treinamento que proponho se centra, numa primeira fase, na materialidade corporal da voz do ator, para ampliar-se, no processo de ensaio, do físico-material para os universos imaginário e simbólico. Somente nesse segundo momento é que começa a definir-se um perfil estético para a cena, através da implementação de procedimentos. Assim, se a técnica corresponde aos processos de treinamento, nos processos de ensaio, os campos independentes da técnica e da estética operam numa via de mão dupla, na dimensão metodológica dos procedimentos.

2. Emblemático compositor e pianista argentino, pioneiro na área de aplicação de meios digitais no discurso musical, diretor do projeto de pesquisa *Música e Drama: Novas Dimensões em Performance*, na Universidad Nacional de Quilmes, em Buenos Aires.

A técnica para produção de voz em altas intensidades objetiva tornar voluntários comportamentos corporais involuntários (respiratórios, fonatórios e posturais), com a finalidade de estabelecer mecanismos de controle dos parâmetros acústicos (intensidade, altura e timbre) e articulatórios da voz. Assim, a interferência operada no corpo pela técnica no processo de treinamento consiste na especialização do sistema nervoso para tornar voluntárias atividades regidas habitualmente pelo sistema nervoso involuntário, tais como a respiração, a locomoção e uma série de condutas fonatórias.

Já no campo da performance do texto, a função reprodutora e estabilizadora de estilos nas propostas vigentes de treinamento do ator tem sido, em boa parte, responsável pela saturação de convenções na vocalidade do ator. As propostas experimentais da segunda metade do século XX identificaram no âmbito das técnicas tradicionais a origem da saturação de códigos na atuação, considerados fúteis por não serem mais eficazes. Configuram-se então duas grandes tendências em relação à preparação vocal para a cena: aquelas que procuram *limpar* a voz do ator de sobre-códigos, confiando na natureza, que nos faz agir de acordo com o “instinto do momento”,³ e aquelas fortemente baseadas em diversos tipos de técnicas (cotidiana, extra-cotidiana, virtuosística)⁴ provenientes das fontes culturais mais variadas. Ambas procuram alternativas em relação às técnicas clássicas ocidentais.⁵

3. Brook in BERRY, Cicely. *Voice and the Actor*. London: Virgin Books, 1973, p. 3. [Minha tradução]

4. BARBA, Eugenio and SAVARESE, Nicola. *The Secret Art of the Performer*. London and New York: Routledge, 1991, p. 10.

5. WATSON, Ian. *Towards a Third Theatre: Eugenio Barba and the Odin Teatret*. London: Routledge, 1993, p. 63.

A primeira das duas tendências acima citadas vincula-se à noção do teatro como *espaço vazio*, uma arena neutra a partir da qual o texto deve “falar por si mesmo”, e cujo maior expoente é o diretor britânico Peter Brook. Richard Knowles alerta para o caráter a-histórico dessa proposta, salientando que espaços vazios são espaços ótimos para serem ocupados por ideologias dominantes.⁶ Em relação à segunda das tendências acima mencionadas, podemos considerar o trabalho de Eugenio Barba, que define o treinamento como ferramenta de pesquisa e fonte dramaturgica.⁷ O campo das técnicas, impregnado pelo perfil estético do Odin, forma um ator competente em relação às propostas do grupo, e limitado para atuar em relação a outros repertórios.

A relevância de ambas as propostas acima é indiscutível. Porém, é importante ressaltar que a via da neutralidade ou a via das alternativas às técnicas tradicionais no ocidente não oferecem caminhos para superar a função reprodutora do treinamento para a produção de voz e palavra em performance. Ignorar ou evitar a questão não resolverá o impasse instalado no campo da preparação vocal do ator, que requer uma ampla revisão conceitual e epistemológica. Porém, a limitação dos recursos vocais dos atores de hoje para abordar o repertório teatral ocidental de todos os tempos nos demanda uma rápida definição de opções eficazes.

Além de dificultar a formulação de estratégias, a confusão das esferas técnica e estética obtura a configuração de novas vocalidades no teatro contemporâneo, restringindo a produção de voz e palavra na cena hoje a uma mera função reprodutora de estilos. A vocalidade no teatro torna-se assim um “espaço vazio” de criação que, vinculado ao passado, não oferece

6. KNOWLES, Richard. Shakespeare, Voice and Ideology. In: *Shakespeare, Theory and Performance*, ed. Bulman, James, New York and London: Routledge, 1996, p. 93.

7. WATSON, Ian. *Op. cit* p. 66-69.

resistência alguma às vocalidades colonizadas pela mídia, que se tornam a única “novidade” em relação à voz do ator. Recoloca-se assim a necessidade de desvincularmos técnica e estética.

A reformulação de métodos e procedimentos propicia diversas possibilidades ao intérprete, permitindo a configuração de novos estilos de atuação, que por sua vez preparam o terreno para a reformulação dos gêneros estabelecidos no campo da cena. Treinados de acordo com um referencial bastante indefinido, vinculado aos que chamo de estilos históricos, os intérpretes tendem a reproduzir uma vocalidade em performance com escasso vínculo com os padrões de percepção contemporâneos, sobre os quais têm um controle quase nulo. Essa defasagem em treinamento é em boa parte responsável, no meu entendimento, pela pouca eficácia da voz e da palavra na cena de hoje.

Voz e palavra no labirinto de saberes

No século XX, houve um significativo desenvolvimento de técnicas corporais. A proposta postural de Matias Alexander, diretamente vinculada à produção vocal em cena, e a Eutonia de Gerda Alexander, que aponta para a flexibilização do tônus muscular e para o desenvolvimento da consciência óssea, tornam-se extremamente eficazes no processo de treinamento para a produção de voz e palavra em altas intensidades. Os princípios de tato, contato, impulso e transporte, formulados por Gerda Alexander, resultam pertinentes na implementação de uma técnica postural e respiratória que sirva de sustento para a produção de voz em altas intensidades. Porém, o vínculo dessas técnicas com o trabalho de preparação vocal para a cena apenas começa a ser conjecturado, sendo que no campo do treinamento de cantores continua a ser ignorada.

Em 1962 foram publicados os resultados da pesquisa realizada pelo Dr. Raoul Husson a respeito da produção vocal em altas intensidades. Esse trabalho, para o qual foram considerados mais de 150 cantores profissionais da Ópera de Paris e da Ópera Cômica de Paris, trouxe a novidade de uma abordagem científica e abrangente da voz em performance, não se atendo às patologias vocais, mas à produção de altas intensidades vocais. A Teoria Neurocronaxica de Husson apresenta dados revolucionários a respeito da fisiologia vocal na produção de altas intensidades, ressaltando o peculiar papel do sistema nervoso na mesma, e iniciando um amplo debate que, até o momento, permanece ignorado na área da formação vocal para atores e cantores.

Outra das tantas contribuições importantíssimas de Husson em relação à vocalidade de atores e cantores é sua revisão do universo das técnicas vocais clássicas no ocidente. Husson reorganiza as técnicas tradicionais conhecidas como técnicas italiana, alemã, francesa etc. em dois grandes grupos: o das técnicas de alta impedância⁸ e as de baixa impedância projetada nos pavilhões faringo-buciais. Essa nova classificação, além de conferir clareza ao campo das técnicas vocais, desvinculou-as do universo cultural em que foram geradas e, em decorrência, dos repertórios para cuja consolidação contribuíram. Expostas em suas mecânicas, as técnicas liberam-se de suas marcas estéticas, ganhando em capacidade operativa. A revisão de Husson das técnicas tradicionais do canto oferece também um fundamento sólido para a implementação de uma técnica respiratória que sustente a produção de vocalidade em cena.

A Pragmática tem historicamente designado aquilo que os estudos lingüísticos não levam em conta em relação à fala.

8. O termo impedância indica o coeficiente surgido da relação entre a amplitude de uma tensão alternada e a amplitude da corrente que ela provoca em um circuito.

A partir dessa perspectiva, o significado surge da posição assumida pela linguagem em uma relação de poder, e não da representação. A visão pragmática e performativa da linguagem em Deleuze e Guattari tem como ponto de partida a teoria dos Atos de Fala de John Langshaw Austin, autor raramente considerado pelos estudos teatrais, e recentemente retomado pelos estudos da performance. Deleuze e Guattari não se perguntam “o que é a voz?”, mas “em que casos, onde e como a voz e a fala funcionam?”, focalizando assim voz e palavra na sua contingência, no seu devir.⁹

Os conceitos de performativo, elocucionário, palavra de ordem, contra-senha, transformações corpóreas e incorpóreas, entre outros formulados por Austin e retomados por Deleuze e Guattari, se constituem em valiosas instâncias de análise em relação à voz e à palavra em performance, oferecendo alternativas às estratégias de análise literária, dominantes nos estudos e na produção teatrais, insuficientes para compreender o fenômeno da vocalidade do ator. Segundo a perspectiva da pragmática, os modelos retóricos são percebidos como modelos limitativos; ao passo que a vocalidade, quando não territorializada por normas lingüísticas, retóricas ou estilísticas, pode definir-se como um modo expansivo de variação contínua, que desterritorializa as funções de estado da linguagem. Assim, quando falo de novas vocalidades em performance, não penso em uma nova normativa estilística. Penso na abertura de novos espaços *entre* os estilos históricos e os novos gêneros em performance, *entre* as disciplinas artísticas, *entre* o campo da arte e os saberes da época, *entre* o corpo e a máquina, que encontram na voz e na palavra em performance uma substância para infinitas linhas de vôo, fora de toda possibilidade de controle.

9. DELEUZE, Gilles and GUATTARI, Félix. *A Thousand Plateaus – Capitalism & Schizophrenia*. London: The Athlone Press, 1988, p. 83. [Minha tradução]

O Princípio Dinâmico dos Três Apoios e a Micro-Atuação constituem redes de técnicas, *tecnologias*, que põem em circulação esses saberes originados nos campos da ciência, das técnicas corporais, das técnicas de canto da tradição ocidental e da pragmática. Essas tecnologias de treinamento e controle de ensaio levam em conta a incidência das novas tecnologias de reprodução de som e imagem nos padrões de percepção humana e, em decorrência, na configuração de novas noções de corpo e sujeito, que motivam por sua vez novas noções de personagem e *role*. A incorporação do vídeo e da reprodução de som no processo de ensaio permite abordar a atuação em uma dimensão micro-gestual que, mesmo não sendo diretamente percebida pela platéia, opera marcas precisas no corpo do ator em relação à performance do texto.

Há sempre som no fio de Ariadne...

Tenho verificado que, tanto no caso de cantores populares ou líricos, quanto no de atores, sempre que alguém produz voz e palavra em altas intensidades, transitando em toda a extensão do registro e conseguindo alguma flexibilidade tímbrica, ativa coordenada e simultaneamente três regiões de apoio: do corpo sobre uma superfície de sustento, do ar sobre a região pélvica e das vogais sobre a região da epiglote.¹⁰ Observei também que quando as altas intensidades se produzem prescindindo da atividade coordenada desses três apoios, ativa-se algum mecanismo de compensação postural e muscular em relação a este princípio.

O treinamento que desenhei com base nesse coeficiente comum à produção e controle das altas intensidades vocais, que chamo de Princípio Dinâmico dos Três Apoios, leva a treinar o corpo de atores e cantores para ativar

10. Termo que nomeia a região acima da glote. Chama-se glote a região na laringe onde se localizam as pregas vocais.

coordenadamente as três regiões mencionadas, com a finalidade de implementar uma série de referências que funcionem como controladores da produção vocal. Essa proposta marca uma diferença decisiva em relação às técnicas vocais tradicionais, que se restringem a dois desses apoios somente: o do ar, e o da vogal, minimizando o papel do postural e cinético na produção vocal em altas intensidades.

Nessa perspectiva, a primeira questão a ser abordada é a organização postural do corpo em torno do eixo longitudinal¹¹ expandido. Isto possibilita a dilatação e desobstrução de todas as cavidades ósseas e cartilaginosas, os ressonadores, propiciando o trabalho respiratório e favorecendo a produção de ressonância. A expansão do eixo longitudinal concomitante à expansão do eixo transversal possibilita a implementação no corpo do ator da técnica respiratória, cujo objetivo é aumentar a pressão de ar na região sub-glótica.¹²

A sensação constitui-se, nesse momento do treinamento, em uma primeira referência; é através dela que se opera uma intervenção na imagem corporal do ator. Percebe-se então que o caminho mais eficaz para conseguir resultados em nível muscular não é agir sobre os músculos, mas sobre o imaginário corporal. Evitam-se assim fixações posturais e de tônus muscular, e estimula-se a musculatura esquelética, fundamental na implementação de uma técnica respiratória eficiente para a produção de voz e palavra em altas intensidades.

11. O eixo longitudinal percorre o corpo da cabeça aos pés; o eixo transversal localiza-se entre o tórax e a região pélvica.

12. Termo que nomeia a região abaixo da glote.

...há sempre som... e palavra

Ignorando o impacto nos universos perceptivo, imaginário e simbólico provocado pela exposição às novas tecnologias de som e imagem, audiências e atores continuam sendo freqüentemente expostos no teatro a padrões de atuação (no caso das audiências) e de treinamento (no caso dos atores) formulados em contingências históricas pré-mediáticas, quando as noções de sujeito e, portanto, de personagem, eram outras. Em uma cena povoada por vozes que ecoam outros tempos, a vocalidade mediática não encontra resistência por parte dos atores mais novos, entre os quais acaba configurando-se como estilo dominante em performance hoje.

Essa situação nos coloca diante da necessidade de formular procedimentos para a abordagem do texto que permitam habitar esse “espaço vazio” de novas vocalidades na cena contemporânea. A técnica de Micro-Atuação surge da hipótese de que, através de uma intervenção em alguns momentos verbais, é possível resolver a personagem em performance em toda a sua extensão. Focalizada em sua dimensão acústica, em como ela *soa* no espaço cênico, a personagem define-se como um modo discursivo; ela acontece em performance em primeiro lugar por *como diz o que diz*, entendo que *dizer é fazer*, em um agenciamento pragmático e não representacional da atuação.

O processo de Micro-Atuação se desenvolve nas seguintes etapas: *zoom*, ou a definição e análise pragmática de cenas-chave; *intervenção* com o auxílio do vídeo e reprodução de som no momento verbal; *de-composição* do material registrado em vídeo, e *ensaio* da cena, a partir de uma perspectiva pragmática.

São *cenas-chave* aquelas em que uma personagem determinada se manifesta em toda a sua magnitude, ou opera uma transformação decisiva. Para identificá-las, é preciso considerar a personagem como um todo no contexto do texto

teatral completo. Cada cena-chave é constituída por *blocos de significado* estruturados a partir de *palavras-chave*, identificáveis no *zoom*. Das palavras-chave, pontos de apoio e inflexão sobre os quais se define a gestualidade vocal da personagem, depende em última instância a construção de sentido em performance.

As cenas-chave concentram o tempo cênico, constituindo-se em referências para o ator, que orientará sua discursividade para poder chegar e sair das mesmas. Chamo de *pontes* a esses trânsitos *entre* as cenas-chave. Do fluir da palavra do ator entre pontes e cenas-chave depende a estruturação da personagem como modo discursivo. A abordagem intensiva das cenas-chave começa quando a *atividade fonatória* do ator é separada da cena, com a intervenção do vídeo e do som. Chamo atividade fonatória ao total de acontecimentos que o corpo atualiza ao produzir voz e palavra. Entre eles, devemos considerar em primeiro lugar a atividade articulatória e respiratória, cuja potente mecânica arrasta uma atividade gestual e cinética involuntária que interfere nos processos de significação na cena. A atividade fonatória, somada à atualização de clichês, bloqueia a manifestação de uma gestualidade sutil e do olhar como articuladores da palavra em cena.

As redes referenciais baseadas no Princípio Dinâmico dos Três Apoios e na técnica de Micro-Atuação propiciam a incorporação de esquemas posturais, respiratórios e cinéticos, resultantes de interferências voluntárias na imagem corporal e no momento verbal respectivamente, operadas em processos de treinamento e ensaio, com a finalidade de adquirir domínio sobre a produção de voz e palavra em cena. Uma vez incorporadas, essas redes passam a agir como controladores nos processos de treinamento e ensaio.

Colocando-se à margem da ampla gama de saberes produzidos no século passado, perpetuando lógicas voltadas

para a reprodução de estilos históricos, ou diluído em uma reação exploratória, o treinamento vocal para a cena tem consolidado sua função reprodutora de estilos de atuação, em lugar de flexibilizar o corpo de atores e cantores para explorar novos territórios na cena. Técnicas corporais, ciência, filosofia e evolução tecnológica podem e devem nutrir o universo conceitual dos processos de preparação do ator para a produção de voz e palavra na cena contemporânea. Repensando a problemática do repertório teatral ou multiplicando as possibilidades de configuração de novas vocalidades, voz e palavra podem deixar de ser um “espaço vazio” na cena contemporânea, para tornarem-se um espaço pleno de sons e significado.



Dramaturgia paulista hoje

*Aimar Labaki**

No início talvez tenha sido o Verbo. No teatro paulista, hoje, não há como fugir dele. A dramaturgia ocupa o centro do fazer e pensar teatral numa temporada que sofre de elefantíase, mas não de falta de idéias.

Depois de décadas de falsa oposição entre cena e palavra, não há projeto de artes cênicas consistente em São Paulo, hoje, que não tenha por um de seus focos alguma forma de dramaturgia. Até a dança e os pós-modernos são obrigados a trabalhar com algum conceito de dramaturgia.

* Aimar Labaki é dramaturgo, tradutor, ensaísta e consultor da área cultural.

Foto de Joana Mattei: *Babilônia*, de Reinaldo Maia. Direção de Marco Antonio Rodrigues, 2001. Atílio Beline Vaz (com a garrafa), Carlos Francisco e Juliana Balsalobre.



Convidado a fazer a curadoria de um ciclo de leituras dramáticas para o Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo, optei por fazer um recorte que tenta flagrar algumas das diferentes abordagens do fenômeno dramático, em detrimento de uma simples amostragem qualitativa. O projeto Dramaturgias mostrou, ao longo de 2002, algumas das variáveis possíveis.

Entre as diversas linhas detectáveis, optei por cinco:

- 1) Processo participativo
- 2) Tradição épica
- 3) Grupos de dramaturgos
- 4) Diálogo com outras áreas do conhecimento
- 5) O olhar da Universidade.

Arbitrária e parcial, como qualquer classificação, esta, no entanto, ao longo dos debates que acompanharam as leituras, tem se mostrado apropriada como ponto de partida.

1) Processo participativo é o nome que Fernando Bonassi tem utilizado para chamar sua experiência com o Teatro da Vertigem de Antônio Araújo, que culminou com o espetáculo *Apocalipse, 1.11*. Em reflexão publicada recentemente no volume dedicado aos dez anos do referido grupo (*Teatro da Vertigem – Trilogia Bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002), assim como em várias intervenções públicas, Bonassi se refere a esse processo como o único que lhe parece adequado para o teatro necessário no tempo presente.

O que caracteriza esta prática é a presença física do dramaturgo na sala de ensaios. Ele dialoga em pé de igualdade com atores, diretor, iluminador, diretor de arte, respondendo

pela palavra e pela estrutura do texto final, isto é, aquele que resulta como síntese verbal de todo o processo. Os trabalhos publicados no referido volume ilustram esta modalidade de trabalho: são insuficientes como registro do espetáculo e imprescindíveis para compreendê-lo.

É um teatro que usa como matéria para cena o aporte de todos os artistas envolvidos no processo, que amassam o barro juntos, entre quatro paredes, sem uma hierarquia a organizar o diálogo das diversas funções. Para eles, o inferno é a falta dos outros, ou para ser mais preciso, a omissão.

Por mais peculiares e excepcionais que sejam os processos e resultados de Antônio Araújo e do Teatro da Vertigem, já é possível identificar sua influência em outros grupos e artistas. É o caso do Grupo XIX de Teatro, cujo diretor, Luiz Fernando Marques, sob orientação, na Universidade de São Paulo, do próprio Araújo, gestou com seu grupo o espetáculo *Hysteria*, um dos mais interessantes da atual temporada.

Araújo insiste que não busca um modelo, nem acha que sua experiência deva servir como exemplo para ninguém. Mas, na medida em que produziu o que, para muitos, é o trabalho mais importante da década passada, é impossível não fixar a atenção nele.

2) A tradição de teatro épico, interrompida pela ditadura quando dava seus melhores frutos, ressurgiu em vários trabalhos, mas principalmente em dois grupos, a Companhia do Latão e o grupo Folias D'Arte. Ambos, além da produção contínua de espetáculos, mantêm uma permanente atividade paralela de reflexão e divulgação de pensamento. Cada qual por meio de sua revista, respectivamente, *Vintém* e *Cadernos do Folias*, discute sua própria produção e as questões políticas e estéticas que as informam. São interlocutores comuns aos dois intelectuais como Iná Camargo Costa e Paulo Arantes.

A Companhia do Latão tem desenvolvido uma dramaturgia que é criada concomitantemente ao espetáculo, sendo o resultado final assinado em conjunto pelos também co-diretores Sérgio Carvalho e Márcio Marciano, sem deixar de indicar a participação direta dos atores no processo. Já o Foliás tem um dramaturgo fixo, Reinaldo Maia, que, quando não é o autor do texto, é o *dramaturg*.

Enquanto o primeiro grupo tende a estruturas mais esquemáticas, que tentam encontrar traduções cênicas para sua interpretação marxista da realidade brasileira, o segundo busca sínteses poéticas para leituras feitas com o mesmo instrumental.

Outros grupos que trabalham na mesma vertente são a Companhia do Feijão, dirigida por Pedro Pires e, num trabalho que inclui também a releitura da comédia popular, a Companhia Fraternal de Artes e Malazartes de Luís Alberto de Abreu e Ednaldo Freire.

3) Grupos capitaneados por dramaturgos têm sido pólos aglutinadores de novos talentos das mais variadas vertentes. São grupos em que o foco está no ofício do dramaturgo, independente de sua filiação estética e ideológica e, mesmo, do tipo de estrutura de produção a que se vincula. Artistas treinam artistas – e não os ensinam no sentido tradicional. E quanto mais diferentes forem os trabalhos dos integrantes dos grupos, mais generosa terá sido a supervisão do artista.

O protagonista das experiências mais interessantes nos últimos vinte anos tem sido Luís Alberto de Abreu, tanto em São Paulo quanto na vizinha Santo André, onde tem ensinado e escrito para as montagens da Escola Livre de Teatro.

Chico de Assis mantém, desde 1987, de forma intermitente, seu SEMDA, uma retomada do Seminário de Dramaturgia do Arena. Derivada desta experiência é a

Sociedade Lítero-Dramática Gastão Tojeiro, que realiza periodicamente leituras dramáticas, além de concursos e algumas montagens. De dramaturgicamente relevante, no entanto, sua única produção até o momento foi *Cachorro!* de Ênio Gonçalves.

O Círculo de Dramaturgia do CPT (Centro de Pesquisa Teatral) existe desde 1999. Começou com uma oficina dramaturgica, de três meses, coordenada pelo ator Luís Paëtow, em janeiro de 99, e acabou transformando-se num grupo de produção e estudos orientados pelo diretor do CPT, Antunes Filho. O Círculo é hoje composto por seis integrantes: Evaldo Mocarzel, Daniela Smith, Paulo Santoro, Paulo Barroso, Rafael Vogt Maia Rosa, coordenados pela dramaturga Marici Salomão.

Segundo Marici,

Dois objetivos principais norteiam as atividades do Círculo, que se reúne todas as terças-feiras no CPT: valorizar a autonomia do artista criador, a partir do estímulo à criação de uma voz autoral, única e intransferível a cada artista, e à produção de um pensamento gerado da interseção entre a dramaturgia e princípios de filosofia, estética e retórica (sobretudo a nova retórica, que valoriza a invenção de argumentos e metáforas).

Outro grupo formou-se a partir de um *workshop* realizado pelo Royal Court Theater de Londres. O Royal, que trabalha, desde a década de 50, com o que seus integrantes chamam de “nova dramaturgia”, desenvolve uma prática de acompanhamento do processo de elaboração dramaturgica, uma espécie de treinamento, em que o artista é estimulado, cobrado, levado a aprofundar seu trabalho, por meio do diálogo com diretores literários ou encenadores. A tradição é a dos elementos básicos – personagem, ação dramática, cena construída a partir do diálogo como tradução da ação – ainda que não necessariamente realista.

O projeto, começado em abril de 2001, continua neste momento, tanto em São Paulo quanto em Salvador. Os dramaturgos que permaneceram no projeto, após a oficina original, desenvolveram peças que foram conhecidas em sua primeira versão em leituras públicas no primeiro semestre deste ano. Entre os dramaturgos paulistas estamos Pedro Vicente, Rubens Rewald, Beatriz Gonçalves, Sérgio Pires e eu. O trabalho está sendo realizado em parceria com o Conselho Britânico e o Centro Cultural São Paulo.

Em Salvador, o projeto continua com Marcos Barbosa (de Fortaleza, que participou da primeira oficina em São Paulo), além de Gil Vicente, Gordo Neto, Débora Moreira e Luciana Comim, entre outros.

Dentre os textos que neste momento estão ganhando uma nova versão, cinco serão escolhidos para participar de uma série de leituras dramáticas e debates, em Londres, em fevereiro próximo. O trabalho, em São Paulo, tem contado, na atual fase, com a supervisão de Luís Alberto de Abreu e Jean-Claude Bernadet.

Informalmente, Fauzi Arap tem exercido a função de tutor ou orientador de diversos novos talentos. Que não o faça profissionalmente ou dentro de alguma instituição é apenas um detalhe que não tira a importância central de Arap neste processo de formação de novas gerações de dramaturgos.

4) A quarta vertente abordada no Programa Dramaturgias trata do teatro que tem dialogado com outras formas de conhecimento – Ciência, Filosofia etc. No campo internacional, poderíamos nos referir aos trabalhos de Robert Lepage ou mesmo ao Teatro do Oprimido de Augusto Boal. No Brasil, o trabalho de maior visibilidade nesta área tem sido o do Projeto ACP – Arte e Cultura no Palco, de Carlos Palma e Adriana Cauri, que até o momento já produziu *Einstein*, de Gabriel

Emanuel, *Copenhagen*, de Michael Frayn e *Perdida*, do catalão José Sanchis Sinisterra. Em poucos anos, a ACP reuniu à sua volta interlocutores como Marcelo Gleiser e um público cativo e ativo de estudantes e cientistas.

No momento em que se tenta mais uma vez construir uma cidadania brasileira, o diálogo entre Arte e Ciência tem um papel central na luta pela construção de alternativas viáveis para a apropriação do conhecimento de ponta pelo maior número possível de pessoas. Educação, no nosso caso, anda de braços dados com Cultura, uma como potencializadora da outra. Sem democratizar os instrumentos para compreender o estágio atual do pensamento humano, não conseguiremos dialogar em pé de igualdade com nossos companheiros de globalização compulsória. Mais que uma forma de divulgação, o teatro que dialoga com a Ciência, exatamente por ser, antes de mais nada, bom teatro, tem a capacidade de sensibilizar e estimular o público em geral a se apropriar dessa ala do conhecimento cujo acesso lhe é cotidianamente negado por meio do uso de linguagem rebuscada e da criação de uma aura de ininteligibilidade. Saber é Poder e o Teatro faz parte deste jogo.

5) Ao convidar alguém da Universidade para dialogar, meu intuito foi o de identificar que leitura se está fazendo lá do trabalho de uma nova geração de dramaturgos que tem se firmado nas últimas temporadas, graças à montagem sucessiva de textos de qualidade. Entre muitos outros, podemos lembrar Bosco Brasil, Mário Bortolotto, Fernando Bonassi, Samir Yazbeck, Léo Lama, Hugo Possolo, Otávio Frias Filho, Marcelo Rubens Paiva e Mário Vianna.

Silvana Garcia, da Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo, ministrou, em 2001, um curso de pós-graduação abordando a dramaturgia paulista desde os anos 60 e se fixando em alguns dos nomes acima citados. Entre as características em comum que ela aponta na obra destes

autores se destacam, (1) a temática urbana, (2) o fato de escreverem “por encomenda” e (3) a filiação em distintos graus a uma mesma tradição realista.

Esta reflexão tem acontecido também em Florianópolis, no Rio, em Salvador, num claro sinal de qualidade desta produção dramaturgica. Se a Academia nos quer questionar, é porque já estamos integrados ao diálogo nacional.

Nos últimos dois anos, uma série de empreitadas tem marcado a efervescência da dramaturgia entre nós.

A atual diretoria da SBAT escolheu São Paulo para sediar um I Congresso de Dramaturgia, nos primeiros dias de julho passado. O fato de a cidade ter sido escolhida é claro sinal de sua importância na área.

Durante o encontro evidenciou-se uma clara divisão geracional entre dois grupos. Por um lado, uma geração que ainda trabalha com conceitos como produtor, *à valoir* e gêneros literários. Por outro, principalmente vinculados aos grupos, autores que compreendem que não existem mais relações trabalhistas em produções onde ou todos se cooperativaram ou todos foram obrigados a se transformar em pessoa jurídica, e que escrevem num marco estético em que são obrigados a dialogar com outras linguagens dramáticas (cine, TV etc.) e com o rescaldo do furacão pós-modernista.

Destacaram-se no evento brilhantes intervenções de Lauro César Muniz, Tania Brandão, Sérgio Carvalho e Bosco Brasil.

O Ágora, centro de pesquisas teatrais dirigido por Roberto Lage e Celso Frateschi, organizou em 2001 uma série de micro-montagens de textos encomendados a autores contemporâneos a partir de alguns temas básicos: o sentido do teatro e a pertinência de um teatro político hoje. Os resultados foram

excelentes, apesar da exigüidade das condições de produção. Passear por seus títulos serve para que identifiquemos os temas e procedimentos da melhor dramaturgia brasileira.

Fernando Bonassi inaugurou o projeto com *Eu não sou cachorro*, em que um sem-teto letrado serve de metáfora para uma *intelligentzia* que perdeu sua função na periferia do mundo globalizado e imbecilizado. Alcides Nogueira apresentou *A cabeça*, uma coda à sua trilogia sobre a Modernidade vista da periferia, formada por *Opera Joyce*, *Gertrude Stein*, *Alice B. Toklas e Pablo Picasso* e *Pólvora e poesia*. O resultado dialoga diretamente com o texto de Bonassi, como a dizer que, ainda que incompreendido, o trabalho de tradução do mundo continua a ser feito e influencia o debate público, mesmo que indiretamente. Hugo Possolo aprofundou seu trabalho a partir do grotesco, numa abordagem sarcástica do pós-modernismo com *Sobre a arte de cortar bifés*. Isaías Almada prosseguiu com o necessário rescaldo da ditadura em *Pai*. Noemi Marinho, atriz excepcional, retornou ao palco, depois de uma injustificada ausência de mais de uma década, com um texto de sua própria autoria, *Cor de chá*. Nele retoma a tradição de uma dramaturgia feminina de qualidade, que continua a ser produzida entre nós por autoras como Maria Adelaide Amaral e Marta Góes, esta também presente no projeto. O mestre Fauzi Arap compareceu com uma reflexão sobre as condições (ou a falta) de produção no teatro, *O mundo é um moinho*. Luís Alberto de Abreu e Mário Bortolotto também escreveram textos especialmente para o evento. Marcos Caruso e Jandira Martini fecharam a série com uma leitura de seu tributo ao ofício dos atores, *O céu da pátria*.

Entre tantos textos, uma obra-prima se impôs: *Novas diretrizes em tempo de paz* de Bosco Brasil. É uma espécie de síntese do sentimento do momento pós-11 de setembro, construída apenas com o que é indispensável à cena: palavra, ator e um espectador esteticamente engajado.



Foto de Norberto Avelaneda: *O cara que dançou comigo*, texto e direção de Mário Bortolotto, 2000. Fernanda D'Umbra e Mário Bortolotto.

Mário Bortolotto, o mais prolífico dramaturgo de sua geração, organizou, em parceria com Fernanda D'Umbra, uma segunda Mostra de seu grupo Cemitério de Automóveis. Além de dar vazão a sua produção forte e pessoal, ele abriu o leque, com adaptações de autores afins, como Marçal Aquino (parceiro constante do cineasta Beto Brant), Reinaldo Moares (uma espécie de São João Batista dessa estética, preludiando, em prosa, nos anos 80, vários dos temas e procedimentos de Bortolotto), Marcelo Mirisola (última palavra em ultraje paulistano), e os gaúchos quase adolescentes Daniel Pelizzari e Daniel Galera (excepcional contista). Outra vareta do leque foi o convite a outros diretores – Elias Andreatto, Jairo Matos, Marco Antonio Pâmio, entre outros – para dirigirem textos do próprio Bortolotto. Fernanda D'Umbra, excelente atriz e cabeça da produção do grupo, estreou na direção com uma hilariante adaptação de texto paródico tirado da Internet.

A diferença entre esta edição da Mostra e a anterior foi a adesão irrestrita da platéia. Salas lotadas e manifestações explícitas de tietagem mostraram que há um novo público, sedento pela estética de Bortolotto, ao mesmo tempo adolescente e adulta, irritada com a empostação e o bom-

mocismo, mas conseqüente em sua afirmação de alternativas ao beco sem saída proposto às novas gerações. Guardadas as diferenças de estilo e de comprometimento com um pensamento filosoficamente articulado, a dramaturgia de Bortolotto lembra os trabalhos de Hamilton Vaz Pereira nos anos 80 e início dos 90, quando colocava em cena os indivíduos de sua geração que não optaram nem pela militância política, nem pela adesão irrestrita ao *status quo*.

Por fim, é preciso citar a Mostra de Nova Dramaturgia organizada por Renato Borghi, Élcio Nogueira, Luah Guimarães, Débora Duboc e Fernando Bonassi. Atores excepcionais, os quatro primeiros se revezaram no palco do SESI, durante cinco semanas, na apresentação de quinze peças, em temporadas de uma semana para cada programa de três textos no mesmo dia.

Mário Bortolotto escreveu para a mostra seu melhor texto até o momento, *Deve ser do caralho o carnaval em Bonifácio*. Três perdedores trancados num apartamento vislumbram uma saída para sua miséria em um turista francês. Plínio Marcos poderia ter escrito, não fossem os aspectos *pop* e o humor típico de Bortolotto.

Fernando Bonassi e Victor Navas apresentaram em parceria *Três cigarros e a última lasanha*, oportunidade para o melhor trabalho de Renato Borghi em décadas e uma excepcional direção de Débora Dubois. No monólogo, o mal-estar da civilização é repensado em chave tragicômica. *O dia mais feliz da sua vida* de Dionísio Neto, *Pelicano* de Marici Salomão e *Sem memória* de Pedro Vicente são outras incursões no tema do estado de ânimo da civilização visto pelo prisma brasileiro.

Em *Blitz*, Bosco Brasil faz mais um exercício bem-sucedido de síntese dramática. Um PM acusado de ter matado

uma menina com uma bala perdida tem um diálogo definitivo com sua mulher, que quer abandoná-lo. A função social do ofício de contar, a influência inexorável da violência sobre os indivíduos, o afeto como única arma dos desarmados: os mesmos temas de *Novas diretrizes*... são retomados aqui em chave mais realista.

O regulamento acrescenta humor aos temas já abordados por Samir Yazbeck em suas últimas peças: a crise espiritual do homem moderno e a linguagem como forma de ascese.

Remoto controle de Leonardo Alkmin e *Os marcianos* de Marcelo Rubens Paiva retomam com brilho duas linhas da comédia brasileira.

A última meia hora de Abelardo de Hugo Possolo e *Só, Ifigênia, sem teu pai* de Sérgio Salvia Coelho são respostas quase



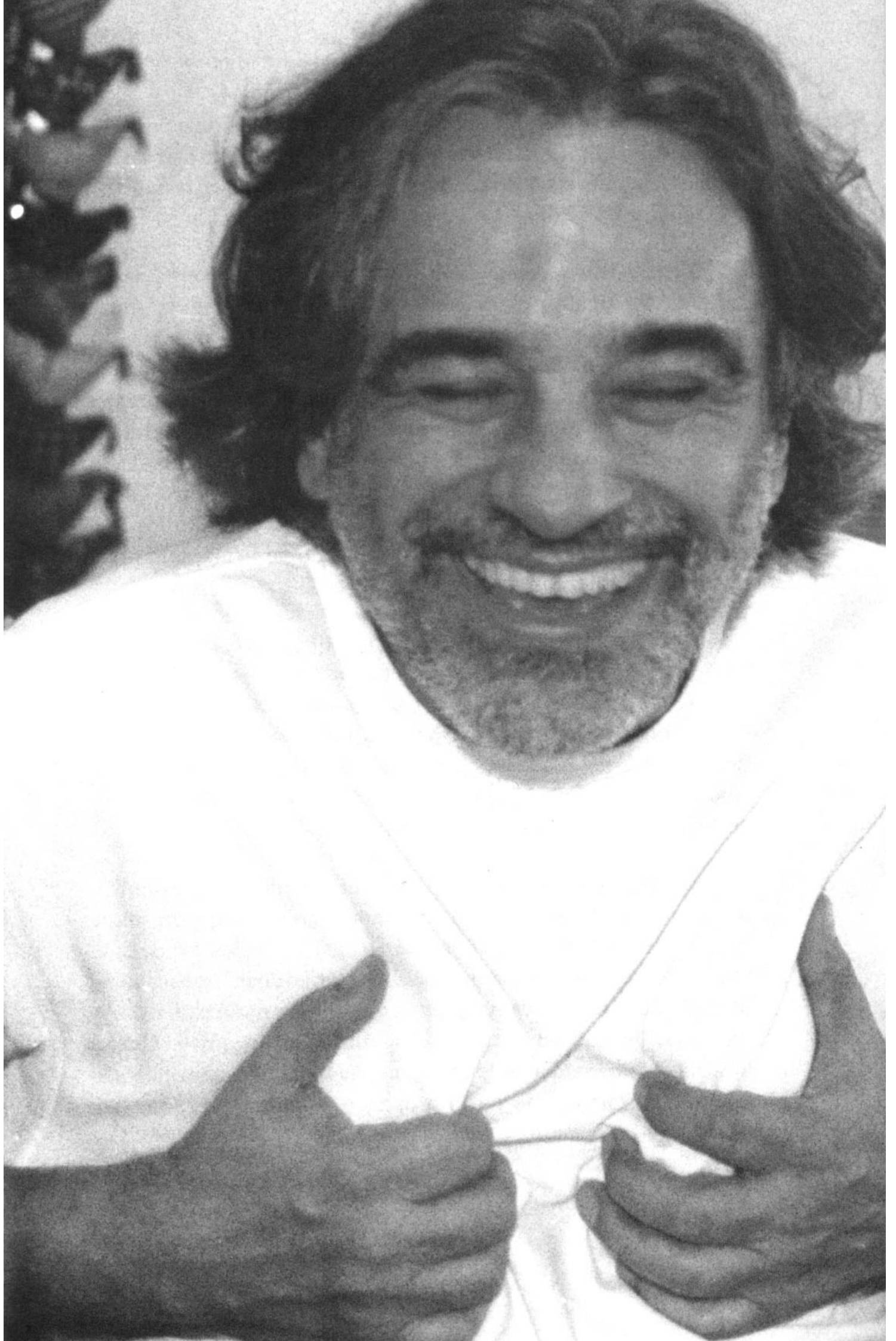
Foto de Norberto Avelaneda: *Felizes para sempre*, texto e direção de Mário Bortolotto, 2000. Fernanda D'Umbra e Mário Bortolotto.

antípodas para os desafios da pós-modernidade. Possolo responde com sarcasmo; Coelho, com auto-ironia. Na mesma linha vai a brincadeira rodriguiana *Sonho de núpcias* de Otávio Frias Filho.

Errado transpõe com sensibilidade para o universo gay a crônica de costumes e a reflexão poética. O texto mais impactante da mostra também pertence a essa espécie de dramaturgia de gênero, *Dentro* de Newton Moreno. O poema dramático é dito a duas vozes por dois homens enquanto praticam o *fist fucking*. O impacto da encenação da radical prática sexual pode obliterar a beleza da poesia e a teatralidade de sua estrutura. Já em seu segundo texto (o primeiro, *Deus sabia de tudo e não fez nada*, continua em temporada intermitente há mais de um ano), Moreno se firma como um dos maiores talentos da novíssima geração.

Contribuí para a Mostra com *Cordialmente teus*, estrutura que alterna quadros em distintos momentos da história brasileira, deliberadamente extirpando dela seu aspecto diretamente político, que só é tratado na última cena. Respostas desencontradas me levam a crer que estou no caminho certo. Não é outra a função do teatro político hoje senão cutucar certezas e propor novas perguntas.

É um privilégio escrever e ser encenado na companhia dos autores e artistas citados, num momento incomum de nossa história, em que a dramaturgia está no foco da melhor produção. Que não seja apenas uma fase intermediária, mas sim a incorporação definitiva da palavra a seu lugar natural, o centro da cena. Junto com o ator. Um abraçado ao outro. Como naufragos em meio à noite fria, que não têm outra alternativa a não ser buscar um no outro o calor para sobreviver. Ei, 'taí uma boa idéia pr'uma peça!





Aderbal Freire-Filho, o coreógrafo da palavra

*Entrevista
a Fátima Saadi, Antonio Guedes e
Walter Lima Torres, com a participação
de Dudu Sandroni**

Aderbal é um diretor eclético, que transita com facilidade por diferentes formas de produção de espetáculos. A qualidade dos trabalhos que cria, com companhias estáveis, elencos ou grupos se deve tanto ao vivo interesse que demonstra pelo trabalho do ator, quanto ao talento na composição rítmica da cena e à sua profunda compreensão da riqueza e da multivalência da palavra no teatro. Das galerias do metrô ainda em construção aos palcos de outros países da América Latina e da Europa, Aderbal

* Dudu Sandroni é ator e diretor. Seus últimos trabalhos foram *Mão na luva*, de Oduvaldo Vianna Filho (direção e atuação) e *Ludi vai à praia* (direção). Foi Assessor de Artes Cênicas da Secretaria de Estado de Cultura/RJ (2001) e atualmente é diretor artístico do Teatro Gonzaguinha, da Prefeitura do Rio.

Foto de Guga Melgar: Aderbal Freire-Filho, 2002.

tem uma trajetória instigante, sustentada pela certeza de que o que caracteriza o teatro é a possibilidade de criar uma relação muito especial entre a realidade e a ilusão, sempre mediada pela palavra concreta que a cena não só possibilita como exige.

Fátima Saadi A idéia de companhia teatral sempre pareceu a você a melhor solução para quem quer fazer um trabalho de continuidade nessa área. Depois de diversas tentativas, com o Grêmio Dramático Brasileiro, na década de 70, com o Centro de Demolição e Construção do Espetáculo, entre 89 e 93, você voltou a se dedicar a seu trabalho como diretor convidado, em produções avulsas ou em companhias como El Galpón e a Comédia Nacional, de Montevideu. Quais os prós e os contras de um trabalho em companhia, hoje, no Brasil?

Aderbal Freire-Filho Eu tenho a impressão de que os contras são só econômicos. Tudo é pró. Hoje é difícil manter uma companhia; antigamente tudo era companhia. Uma das últimas grandes companhias dos anos 60, o Teatro dos Sete, o próprio Teatro dos Quatro que, de início, pretendia ter trabalho continuado, como o de algumas companhias que mantêm três ou quatro membros fixos e convidam outros a cada espetáculo, enfim, todos eles foram vencidos pelas dificuldades de mercado, por essa equação sem solução que é o teatro no mercado. As companhias são uma fábrica de teatro. As peças avulsas são uma aberração, uma fábrica montada para fabricar um único produto; esse produto vende ou não e a fábrica acaba depois. Se vendeu, ótimo, se não vendeu, o que é a maioria dos casos (a maioria das peças é um fracasso), a fábrica “pirata” fecha com aquele prejuízo único. Então, essa fábrica verdadeira que é a companhia, ou o grupo, e que vai querer viver no mercado, lançando produtos permanentemente, depende de uma dose muito grande de idealismo. O Centro de Demolição, por exemplo, se manteve enquanto todo mundo era idealista, jovem, coisas que são mais ou menos sinônimas, ou seja, os jovens viviam na casa dos pais, os idealistas velhos, como eu, assumiram viver mal um tempo, e depois foi difícil resistir aos apelos dos credores...

Foto de Guga Melgar:
Turandot ou O congresso dos intelectuais, de Bertolt Brecht. Direção de Aderbal Freire-Filho, 1993. Gillray Coutinho e Maurício Grecco.



Fátima Nessa equação que você estruturou, qual seria o papel do apoio estatal na possibilidade de existência das companhias?

Dudu Sandroni Você usou a palavra estatal, e eu queria observar que hoje em dia todo o teatro, no Rio de Janeiro pelo menos, é estatal, na medida em que é feito com dinheiro público, porque o próprio teatro comercial já não se sustenta mais nesse pseudo-mercado.

É, sim... As pessoas captam o dinheiro público para fazer um produto, o papel do Estado seria o de pensar nas fábricas, não nos produtos, mas nas companhias, pensar em como seria manter as companhias. Mas é tudo tão difícil... eu perguntaria: que Estado? Esse, brasileiro, vergonhoso, que ocupa o quarto lugar no mundo em pior distribuição de renda?... perde para três países africanos... quer dizer, qualquer país da América Latina, onde o Brasil se orgulha de ser líder, é melhor que o Brasil em distribuição de renda, o Brasil é pior do que a Bolívia! Lembro de uma peça do Flávio Márcio, *À moda da casa*, escrita nos anos 70, em que o filho vem de um país superdesenvolvido, que é a Bolívia, para o Brasil, onde se passa a peça, atualíssima, a realidade copiando o teatro com atraso. Que Estado é esse? Que classe política, que ministérios da cultura são esses? Como eles poderão ter sensibilidade para uma questão tão íntima e que ao mesmo tempo necessita de uma visão de mundo tão

arguta, tão sensível, tão séria? Que esperança eu posso ter de que o Estado seja capaz de resolver esse problema?

Fátima Acho que está havendo uma demissão do Estado em relação a projetos culturais: ele passou a bola adiante quando instituiu a lei da renúncia fiscal.

Antonio Guedes O que o Aderbal está falando, na verdade, é mais abrangente. Não há projeto no Estado e, em consequência, também não há projeto nas empresas privadas que resolvem investir o dinheiro, que é público, na cultura. Como você vê exatamente esse investimento da empresa privada com dinheiro público na produção de teatro hoje?

Olha, não sei, às vezes eu acho que tem que ser pragmático e tem que procurar fazer... porque senão é morte. Acho que os grupos teatrais são as utopias do século XXI. Mas também fico tentando viver fora desses “lugares nenhum”, fora dessas utopias, dessas ilhas. E tenho conseguido, graças aos patrocínios. Então, todo o meu teatro no mercado, que eu considero vivo, está sendo feito assim. Se o Estado não tem capacidade de enxergar essa necessidade concreta e é levado pela onda, por uma demanda criada até pela maioria de nós, artistas de teatro, que estamos sempre captando, buscando,

pedindo apoio à Lei, então, eu também vou participar desse processo e vou fazer

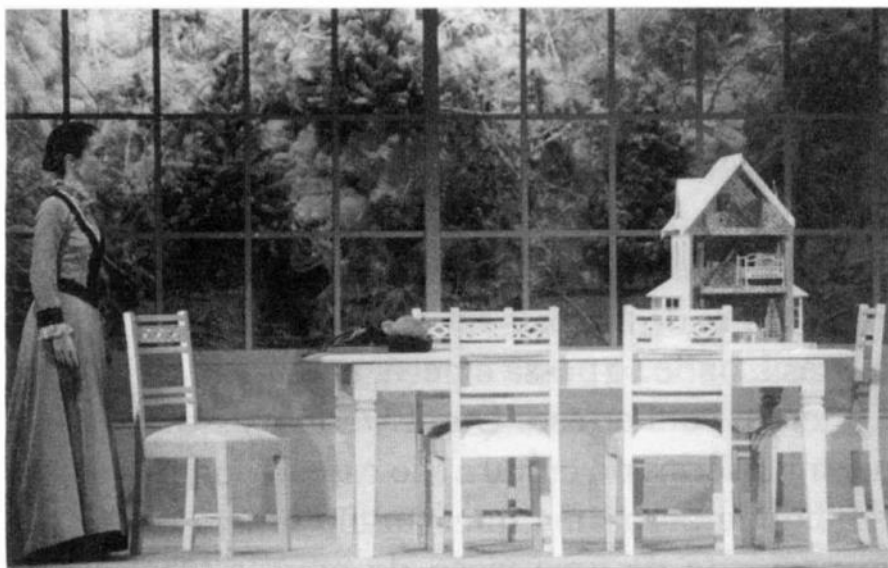


Foto de Guga Melgar: *Casa de boneca*, de Henrik Ibsen. Direção de Aderbal Freire-Filho, 2001. Silvia Buarque.

aqui o meu melhor teatro, teatro vivo, nesse território injusto, nesse Brasil injusto. Essa Lei num país mais politizado do que o Brasil, na Argentina, por exemplo, teria aspectos considerados escandalosos, como o fato de as empresas decidirem quem vão patrocinar: então, com um dinheiro que não é delas, patrocinam os artistas que representam o melhor retorno publicitário para elas, usam em publicidade um dinheiro que não é delas, é um dinheiro de imposto... Há, claro, empresas que são exceção a essa regra. Poucas.

Dudu A impressão que eu tenho é que o Estado é incompetente para gerir as verbas para a cultura, por motivos próprios ou alheios. Uma coisa engraçada: uma das únicas coisas que estão funcionando nesse momento no governo do Estado do Rio, que herdou uma crise financeira grave e está enfrentado muitas dificuldades, é a Lei de Incentivo, porque é um dinheiro que não existe, a burocracia abre mão dele com mais facilidade porque ele ainda não entrou. Mas, do dinheiro que entra, nada vai para a cultura, vai para a segurança, para as escolas, para os hospitais. A mesma coisa ocorre a nível federal: o orçamento é mínimo, não tem dinheiro nenhum, então a burocracia, a Fazenda, os economistas até concedem usar um dinheiro que eles ainda não viram, mas se chegar na mão deles... para a cultura é que não vai.

Antonio Desculpa, mas isso é uma forma de não funcionar. (risos)

A discussão descambou para a questão econômica porque eu falei dos contras do trabalho em grupo, mas, se eu falasse nos prós, então nós falaríamos de teatro e das coisas boas do trabalho em grupo. Das coisas óbvias, a melhor é a criação de um terreno de comunicação, uma gramática interna do grupo, um vocabulário próprio, um aprofundamento do conhecimento mútuo de possibilidades: uma coisa que aflorou no fim do processo de um espetáculo, pode ser retomada no seguinte, pode ser um filão. Nos trabalhos avulsos, tem um período que você perde voltando ao princípio, criando uma maneira de se

comunicar com as pessoas que vai ser jogada fora depois e tudo vai recomeçar com a equipe do próximo espetáculo. O trabalho em grupo também favorece a criação de uma identidade junto ao público, a criação de expectativas, que você cria até para contrariar alguma vez. Quer dizer, tudo é pró, tudo é a favor. Na minha vida artística, sempre estive em grupo ou querendo estar em grupo. Quando estive em grupo, eu me vali dessas vantagens e, quando não estive, tendi a isso, ou seja, busquei uma ética de grupo na relação com os meus atores. Eu não renuncio ao teatro vivo em nome da idéia de produto. Numa das minhas estréias, o Domingos Oliveira me disse uma coisa que me encantou: que eu conseguia conciliar tudo que eu queria de teatro com uma coisa que tinha, digamos, possibilidade de assimilação de mercado. E essa possibilidade eu não busquei, ela acontece porque acredito que o teatro feito na sua mais autêntica qualificação é profundamente comunicativo e, portanto, profundamente de mercado, profundamente consumível.

Fátima Você se considera um coreógrafo-diretor, de tal modo lhe interessam a partitura do ator e a construção de uma cena que poderíamos chamar de rítmica. Como você encara a inserção da palavra no conjunto dos elementos de seus espetáculos? Como você trabalha o texto com os atores?

Busco perceber o máximo de significados que a palavra tem e tento oferecer a ela o máximo da capacidade expressiva da cena. O *Hamlet* que o Peter Brook fez aqui agora me encanta, porque encontro ali um trabalho que oferece a cena para a palavra. A palavra fica viva, frase por frase, instante por instante. Nenhuma daquelas palavras é puramente literária, são todas vivas, no sentido de que estão expressando naquele momento uma ação. Muitas pessoas – umas não gostando, outras gostando – comentavam: “Que incrível, como é simples”, e eu queria acrescentar a esse comentário que Peter Brook é simples há trinta anos. *Timão de Atenas* era igualmente simples, em 1974, mas só agora a simplicidade do Peter Brook é visível para muita

Foto de Pedro Carvalho: *A mulher carioca aos 22 anos*, de João de Minas. Romance em cena de Aderbal Freire-Filho. Marcelo Escorel e Suzana Saldanha.



gente... Mas a palavra como ação ainda não é (daqui a trinta anos, talvez). Eu dou esse exemplo para dizer também qual é a minha relação com a palavra: procuro semear a palavra em outro território que não o papel e dizer que a cena é isso, a cena também é território da palavra. Quando fiz *A mulher carioca aos 22 anos* e chamei de romance em cena e não adaptei o texto, eu estava intervindo na discussão a respeito da palavra que, naquele momento, opunha o teatro da palavra ao teatro da imagem, e parecia que, para ter imagem, não podia ter palavra. E eu queria mostrar um teatro que fosse extraordinariamente teatral e cheio de palavras. Então, *A mulher carioca* era uma torrente de palavras, as personagens diziam o que estavam fazendo, comentavam como estavam fazendo, negavam o que estavam dizendo com palavras, enfim, era pura palavra e puro teatro. Por que o gesto, a expressão do olhar, o andar, a dança, o ritmo podem ser teatrais e a palavra não? A palavra pode ser teatral e eu trabalho sempre a partir dela. Frequentemente fui acusado por alguns críticos de infiel aos autores que fiz, mas as minhas alegadas infidelidades nascem de uma fidelidade profundíssima, que me faz ir até a raiz da palavra, do significado, na busca do que a palavra tem de potencial de ação. Especialmente no século XX, os autores de todas as épocas incorporaram em novos cavalos, que são os



Foto de Guga Melgar:
Anônima, de Wilson Sayão.
Direção de Aderbal Freire-Filho, 1997. Gracindo Júnior, Stella Feitas e Pedro Paulo Rangel.

diretores; quando faço Brecht, considero que eu sou o Brecht, quando faço Shakespeare, eu sou o Shakespeare. E como o palco expandiu-se e como eu já escrevi essa palavra há 500 anos, já estou livre dessa parte da criação teatral, isto é, da criação do texto, e tenho uma possibilidade enorme de cuidar da poética cênica, usando as palavras que eu já escrevi antes. Quando estou fazendo *Casa de boneca*, que eu escrevi em mil oitocentos e tanto, eu sei como é aquilo, porque fui eu que escrevi, então, vou cuidar agora da maneira de dizer aquilo ainda melhor do que quando eu escrevi em mil oitocentos e tanto. Portanto, quando vem alguém dizendo que aquilo é infiel, não sabe nada, porque como eu vou ser infiel a mim mesmo?

Fátima Além de ter montado uma série de textos de dramaturgos brasileiros contemporâneos – *Apareceu a Margarida*, de Roberto Athayde; *Réveillon*, de Flávio Márcio; *O vôo dos pássaros selvagens*, de Aldomar Conrado; *Crimes delicados* de José Antônio de Souza, na década de 70, passando pelo *Vianinha de Moço em estado de sítio* e *Mão na luva*; por Leilah Assunção, Alcione Araújo, Mário Prata, Luís Alberto de Abreu, Wilson Sayão, até Nelson Rodrigues – você também é autor de, para lembrar apenas alguns de seus textos, *Lampião, rei diabo do Brasil*, *O tiro que mudou a história* e *Tiradentes*, os dois últimos em parceria com Carlos Eduardo Novaes. No momento, há como que uma retomada do interesse pela criação da dramaturgia, com uma

série de seminários, publicações, leituras dramáticas e encenações de textos de autores como Bosco Brasil, Samir Yazbek, Mário Bortolotto, Aimar Labaki, Fernando Bonassi, João Batista. Qual a contribuição que a dramaturgia nacional pode dar ao nosso teatro?

Em primeiro lugar, a contribuição da atualidade: colocar todas essas possibilidades do teatro a serviço do Brasil de hoje e falar da gente como o cinema americano de hoje fala da América de hoje. Sempre faço um paralelo entre teatro e cinema sob vários aspectos e um é esse da dramaturgia: enquanto o teatro procura nas bibliotecas as peças que vão ser montadas, o cinema procura na imaginação, chama um roteirista e diz: “Eu quero fazer um filme sobre tal coisa, você escreve?” – quando não é o próprio diretor o roteirista. Os roteiros são escritos a partir de uma vontade, de uma necessidade, de uma idéia, um tema que você elege. Acho que no teatro também podia ser assim, sempre falo nisso quando, nos congressos de sociedades de autores, os autores se queixam de que ninguém os monta, e os produtores se queixam que não há autores. O que há é uma falta de encontro, de trocar telefone, de dizer assim: “Eu quero fazer uma peça sobre tal assunto”.

Fátima E quais são as características de um texto cenicamente interessante, quer dizer, um texto que dá a você vontade de trabalhar sobre ele?

Que ele seja um texto sem medo, que não pense em limite para o teatro: o palco pode tudo. E nem todos os autores sabem disso. Nada, absolutamente nada, é impossível no teatro! Duas pessoas se jogando do 25º andar de um edifício não é impossível ao teatro. Pode ser impossível ao cinema, à televisão, pode ser impossível a esses meios mais pobres (*muitos risos*) mas ao teatro nada é impossível. Porque o teatro é do tamanho da imaginação, e você não tem limites para sua imaginação. Os textos cenicamente bons são os mais ousados, os mais delirantes, os que menos se prendem, se amarram. Acho que a dramaturgia mais arriscada é a melhor dramaturgia. Disse

que nem todos os autores sabem disso e, em defesa dos autores, eu diria que nem todo teatro sabe disso. Quando ouço, por exemplo, dizerem: “Não precisa de cenário, a gente pode fazer essa peça aqui com luz”, acho que é a mesma coisa. Se você acha que pode substituir cenário pela luz, você continua dependendo de um meio externo, técnico, para mostrar tal coisa. O que eu quero dizer é que não precisa nem de pano, nem de madeira, nem de luz. Você precisa é da capacidade do ator de provocar a imaginação do espectador para vê-lo caindo do 25º andar das torres gêmeas. Então, o que eu quero dizer é que esse poder absoluto do teatro existiu desde sempre, desde Shakespeare que fazia *A tempestade*, imagine, com tudo o que acontece, não só onde acontece mas aquele tipo de personagem inesperado, fora dos padrões humanos... Por muito tempo, o caminho que levou a arte para o realismo, para o naturalismo, foi excluindo a imaginação. Parte da história recente do teatro é a história da recuperação da imaginação: um, o teatro não pode mostrar o mar; dois, um lençol azul representa o mar; três, tira o lençol, o ator diz: “Estou no mar”. Fazer teatro é ter essa capacidade de dar ao ator a chave, o interruptor da ilusão e dizer assim: “Liga!” E ele liga, o espectador acende a sua imaginação e aí pode tudo.

Fátima O jogo entre a ficção e a quebra dela parece ser o eixo de suas encenações. Como você compreende as relações entre a realidade e a cena teatral em seus espetáculos?

Eu identifico minha relação entre realidade e ficção no teatro com os conceitos do Brecht, sem a leitura acadêmica do teatro épico. E, especialmente, na discussão da ilusão. É impossível trabalhar a ilusão no teatro sem considerar o real. Tanto que, quando a gente fala no que distingue o teatro, o que faz o teatro permanecer vivo na era do cinema, a gente cita o ator vivo, o que é óbvio, mas não é o conhecimento singelo e único desse bem que vai fazer o teatro permanecer vivo. No teatro, digamos, morto, para usar a melhor designação, que é a do Peter Brook, o ator também está vivo...

Fátima Vivíssimo, aliás (risos).

É. Eu considero que característico do teatro é a possibilidade de o ator presente jogar com a ilusão, tendo o espectador como parceiro. Esse jogo é o que me interessa, diferente do cinema que cria uma nova realidade.

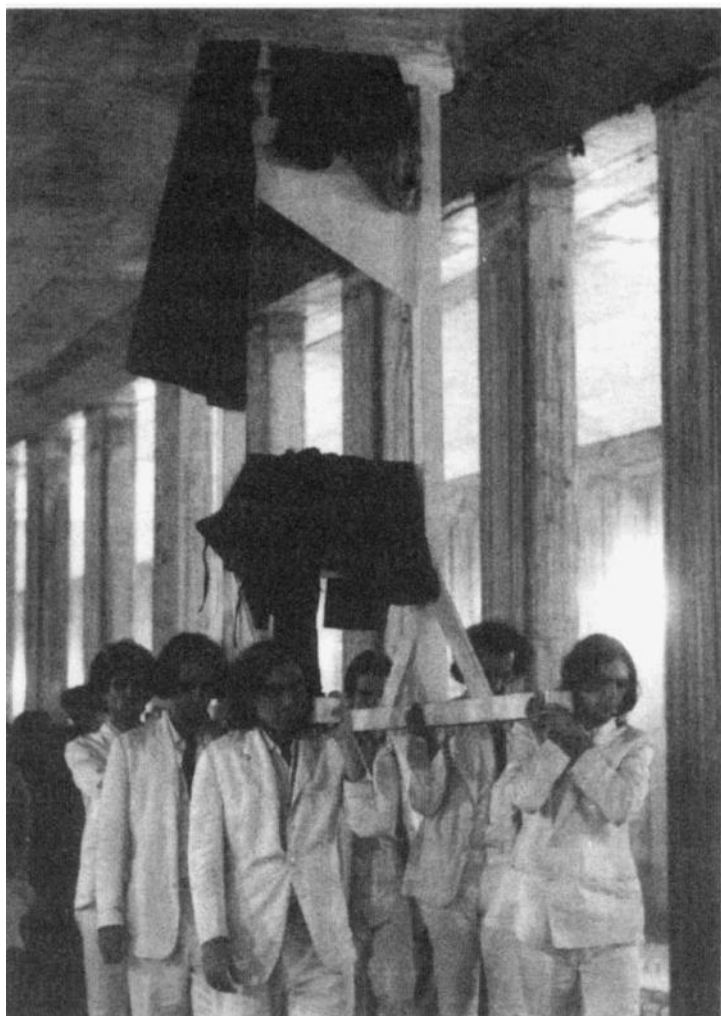
Fátima Você faz esse raciocínio de forma muito interessante e prática em *O tiro que mudou a história*, em que você tem o lugar onde Getúlio se suicidou, o Palácio do Catete, no qual acontecia o espetáculo, e constrói ali uma história que traz essa idéia da alegoria, da ilusão, materializada na personagem da morte.

É ótimo o que você diz do *Tiro*, porque era quase uma demonstração disto, às vezes até meio didático. Antes mesmo de as pessoas entrarem no Palácio, uma personagem abria a porta e, estabelecendo um jogo com o tempo e com a realidade, dizia: “Vocês estavam sendo esperados, vocês vão viver uma noite muito especial nesse Palácio que um dia vai ser provavelmente um museu, em...”, aí dizia o dia presente como um dia do futuro, “daqui a, portanto, quase 40 anos, talvez vocês passem por aqui e não lembrem dessa noite”. A noite presente era como uma noite futura, e o lugar presente como um lugar futuro, e o lugar passado como um lugar de hoje. Então, esse jogo, que já estava no texto de propósito, como introdução, era um jogo de dizer “a gente vai brincar disso, jogar isso”. Lembro que na cena do Getúlio sozinho no final, antes de ele se suicidar, eu brincava de outro jeito com a realidade, neste caso com a realidade histórica. Quando o Novaes e eu começamos a trabalhar esta cena, o público ouvia o tiro, entrava no quarto e encontrava Getúlio morto. E eu disse assim: “Novaes, não vou perder essa oportunidade de escrever o que a História não falou; se a História não entrou no quarto e não viu, eu entro e vou dizer o que eu quiser!” Aí apareceu aquela menina, que dá o revólver pra ele; e entre as ações que precedem o suicídio, por exemplo, ele olha para o quadro em que está rindo, com Roosevelt, e que até hoje está lá na parede

do quarto, e comenta sobre sua alegria, enfim, entre essas ações, incluímos a seguinte: ele abre um pouquinho a porta do quarto que dá para uma sacada sobre o jardim, olha, se despede do jardim e, como era a última vez, ele tem quase a sensação de ver o mundo girando a partir daquele jardim; de repente, ele percebe que alguém no meio do povo está vendo e fecha rapidamente a porta. E quando você inventa, a realidade vem atrás: não faltou quem me aparecesse para dizer assim: “Quem olhou na hora em que ele abriu a porta foi meu tio.” (risos)

Fátima As críticas desfavoráveis à sua encenação de *A morte de Danton*, de Büchner, realizada em 1977 no metrô da Glória, então ainda em construção, espantaram de tal modo Sábato Magaldi que ele diagnosticou um “equivoco generalizado da crítica”. Você mesmo, em entrevista a Léa Maria Aarão Reis, para a revista *Domingo*, do *Jornal do Brasil*, em novembro de 98, diz que

“em alguns momentos os críticos não só pretendem me aposentar como talvez até me matar”. A que você atribui leituras tão desfocadas de seus espetáculos por parte da crítica jornalística no Rio?



A morte de Danton, de Georg Büchner.
Direção de Aderbal Freire-Filho, 1977.

Eu tenho vontade de ter um bom diálogo com a crítica, porque acho que é desigual esse conflito, na medida em que a crítica teatral vai durar mais do que a obra criticada. *A morte de Danton* acabou há muito tempo, mas a crítica está aí para quem quiser ler, diferentemente do que acontece com os livros, os filmes do Nelson Pereira, do Glauber Rocha, a música de fulano, enfim. Eu fiquei sempre alimentando essa briga, chamando a atenção para os lados negativos dos críticos. A essa altura, tenho vontade de chamar a atenção para os lados positivos desses críticos, que existem realmente, e até para estabelecer um diálogo, oferecer algum material fora do espetáculo, para que eles entendam um pouco mais meu trabalho.

Fátima Mas você, de alguma forma, fez isso em alguns dos espetáculos, elaborando programas extremamente interessantes e ricos: *Luzes da boemia* tinha um programa soberbo. Os *Cadernos de espetáculos* traziam um dossiê sobre os trabalhos em foco. Então, volto a perguntar: do ponto de vista estético, o que é que a crítica não percebe nos seus trabalhos?

Eu acho que a crítica do Rio tem um determinado padrão ao qual meu espetáculo não atende; seria preciso o crítico se deslocar de um sistema para outro, criativamente, para entender meus espetáculos. Porque acho que não só não são entendidos dentro dessa expectativa, digamos, da vanguarda efetista de ontem, como até parece que os críticos algumas vezes se sentem agredidos por meus espetáculos. O caso da Bárbara Heliodora com *Senhora dos afogados* é típico. Devo dizer que *Senhora dos afogados* teve críticas muito boas, a do Sábado Magaldi, por exemplo, e lembro de uma crítica muito arguta do Sérgio Augusto, que devia escrever mais sobre teatro. *Senhora dos afogados* estreou numa véspera de Natal, por razões de lei etc. e faria temporada a partir de janeiro. Poucos dias depois, na noite de Natal, eu estava em casa quando chegou o jornal do dia 25, antecipado; eu abri, e tinha a lista dos piores espetáculos do ano, entre eles *Senhora dos afogados*, que só tinha feito uma pré-estréia; podia até ser pior do ano, mas não daquele.

Foi um choque. Certamente, com a Bárbara Heliodora, pode haver uma coisa difícil de... é sempre polêmico quando se fala nisso... mas de antipatia pessoal ou, ao menos de antipatia artística, todas as pessoas têm os seus gostos e suas antipatias pessoais, tem gente que, mal comparando, odeia Brahms. E, depois, eu também comecei a agredi-la, enfim, já escrevi muito contra ela, mas acho também que ela tem mesmo dificuldade de entrar no universo da cena, especialmente no meu caso. Como minha cena não é feérica, como o meu espetáculo, digamos, é mais cru – vou me comparar –, como o do Peter Brook, (*risos*) então, talvez ela não perceba. Vou citar o exemplo de *A prova*, que está aí, é fácil de ser comprovado. Ela diz o seguinte sobre *A prova*, que ela adora e sobre a qual fez uma crítica altamente positiva: “A direção do Aderbal é simples, seguindo as indicações do autor.” Então, se ela só viu isso da direção, ela, realmente, não teve o mínimo de percepção da encenação. De fato, é simples como resultado, mas é uma das minhas direções mais sofisticadas. Porque, como eu quis dialogar com o realismo americano, fiz um exercício de estilo e de linguagem, de que me orgulho muito. Por exemplo, o cenário tem, num lado, na cozinha, um realismo gritante e, no outro, um vazio – os atores passam naquele vazio, fazem, para sair, um trajeto que é uma espécie de coreografia, uma dança, quando poderiam simplesmente sair pela porta dos fundos.

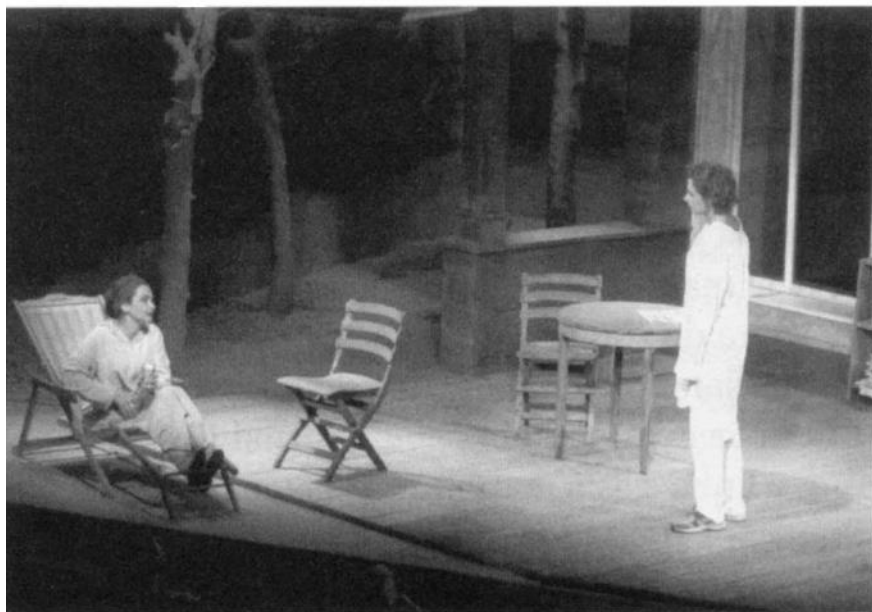


Foto de Guga Melgar: *A prova*, de David Auburn, direção de Aderbal Freire-Filho, 2002. Gisele Fróes e Andréa Beltrão.

Fátima É uma terra de ninguém aquele pedaço da esquerda...

Eu quis buscar um artista americano que trabalhasse com o realismo mas fosse além dele, aí escolhi o Edward Hopper como inspiração visual. E pedi isto tanto ao Castanheira, que é o cenógrafo, quanto ao Maneco Quinderé, que criou a luz, e à Rita Murinho, que fez os figurinos. A movimentação dos atores é realista, mas é, ao mesmo tempo, uma dança de citações. O crítico deveria perceber isso, as referências mais explícitas de um espetáculo. E um último exemplo dessa relação entre o realismo e a teatralidade é a cena, quase um monólogo, do pai, em que ele liga uma maquininha na parede, ela faz um barulho, bruuuu, e ele fica consertando um violino, reminiscência de um matemático tio da Heloísa, minha mulher, que tinha como diversão nas horas vagas fazer violinos. Uma coisa bem real e, ao mesmo tempo, de fortíssima teatralidade, um jogo de sons, de contraponto, um efeito teatral, mas um efeito buscado numa ação realista, aliás típica do americano, do “faça você mesmo”, e não um efeito externo, gratuito.

Antonio Eu queria voltar àquele jogo da crítica, você falou uma coisa que me intrigou, você diz que quer estabelecer um diálogo com os críticos que estão aqui e diz também que essas pessoas estão enclausuradas numa determinada maneira de olhar para o teatro e se recusam a sair dela. Entendo que a relação é desigual, sim, porque o que eles fazem fica, e é a referência que existe do trabalho que a gente faz hoje mas, por outro lado, não me parece que exista essa possibilidade de diálogo com eles. Além disto, há novos espaços surgindo: novas revistas, teses etc. e, no futuro, haverá também a crítica à crítica.

Uma outra coisa que tem que ser falada é o poder da crítica. A Bárbara Heliodora tem muito poder sobre uma parte importantíssima da cultura carioca; na classe teatral há uma divisão, talvez até a maioria esteja a favor dela, mas há uma divisão. No entanto, na imprensa e em outros campos da cultura

aonde só chega a fama dela e não o seu valor real, ela tem um poder de decisão quase unânime, o que ela diz, é. Quando uma peça teve boa crítica dela, eu vejo lá os escritores, os compositores, os pintores, digamos, a elite intelectual da cidade. E, quando a Bárbara fala mal, eu não vejo essas mesmas pessoas. Quero chamar a atenção dos escritores, dos pintores, dos cantores, dos compositores, dos poetas para o teatro brasileiro, dizer que ele é tão bom quanto a poesia, a música, as artes plásticas, a literatura brasileira. Ele foi considerado assim, pela última vez, nos anos 60 e 70, na época do teatro político e, hoje, uma certa imprensa insiste em que o teatro naquele tempo era melhor. Não, o teatro é melhor hoje.

Fátima Isso é saudosismo.

Eu sei, mas a crítica tem parte da culpa nisso.

Fátima Você desenvolveu um intenso trabalho como diretor artístico dos teatros Glaucio Gill, Carlos Gomes e Ziembinski, procurando diversificar a programação, promover o intercâmbio com grupos de fora do Rio, ampliar o público, com eventos a preços ultra-populares, implantou projetos como o Teatro de Câmara e o Seminário Permanente de Teatro para a Infância e a Juventude, criados por Dudu Sandroni, entre outras iniciativas, como a publicação da revista *Cadernos de espetáculos*. O que você considera um bom modelo de gestão de teatros públicos? Quais as condições indispensáveis ao bom funcionamento de um teatro?

Em primeiro lugar, uma coisa que devia ser superada, pelas secretarias, pelas administrações culturais do Brasil no tocante às gestões de teatros públicos é o cinismo. O cinismo de dizer que a melhor forma de movimentar o espaço é a distribuição das temporadas por editais. Eles apenas fazem isso para dizer que estão sendo democráticos, mas cedem os teatros de forma clientelista. Eu proponho que estatisticamente olhem para as administrações dos teatros federais e estaduais nos períodos em que eles estiveram submetidos a essas concorrências –

nos últimos vinte anos – e vejam se a cessão não é clientelista. Quando cheguei no Glaucio Gill desta última vez, para uma gestão que resultou inútil e fracassada, as pessoas que ficaram da administração passada disseram: “Diretor artístico aqui? Aqui é democrático, edital e tal”. A primeira coisa que fiz no Glaucio Gill foi ver qual era a programação até o final do ano: tinha 29 coisas programadas, entre peças adultas, infantis, horário alternativo, horário principal, café do teatro, cursos e tal. Tinha três coisas por edital de concorrência, as outras 26 eram cedidas de forma clientelista, mas as pessoas diziam que o regime era de editais, concorrência. A diferença é que os diretores artísticos dão a cara a público: “Eu estou escolhendo a companhia tal e digo por quê.” E por que o sistema de editais não funciona, por que é mentira? É tudo uma mentira porque esses teatros não têm estrutura econômica para que as companhias concorram, ganhem e ocupem. Concorrência só funciona num lugar, o Centro Cultural Banco do Brasil, porque ele faz o edital, dá o teatro e o dinheiro. Abolir o cinismo é a primeira coisa, feito isso, está meio caminho andado. Continuo apoiando a política de diretores artísticos, concordo que essa política tem que ser aprimorada. Pensou-se que, para aprimorar, era preciso diminuir o poder deles; eu acho que deve ser o contrário, o poder deles deve ser aumentado. A mais feliz das nossas direções artísticas foi quando a gente teve todo o poder no Teatro Carlos Gomes, a gente fez tudo isso que você disse e ainda mais, por exemplo, o Teatro Carlos Gomes Vai à Praça, em que a gente contratou quase todos os grupos de teatro de rua, para fazer, durante um ano, apresentações na Praça Tiradentes. Acho que os teatros públicos deviam avançar na direção da criação de companhias, com o pagamento dos atores previsto no orçamento, como está previsto o pagamento de porteiro, bilheteiro. Cada teatro público deveria ter uma companhia. Poderia até ser algo diferenciado, em um existiria uma companhia permanente, noutro não haveria elenco permanente, mas estrutura. Não se deveria contar só com a boa vontade do Moacir Chaves ou do Domingos Oliveira de fazer uma companhia no teatro, eles direcionam a

verba deles para uma companhia, mas podiam usar de outra maneira. A idéia de teatro público como uma sala que compete com os teatros privados é uma deformação carioca. O Estado aluga como os donos de teatros alugam as suas salas, só que mais barato. E o espectador não se beneficia desta situação. Só muito recentemente estão fazendo preços especiais para o público. E as companhias ficam até putas porque o ingresso tem que ser mais barato, então teatro público aqui virou sinônimo de um teatro subvencionado para a companhia, o que é um erro.

Walter Lima Torres No momento você está criando um espetáculo com os atores da escola de Luís Melo, em Curitiba. Durante vários anos você foi professor da UFRJ e lá ajudou a criar o programa de um curso de direção que, com muitas modificações, funciona hoje na Escola de Comunicação e já formou suas primeiras turmas. O que você considera um processo interessante de formação de profissionais nesta área?

Minha grande esperança foi mesmo na criação do curso de direção que existe hoje na ECO, eu fui o coordenador da comissão que fez o projeto. A gente passou por várias opções que, muitas vezes, esbarravam na rigidez da estrutura acadêmica. O primeiro projeto foi o melhor, porque era um projeto mutante: num determinado semestre você tinha uma cadeira que podia não ter no próximo. E nem todas as turmas teriam as mesmas cadeiras. Então, as objeções eram do seguinte tipo: se um aluno é reprovado, como faz para repetir a cadeira se ela está extinta? Ora, não precisa repetir, faz outra. Mas assim não dava certo, não cabia no computador. Depois tentamos nos adaptar e propusemos coisas como Poética do Espetáculo, que era uma forma de dar um nome genérico a uma disciplina cujo conteúdo a gente podia variar. A idéia era formar o artista de teatro, uma coisa mais geral, e a gente chamava de diretor por achar que era um nome bem vago, bem amplo, afinal ninguém sabe bem o que é um diretor de teatro. Podia sair dali um cenógrafo, um ator, mas com um conhecimento abrangente do universo do teatro. Quase

pensando na origem do teatro, no primeiro poeta que diz seus versos, canta, resolve como fazer, e resume nele o autor, o ator, o diretor, o cantor e o dançarino. Eu quis também incluir algo que, entre nós, é mais comum na pós-graduação, que é a pesquisa e, mais, que o espírito do curso fosse o mesmo que existe em um curso de pós-graduação. Minha sugestão para o lugar das aulas era uma mesa, poucos alunos em volta, o número de alunos foi determinado a partir disto, quantos cabem em torno da mesa. Teve um curso meio piloto, enquanto a gente fazia o projeto, uma pós-graduação *lato sensu*. Um belo dia, levei lá o Barba, que estava por aqui. Era esse o espírito que eu queria para a escola. As aulas que eu tentei dar no primeiro semestre, que foi o período que eu agüentei ficar, eu tentei dar com esse espírito, mas me defrontei com a realidade, que me esmagou. A interna e a externa: quem vinha do vestibular (pessoas muito jovens e inexperientes) e a política da universidade. Eu pensava: “Quando o curso ficar pronto, vou me transferir da Letras, pra cá”, eu era do departamento de Ciência da Literatura, onde eu dava umas cadeiras de Literatura Comparada e Teoria da Literatura. Mas, depois de seis meses, eu disse: “Ai, quero ficar na Letras, me dói essa transformação que está acontecendo, e com isso eu não consigo compactuar”. Não sei como é que anda hoje, espero que ande bem, fico contente de saber que germinou. Depois, eu saí



Foto de Guga Melgar: *A prova*, de David Auburn, direção de Aderbal Freire-Filho, 2002. Andréa Beltrão e José de Abreu.

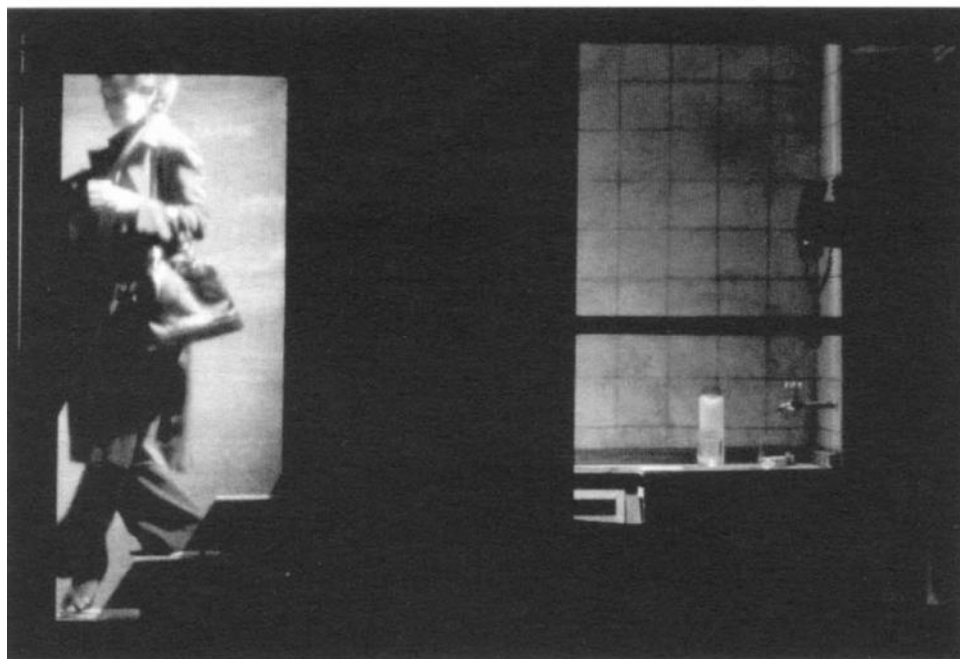


Foto de Guga Melgar: *A prova*, de David Auburn, direção de Aderbal Freire-Filho, 2002. Gisele Fróes.

também da Letras, eu sou um caso raro de professor na universidade brasileira que pediu demissão. Quando me demiti, eu tinha vinte anos ou mais de casa e todo mundo dizia: “Ah, a sua aposentadoria por tempo de serviço ou por velhice”... Bom, espero não precisar dela. Acho muito complicado o tema do ensino institucionalizado das artes. O ideal seria que se começasse uma experiência de uma graduação com o espírito que existe na pós-graduação: horários flexíveis, trabalhos individualizados, buscas. Fora dela, vejo como experiências fecundas o ACT, Ateliê de Criação Teatral, que o Luís Melo criou em Curitiba, e a formação oferecida pelo Galpão Cine Horto, derivativo do Galpão, em Belo Horizonte, para o qual estou coordenando o Núcleo de Direção, e o Luís Alberto de Abreu o de Dramaturgia.

Antonio Há quanto tempo o ACT existe?

Esse é o segundo ano, começou em janeiro de 2001. E já foi muita gente para lá, para a Oficina multimídia, o ACT convida especialistas de diferentes áreas ligadas às artes cênicas e promove encontros intensivos. As turmas novas entram por meio de audições e as pessoas da primeira turma dão aulas

regulares para as turmas que chegam. O *Cãocoisa*, que estou escrevendo e dirigindo, é o primeiro espetáculo deles. Eles propuseram, e estão trabalhando há seis ou oito meses. Ao chegar, passei a primeira semana vendo o que eles tinham, mais quinze dias oferecendo material para improvisações e vendo o que resultava e, depois de tudo isso, quando eu estava absolutamente perdido, comecei a buscar um rumo. No *Cãocoisa* não trabalham apenas os alunos, mas o próprio Melo, que é o coordenador geral do projeto, e outros atores profissionais de Curitiba, como a Nena Inoue, que é, aliás, a sócia do Melo, junto com o cenógrafo Fernando Marés. O ateliê funciona num galpão, que já está super sofisticado, o passado de galpão está cada vez mais disfarçado, inclusive, recentemente, para arrematar, foi feita uma nova cobertura, uma proteção térmica e acústica, porque quando chovia você não ouvia nada. Agora o barulho diminuiu 60%, e a temperatura melhorou muito, às vezes lá dentro era mais frio do que fora. Então, tem o galpão grande, uma salinha de administração e um galpão menor que eles alugaram esse ano. A gente vai fazer o espetáculo no galpão maior, a Sala Kazuo Ohno. Aí, você sobe uma escada por fora e dá num lugar onde tem biblioteca, videoteca, uma cozinha e um centro de reunião, de estudos teóricos e tal. E, no terceiro andar, o estúdio de cenografia, a cargo do Fernando Marés e que também tem turmas de alunos.

Walter Qual é a ponte que você faz entre seu trabalho de ator e o de diretor?

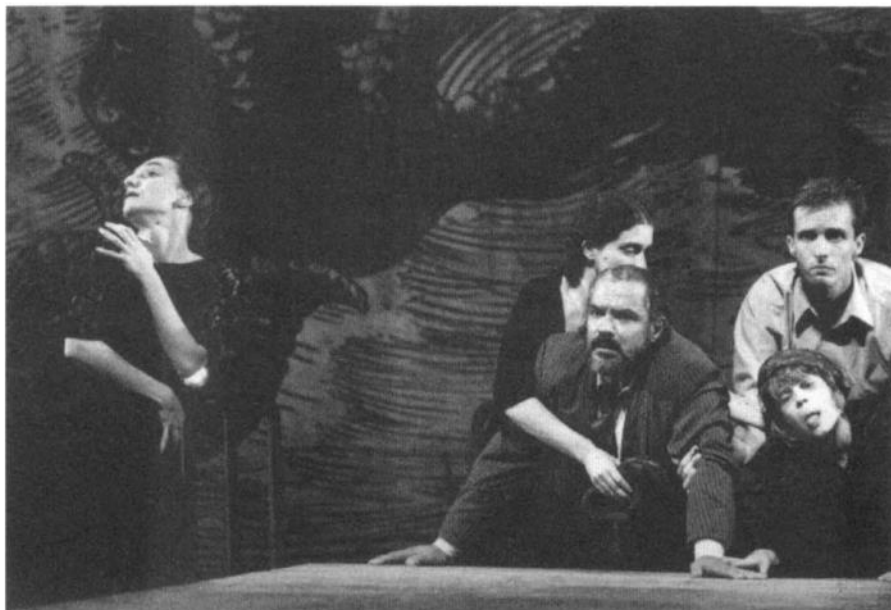
Se eu tenho algum arrependimento no direcionamento da minha carreira, é ter me afastado do trabalho de ator. Quando comecei a dirigir, me envolvi tanto, me encantei tanto, me realizei tanto, me expressei tanto, que a direção passou a ser a minha vida e eu me afastei do trabalho como ator, embora eventualmente eu substituísse um ator doente, em alguma peça minha e tal. E, depois, quando comecei a me dar conta, porque acho que todo mundo é um pouco assim, acha que ainda vai

fazer tudo, todo mundo é “quando eu crescer”, enfim quando eu fui caindo na real, comecei a querer voltar a fazer umas coisas de ator, a me dizer: “Quando eu crescer quero ser ator de novo”. A propósito da velha questão diretor *versus* ator, eu não tenho dúvidas de que o ator é o centro do teatro, é o dono do teatro, mas discordo de que isso implique num tipo de falsa liberdade e diminuição da importância do diretor. Quanto mais o ator é o centro do teatro, mais importância tem o diretor, para melhor oferecer, abrir o teatro para o ator. Claro, quando o teatro velho e morto deu lugar ao teatro novo e vivo, tudo o que estava ligado àquele teatro parecia velho e morto, dentre outras coisas o diretor dizer: “Você vai para lá e você para aqui”. Parecia que o pacote todo era velho, mas o pacote não era todo velho, nas coisas que vêm da tradição, vem também o saudável, o bom. O pleito por uma não forma, do tipo “faça de qualquer jeito”, é uma estupidez, porque sempre haverá uma forma...

Antonio Confunde-se expressão com espontaneidade, e são duas coisas distintas: expressão é uma idéia formalizada para criar sentido.

E o espontaneísmo tende sempre a levar ao naturalismo, que é uma forma de expressão velha, que até tem seu espaço e tal. O *Prêt-à-porter*, por exemplo, do grupo do Antunes, é curiosíssimo porque parece que eles estão expiando uma culpa, um grupo que sempre se pôs na vanguarda, e agora radicaliza apresentando o naturalismo como sendo a única coisa boa, como se, fora do naturalismo, não houvesse salvação e, ao mesmo tempo, eles se justificam loucamente, fazem naturalismo com culpa. Eu tenho o maior respeito pelo Antunes, é um dos diretores que mais me encantaram; mesmo num mau espetáculo do Antunes, eu vejo um grande diretor, mesmo quando ele erra, eu vejo por trás que ele sabe tudo. Então, o que me preocupa agora é o messianismo e o discurso salvacionista enorme e cheio de vazios e de lugares comuns. Bom, há lugar para tudo, eu procuro não ter preconceitos e, quando falo, por

Foto de Guga Melgar:
Senhora dos afogados, de
 Nelson Rodrigues. Dire-
 ção de Aderbal Freire-
 Filho, 1995. Eleonora
 Fabião, Roberto Bonfim,
 Gisele Fróes, Cândido
 Damm e Carmen Frenzel.



exemplo, em assinar a coreografia dos meus espetáculos, sei que estou assumindo o risco de ser acusado de velho, de autoritário. O que eu proponho e que vou chamar de coreografia das palavras em nada “amarra” o ator: quando eu chego a uma forma, a um movimento, eu chego mostrando junto de onde vem o significado, e por que isso aqui importa e por que é preciso fazer isso agora. Bem, acho que tenho a meu favor o testemunho dos atores com quem trabalhei. Dou um exemplo desse processo num texto sobre minha encenação para *Senhora dos afogados*, publicado no primeiro dos *Cadernos de espetáculos*, mas posso dar também o exemplo de *A morte de Danton*, para citar outro espetáculo: quando a mulher de Danton, Júlia, morria, ela subia as escadas e saía do metrô, onde montamos a peça. Seria possível, um dia, depois de a atriz fazer várias improvisações, chegar a isso. Em tempo e circunstâncias normais, ela tomava o veneno e caíria morta; 99,9% das chances eram de que isso acontecesse. Mas ela tomava o veneno, subia pelas escadarias e saía. Então esse é um exemplo de sentido do movimento que dificilmente se obtém com espontaneísmo. Prefiro oferecer os meios expressivos inesgotáveis da cena para dar suporte aos diálogos e às ações dos personagens a fazer com eles efeitos entre uma cena e outra.

Fátima Quer dizer, o efeito é um surto, e o seu trabalho é estrutural.

Exatamente. Então, eu tenho com o ator um diálogo permanente, e acredito que a liberdade de sentar ou levantar é mínima, comparada com a enorme liberdade de expressão que ele tem. Eu faço espetáculos que considero um todo expressivo, mas faço isso com o ator a partir do ator; não é a luz, não é a fumaça, não é o cenário. Eu faço com o ator. Quando eu atuo, quero ser esse ator consciente, porque fico trabalhando com esse jogo da ilusão, como, por exemplo, no papel do Máximo Estrela, que fiz no *Luzes da boemia*, do Valle-Inclán. Estou o tempo inteiro entregue à ilusão daquele poeta cego e velho e, ao mesmo tempo, a cada momento, percebendo o jogo da ilusão, o sentido, a ação das palavras. Acredito que agora, apesar do arrependimento de ter abandonado a carreira de ator, é que eu estou mais preparado. A direção me preparou para ser ator.

Walter Antunes Filho, Flávio Rangel pertencem a uma geração formada pelo TBC, pelo pessoal que veio da Itália; você já é de uma outra geração. Quem são os diretores que você admira, aqui no Brasil e no estrangeiro?

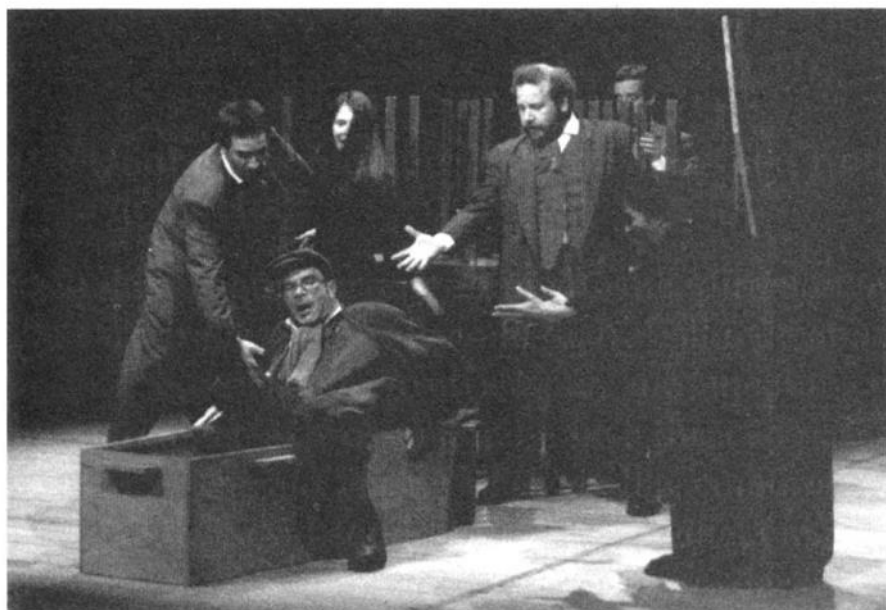
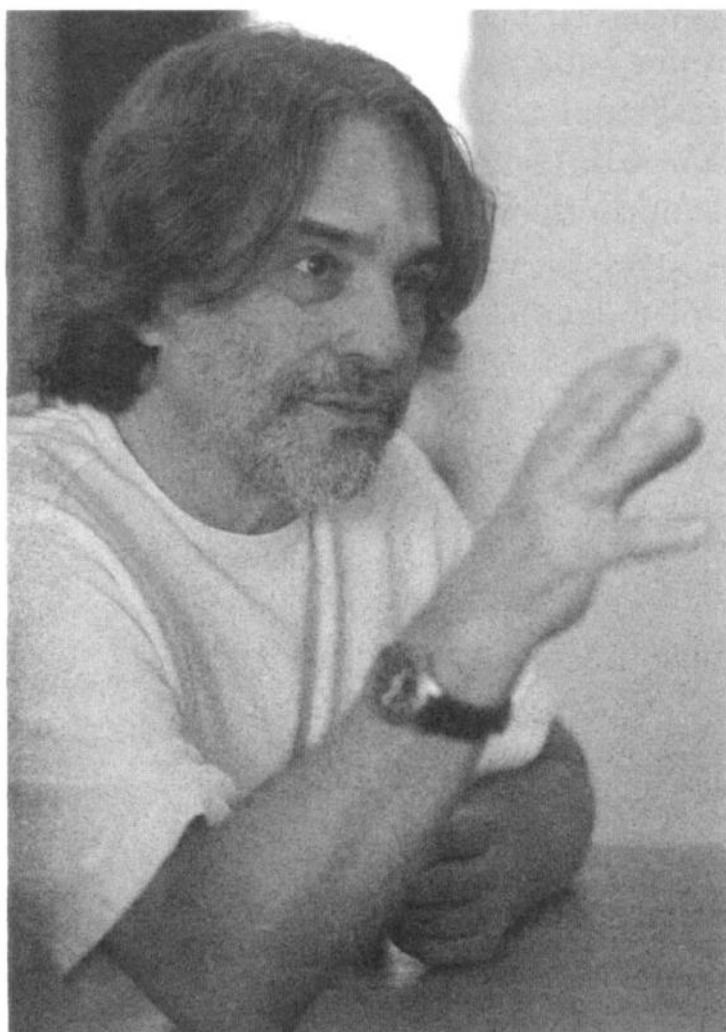


Foto de Guga Melgar: *Luzes da boemia*, de Ramón del Valle-Inclán. Direção de Aderbal Freire-Filho, 2000. Ricardo Blat, Roberto Lobo, Carmen Frenzel, Charles Paraventi e Dadá Maia.

De fato, a minha formação é vaga. Vi Flávio Rangel dirigindo o *Édipo rei*, mas não posso dizer que ele me influenciou. Eu tive uma influência, num certo sentido, mágica, digo mágica porque uma das primeiras cenas de teatro de que me lembro é uma cena que eu assisti na infância: um cara que descia uma escada botando sangue pela boca, e esse mistério do cara botando sangue pela boca me entusiasmou pelo sentido de espetáculo, de cena, de tragédia, de circo, de falsidade, aquela sangueira me trazia um sentido de ilusão... Era um grupo amador de fundo de quintal mesmo, era uma casa onde eles faziam teatro, tinha um palco de alvenaria, e a platéia era entre as árvores, você trazia sua cadeira e sentava, uma caixa construída no meio da natureza e onde acontecia essa mágica. Depois tem umas coisas de circo que eu me lembro de ter visto, a paixão de Cristo na semana santa, uns teatros de fora, o Teatro de Amadores de Pernambuco, que era o TBC do nordeste (o próprio Ziembinski foi dirigir o TAP). E havia também o teatro popular, do Barreto Júnior, que era um comediante fascinante. Esse velho teatro brasileiro foi muito marcante para mim. Tem também os diretores da minha terra que me dirigiram, B. de Paiva, cujo sentido de tradução cênica me informou e Waldemar Garcia, que era um velho ensaiador sábio. Quando cheguei aqui no Rio, vi uns espetáculos do Zé Celso que me impressionaram muito. Fiz a temporada carioca de *As três irmãs* e fiquei encantado com a capacidade do Zé Celso de ordenar o caos. Na cena do incêndio, todo mundo com tochas na platéia do Glaucio Gill, correndo, vinham pela rua... e o espetáculo contava a história com perfeição; sempre fico querendo essa vitalidade. O Amir Haddad é outro mestre, uma figura admirável, com um sentido de teatro histórico, de festa, que passa pela veia dele. *Tango*, do Mrozek, que ele montou nos anos 70, foi marcante. O que eu discuto hoje com ele radicalmente é a questão da autoria, que ele confunde com autoritarismo: o que o diretor oferece é semelhante ao que o autor oferece com palavras. Se o ator já admite o autor, ele admite o diretor que é, na verdade, o parente mais próximo do autor... Na verdade, o diretor é o autor: originalmente um

cidadão escreveu *Édipo* e encenou. Aí outro cidadão quis encenar *Édipo*, escreveu e encenou. Ninguém, na Grécia, pegou o *Édipo* do Sófocles para encenar. Então o diretor original é o autor. Por isso eu falei que já escrevi aquelas palavras há muito tempo. Eu sou a parte do autor que continua viva e essa parte vai se transformando, porque o mundo vai se transformando. Quando escrevi o *Édipo*, não existia refletor, hoje que eu já duro há 2500 anos, eu vou usar refletor, mas isso é só um detalhe técnico, um recurso; o homem, a natureza continuam, mas as relações, as sociedades, as circunstâncias históricas e um milhão de detalhes mudaram e, para meu texto de *Édipo* continuar atual, tenho que refazer a cena. Voltando a minhas referências: Amir, Zé Celso, João das Neves, Antunes, Boal, cada um deles me mostrou, me ensinou muito. Dos diretores estrangeiros, sem dúvida, Peter Brook. Quando eu vi, em 1974, *Timão de Atenas*, completei minha formação; eu me identifiquei



imediatamente e disse: “Como essa é a minha língua, ver um mestre me informa muitas coisas, me responde a dúvidas sobre o idioma que creio compartilhar...” O pensamento e a prática do Eugenio Barba, embora não me ponham no campo

Foto de Guga Melgar: Aderbal Freire-Filho, 2002.

dos seus seguidores, me serviu muito também. Alguns mestres do teatro latino-americano – destaco meus queridos Atahualpa del Cioppo (com quem tive a alegria de conviver em seus últimos anos de vida) e Santiago Garcia – são referências que cultivo, especialmente quanto à relação entre ética e estética. E, finalmente, foi marcante para mim, uma verdadeira influência no começo da minha carreira, o Claude Régy, diretor francês com quem fiz como ator, aqui no Rio, *A mãe*, de Witkiewicz, produzido pela Tereza Rachel. Um louco extraordinário, pouco conhecido fora da França, onde continua trabalhando. Um dos aspectos interessantes do Claude Régy é que ele considerava o teatro como um pesadelo. Um dia ele me contou que tinha mudado, como diretor, depois de sofrer um acidente de carro, numa estrada da França; quando ele acordou, estava cercado de uns camponeses, ele não sabia onde estava e, a partir daquele dia, passou a ser outra pessoa. Quando fui a Paris, nos anos 90, andei atrás dele, até marcaram um encontro meu com ele num bar; soube de um espetáculo seu, recente, numa árvore, os atores ficavam em cima de uma árvore.

Fátima Já que estamos falando de coisas de fora do país, eu queria perguntar a você, que sempre se preocupou em estreitar nossos laços teatrais com países da América Latina e da Espanha, o que mais lhe salta aos olhos na comparação entre o nosso modo de criar e produzir teatro e o dos países estrangeiros onde você já trabalhou?

Existem diferenças mesmo, grandes. Por exemplo, na Espanha, fica mais claro o que é teatro comercial e o que não é. A companhia do José Luis Gómez, o Teatro de la Abadía, não se compara com as peças que estão em cartaz nos teatros comerciais. Nem na forma de produção, nem no repertório, nem na relação com a imprensa, é tudo diferente. Esse cara esteve aqui no começo da carreira, foi quem dirigiu *Mockinpott* no Rio Grande do Sul nos anos 70; hoje ele é considerado o maior ator e diretor espanhol. Há formas diferentes de produzir em outros países; por exemplo, no México, o grande meio de

produção de teatro é a universidade, mas o teatro universitário do México não tem nada a ver com o que a gente chama aqui de teatro universitário. No Uruguai, há o *teatro independiente*, que tem origem na Argentina e depois se expande para o Uruguai, e que se distingue claramente do teatro comercial. O teatro comercial da Argentina é muito mais sólido que o nosso, tem muitas salas de mil lugares, muito mais público. Ver e viver as diferenças é muito atraente e eu estava cada vez mais marinheiro, querendo rodar o mundo. Então, quando fui dirigir em Madri uma peça sobre meninos de rua, considerei que estava dando o último passo para ir embora. E, na verdade, essas coisas que a gente não sabe na vida, eu estava dando um passo de volta pra cá. Eu vi, por exemplo, que eu não queria nenhum contato com o teatro comercial de lá. Eu prefiro o contato com o teatro comercial daqui. Aqui existe lugar para o teatro vivo no circuito comercial.

Antonio Lá você não pode transitar, ou você trabalha no Centro de Demolição ou no teatro comercial...

Mais, lá eu não posso trabalhar no teatro comercial, como trabalho aqui, com a ética e a estética do Centro de Demolição.

Fátima Quais são seus próximos projetos?

Tenho recebido novos convites do Uruguai me pedindo para ir lá de novo, mas o Uruguai ficou muito mais distante para mim desde que morreu Rubén Castillo, em julho passado. O Rubén era talvez o meu maior elo com o Uruguai. Era uma figura queridíssima, foi diretor na juventude, depois se dedicou à crítica, um crítico exemplar, gostava de teatro, adorava ir ao teatro, adorava falar com as pessoas; gostasse ou não do espetáculo, ele esperava as pessoas no fim, conversava longamente, era amigo de todo o pessoal de teatro; teve um programa importantíssimo na tv e, durante anos, um programa de rádio com crítica de teatro. Fizemos um livro juntos. Ano passado eu perdi outro grande amigo, o Omar Grasso, que foi

um diretor marcante na Argentina, mas tinha se formado no Uruguai dos anos 70, dos grupos independentes, onde tinha feito uma revolução. Quando comecei a dirigir no Uruguai, me diziam: “Você parece o Omar”. Quando a gente se conheceu, eu disse: “Ah, você é o Omar com quem eu pareço”, a gente ficou muito amigo, se encontrava pelo mundo, se telefonava sempre. No penúltimo ano de vida, ele voltou para o Uruguai, voltou à juventude, foi ser o diretor da Escola de Teatro de Montevideú; isso foi no ano em que eu estava lá dirigindo *Luzes da boemia*. No Uruguai eu me sinto em casa no El Galpón e na Comédia Nacional, sobretudo, onde tenho uma excelente convivência artística e pessoal, mas a perda desses dois amigos me afasta um pouco de lá. E, apesar do carinho pelo teatro uruguaio, que tem ótimos diretores, e diretores de excelente formação, o meu projeto é aqui mesmo. Claro, sem me afastar de vez, quem sabe reativar a Pequena Compa(nh)ia Americana, que criei com a Gloria Demassi, atriz da Comédia Nacional, com o Hector Manuel Vidal e com o próprio Omar, e que estreou com *Xambudo*, que escrevi e que Glória e eu fizemos como atores. Agora vou fazer uma peça querendo recuperar o espírito do Centro de Demolição, já estou com patrocínio. Vai ser um espetáculo baseado num romance português que eu adoro, dos anos 70, *O que diz Molero*, de Diniz Machado, e quero fazer com atores que foram do Centro,

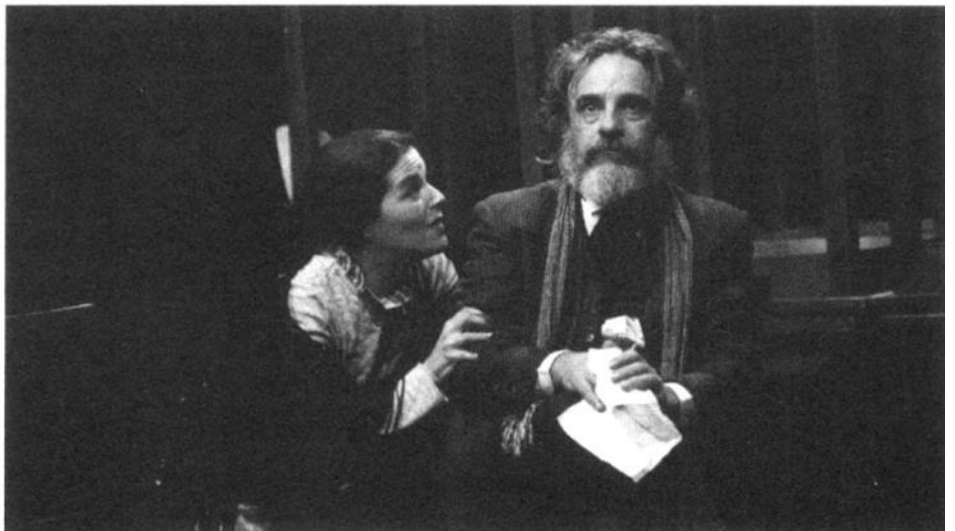


Foto de Guga Melgar: *Luzes da boemia*, de Ramón del Valle-Inclán. Direção de Aderbal Freire-Filho, 2000. Dadá Maia e Aderbal Freire-Filho.

talvez com algum ator convidado. Eu ia fazer um João de Minas. Depois, pensei em fazer *A morte de Danton*, que eu pensei em chamar *Danton 25 anos*, porque esse ano faz 25 anos que eu montei. Depois, pensei em fazer *Danton ressuscitado*, com o subtítulo *Pela igreja comunista cristã científica de João de Minas*. E aí finalmente me decidi por *Molero* e vou fazer. Estou por estrear o espetáculo de Curitiba, que deve vir para o Rio em janeiro e fevereiro, depois de passar por São Paulo. E tem uns projetos em que sou convidado: tem o *Tio Vânia*, com Diogo Vilela e Débora Bloch; uns projetos com a Níssia Garcia, o Claudio Rangel e a Ana Paula Arósio, que são os produtores de *Casa de boneca*, e o Wilson Rodriguez, produtor de *A prova*, está me chamando para fazer uma peça do Albee. Este ano, em que estou completando trinta anos como diretor de teatro, tinha programado um livro, especialmente sobre direção, mas não vai dar tempo. Quem sabe ano que vem. Os projetos... tanta vontade, uns sonhos de cinema, e escrever, escrever... É isso.

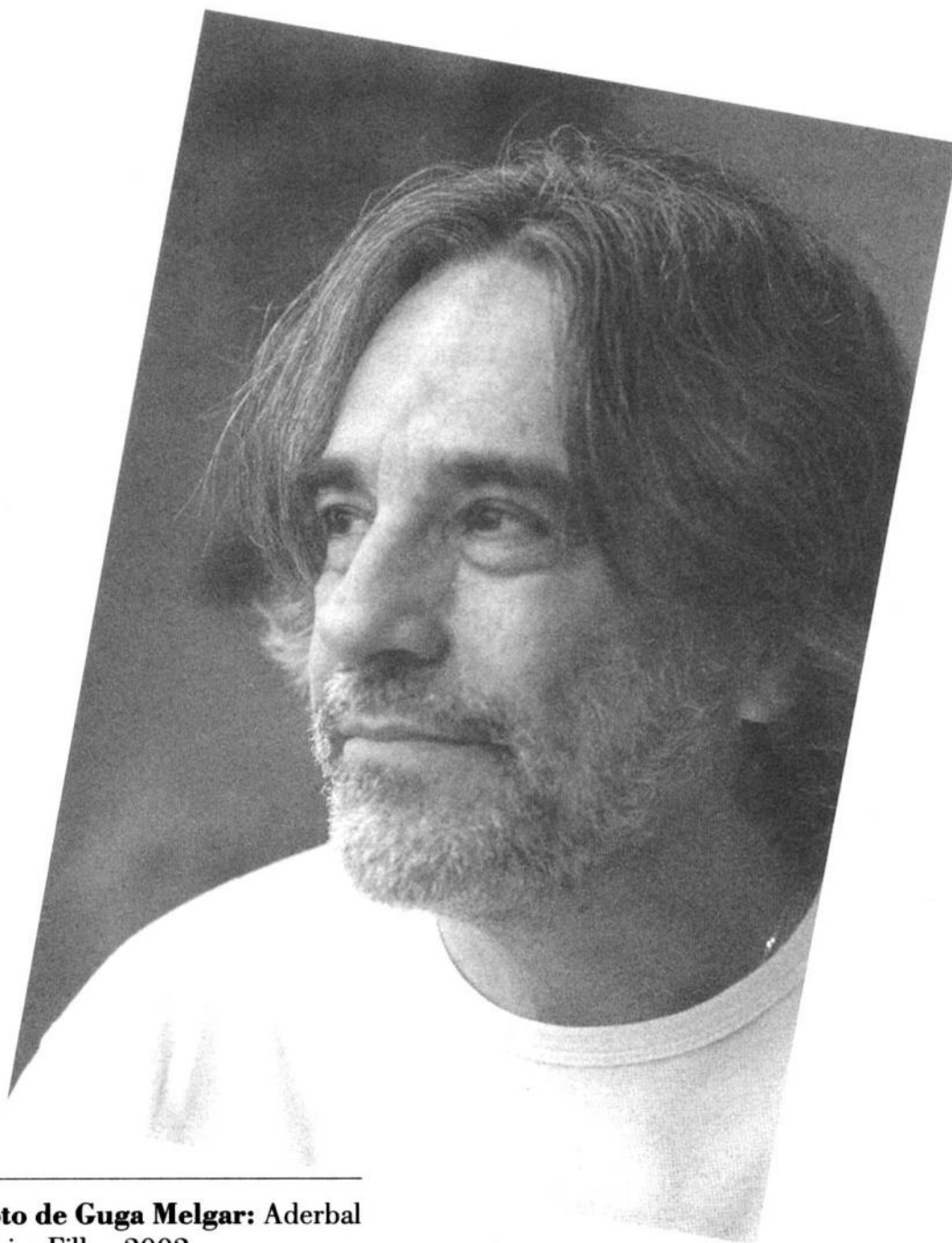


Foto de Guga Melgar: Aderbal Freire-Filho, 2002.



Prefeitura do Rio, Secretaria das Culturas e RIOARTE

apresentam

RIO CENA CONTEMPORÂNEA

FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DO RIO DE JANEIRO

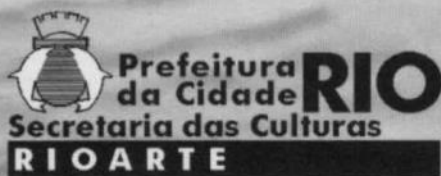
3ª EDIÇÃO

de 10 a 17 de novembro de 2002

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

PARTICIPE !

riocena@openlink.com.br



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

Rio de Janeiro

Livraria Argumento
tel.: 21-2239-5294

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

Livraria Travessa de Ipanema
tel.: 21-2287-5157

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

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

Livraria Folha Seca
Centro de Arte Hélio Oiticica
tel.: 21-2224-8721

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

Livraria Prefácio
tel.: 21-2527-5699

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

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

São Paulo

Livraria Cultura
Conjunto Nacional
tel.: 11-3285-4033

Livraria Nobel
Centro Cultural São Paulo
tel.: 11-3275-2101

Belo Horizonte

Sede do Grupo Galpão
tel.: 31-3463-9186

Livraria Scriptum
tel.: 31-3223-7226

Livraria Crisálida
tel.: 31-3222-4956

Curitiba

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

Recife

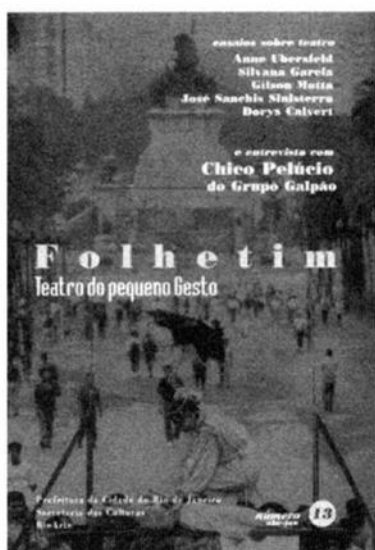
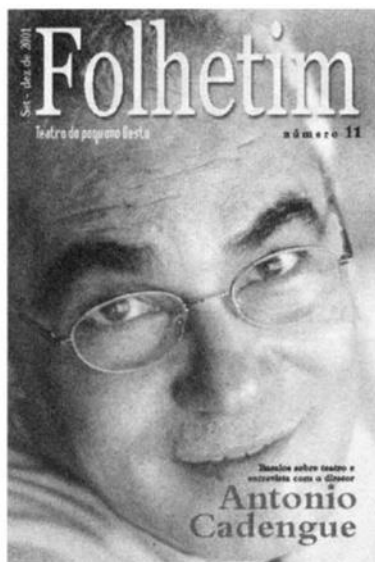
Livraria Kriterion
tel.: 81- 3268-2838

FETEAPE
tel.: 81- 3224-9130

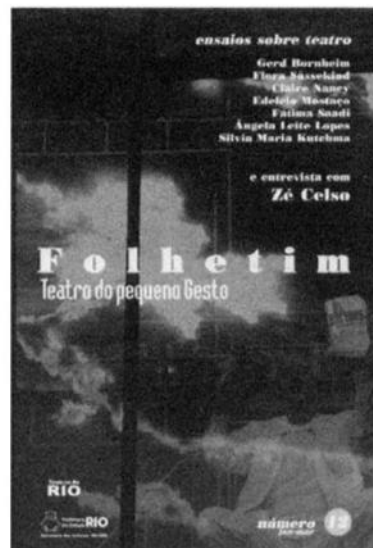
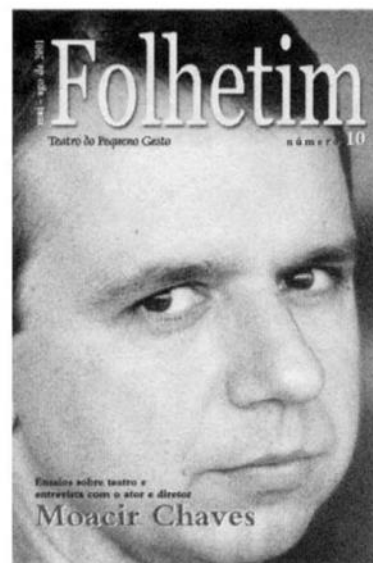
Salvador

Teatro Vila Velha
tel.: 71- 336-1384

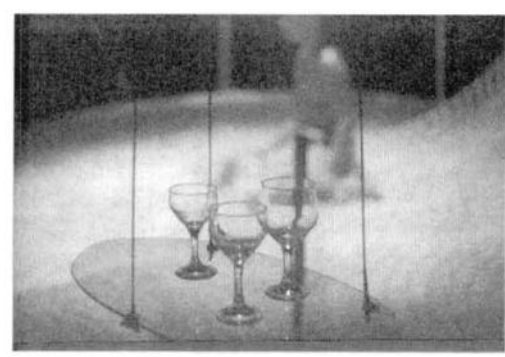
*se preferir adquiri-la
por via postal:*
telefax: 21-2558-0353



Teatro do pequeno Gesto
Campanha de repertório

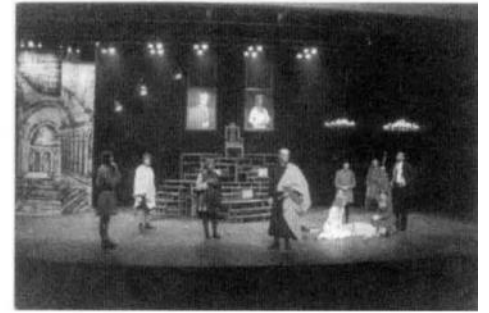
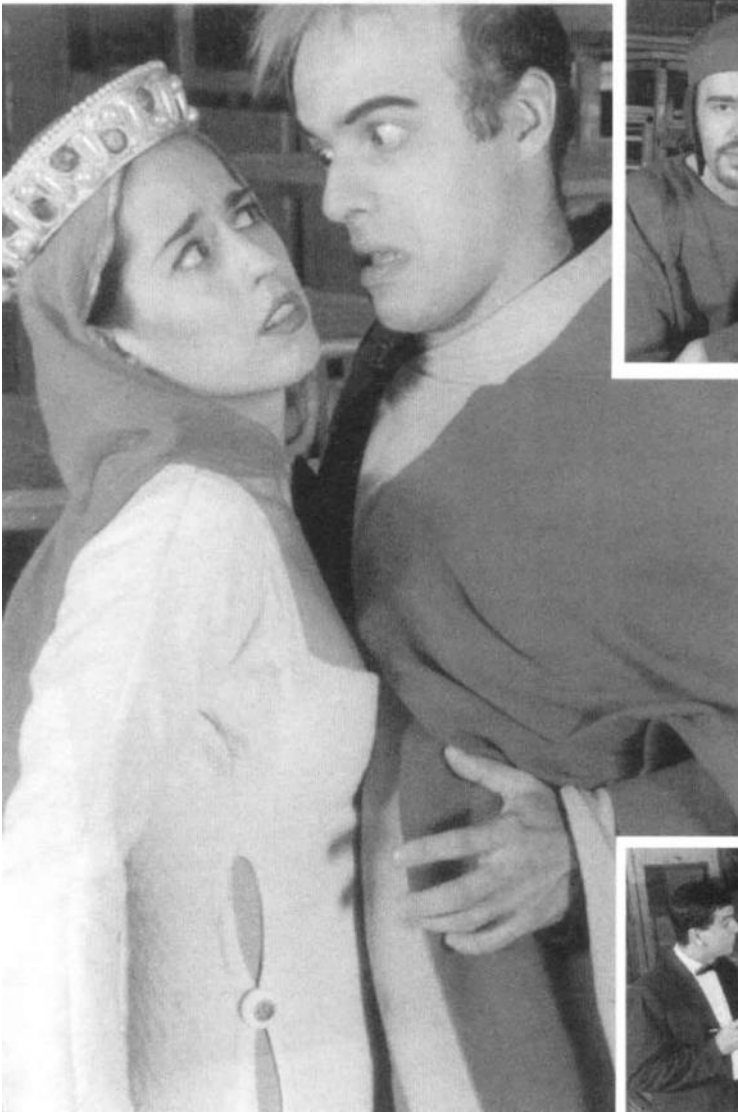


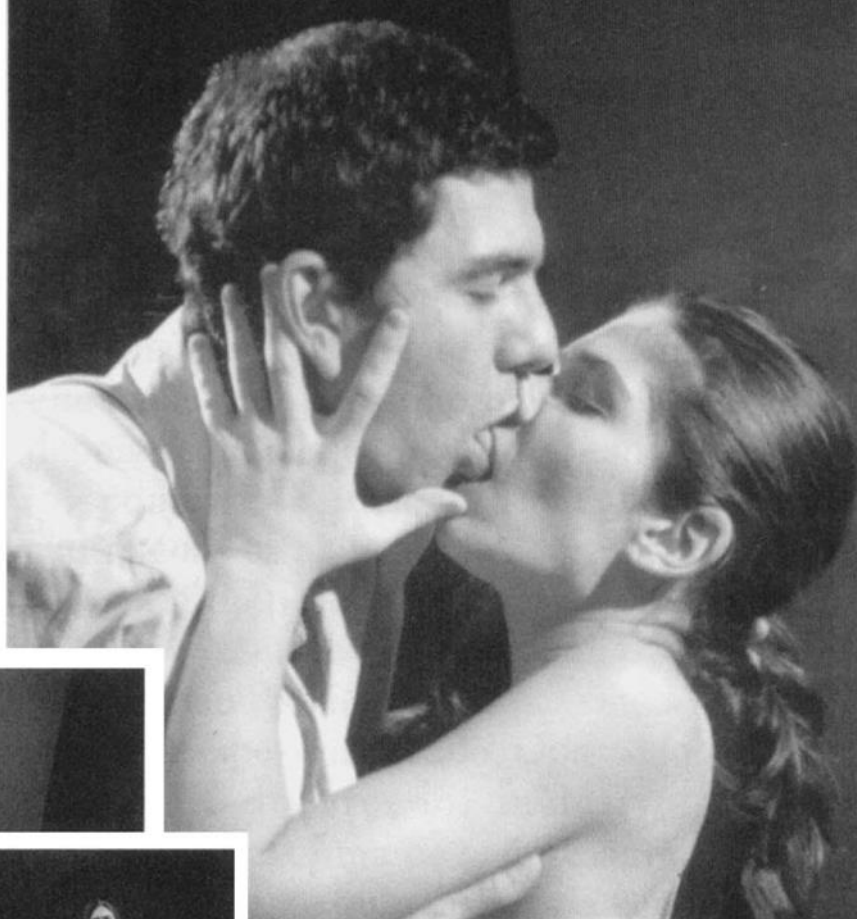
F o l h e t i m
Teatro do pequeno Gesto



Teatro do pequeno Gesto

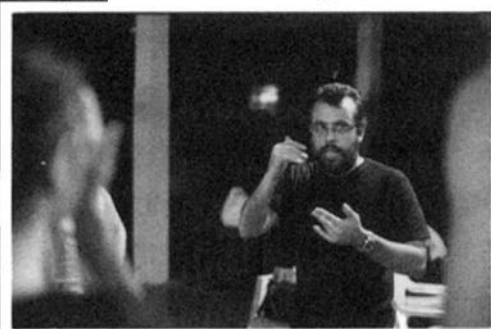
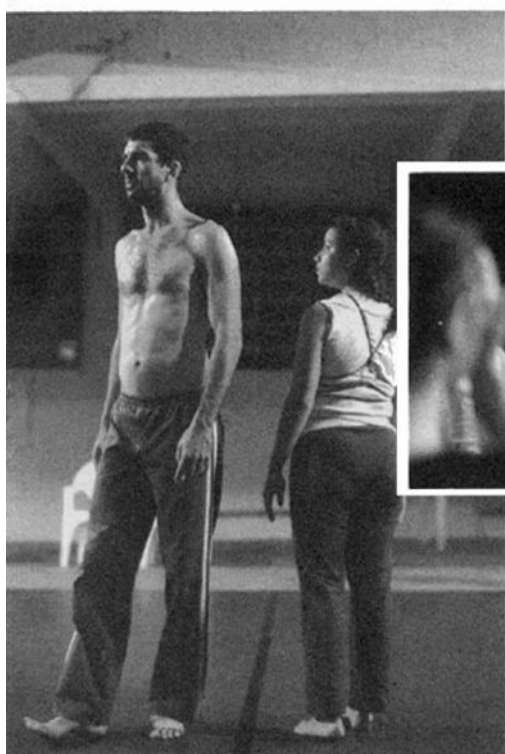
Companhia de repertório





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 80g/m². Na entrevista, na seção *Em Foco* e no artigo *A questão da crítica* utilizou-se também a tipologia Geometric 415 Md no corpo 11/12. A capa foi impressa em papel cartão supremo 250g/m² com laminação fosca. Tiragem de 1000 exemplares. Impresso na Sermograf.

A função da palavra em nossa sociedade e na cena contemporânea serve de eixo a esta edição de *Folhetim*.

O filósofo Gerd Bornheim, em *A questão da crítica*, relaciona a palavra criativa da crítica à própria constituição da obra de arte. Valère Novarina, autor de teatro e artista plástico francês, trata do desvirtuamento da força da palavra em nossa sociedade de consumo desenfreado. A pesquisadora e dramaturgista Silvana Garcia analisa *A tragédia de Hamlet* a partir das incisões realizadas por Brook no texto de Shakespeare, tema que retorna na seção *Em foco*, com o ator Bruce Myers, que integra há trinta anos o Centro Internacional de Criação Teatral. Em *Dramaturgia paulista hoje* o dramaturgo Aimar Labaki analisa as diversas vertentes do surto criativo nesta área. Silvia Davini, pesquisadora e especialista em voz, entrelaça técnica, estética e crítica da cultura em *Vocalidade e cena: tecnologias de treinamento e controle de ensaio*.

Na entrevista, Aderbal Freire-Filho fala de suas idéias sobre a cena, cujo centro é o ator, e da coreografia da palavra, que espacializa o texto por meio de todos os recursos que o teatro oferece.

Teatro do
pequeno Gesto
Companhia de repertório



Teatros do
RIO

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