



ensaios sobre teatro

Jean-Jacques Alcandre

Gerd Bornheim

Fátima Saadi

Alberto Tibaji

Fernando Marques

Geraldo Pontes Jr.

e entrevista com

Luís Alberto

de Abreu

F o l h e t i m

Teatro do pequeno Gesto

número
jan-abr

16

Expediente

FOLHETIM

ISSN 1415-370X

Janeiro-abril de 2003

Uma edição QUADRIMENSAL
do Teatro do Pequeno Gesto

Editora geral

Fátima Saadi

Conselho editorial

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

Colaboraram nesta edição

*Alberto Tibaji, Fernando Marques,
Geraldo R. Pontes Júnior, Gerd Bornheim,
Jorge Viveiros de Castro, Jean-Jacques
Alcandre, Luís Alberto de Abreu,
Marta Metzler*

Projeto gráfico e capa

Bruno Cruz

Produção de imagem

Luiz Henrique Sá

Foto de capa (*O livro de Jó*)

Lenise Pinheiro

Fotos Em foco

Guga Melgar

Fotos Arte in Cena

Luiz Henrique Sá

Revisão

Paulo Telles e Fátima Saadi

Secretária

Márcia Alves

Transcrição de entrevistas

Márcia Zanelatto

Agradecimentos

Albucacis de Castro Pereira, Diretor-geral do Depto. Nacional do SESC; Álvaro de Melo Salmito – Diretor da Divisão de Programas Sociais; Alexandre Maron; CEDOC/FUNARTE; Celso Frateschi; Doris Rollemberg; Gledson Teixeira; Jade Stickel; João Vicente Ganzarolli de Oliveira; Lenise Pinheiro; Luís Alberto de Abreu; Márcia Cláudia Figueiredo; Míriam Juvino; Sidnei Cruz; Sylvia Moreira e, em especial, a Amália Marie Gerda Bornheim e Irmgard Cecília Bornheim

jan-abr 2003

F o l h e t i m **16**
Teatro do pequeno Gesto

Sumário

Editorial **5**

As articulações do espaço teatral **8**

Jean-Jacques Alcantre

A inexorabilidade da morte **30**

Gerd Bornheim

Poeira, cinzas e fuligem **42**

Alberto Tibaji

A obra teatral de Gerd Bornheim **50**

Fátima Saadi

Em foco **64**

4 perguntas de Fátima Saadi para Jorge Viveiros de Castro

Teatro francês contemporâneo:
o que sabemos a respeito? **68**

Geraldo R. Pontes Jr.

A palavra no palco –

Por que usar o verso em cena **82**

Fernando Marques

Resenha

Entre o tempo lembrado e o tempo corrente,
os caminhos do teatro brasileiro moderno **90**

Marta Metzler

Luís Alberto de Abreu: a dramaturgia e o eixo do mundo **96**

Entrevista

O luto é a homenagem dos que ficam aos que partem.

Poucos meses antes de sua morte, Gerd Bornheim realizou, a convite do Departamento Nacional do SESC, a palestra *A inexorabilidade da morte*, no ciclo *Memento mori*, expressão que significa: “Lembra-te de que deves morrer”. Na perspectiva de Gerd, à super-exposição da morte em massa na contemporaneidade corresponde um pesado silêncio sobre a “indesejada das gentes”. De fenômeno encarado com naturalidade pelos antigos gregos, que viviam da guerra, a morte passa a ser entendida como castigo do pecado, na tradição hebraico-cristã, como mal a ser superado.

A impossibilidade de falar da própria morte, sublinhada por Gerd na palestra que ora publicamos, talvez esteja na raiz do teatro e é por isto que Kantor, em seu manifesto *O teatro da morte*, identifica o jogo teatral com o reconhecimento simultâneo de uma identidade entre os participantes e de uma irreduzível diferença entre aqueles que assistem e aqueles que, isolados por uma barreira invisível, colocam a vida em silhueta, projetada contra a morte que toma a cena.

Ao dedicar ao teatro parte significativa de sua atividade crítica, Gerd, ao longo da vida, confrontou-se com a questão da inexorabilidade da morte e com a sua representação.

Agora que ele não está mais entre nós, tentamos colocar o luto em perspectiva e compreender a falta que ele nos faz, pensando sobre o que ele pensava.

Já tínhamos fechado esta edição de *Folhetim* quando soubemos da morte do crítico e ficcionista francês Maurice Blanchot, ocorrida em Paris nos últimos dias de fevereiro.

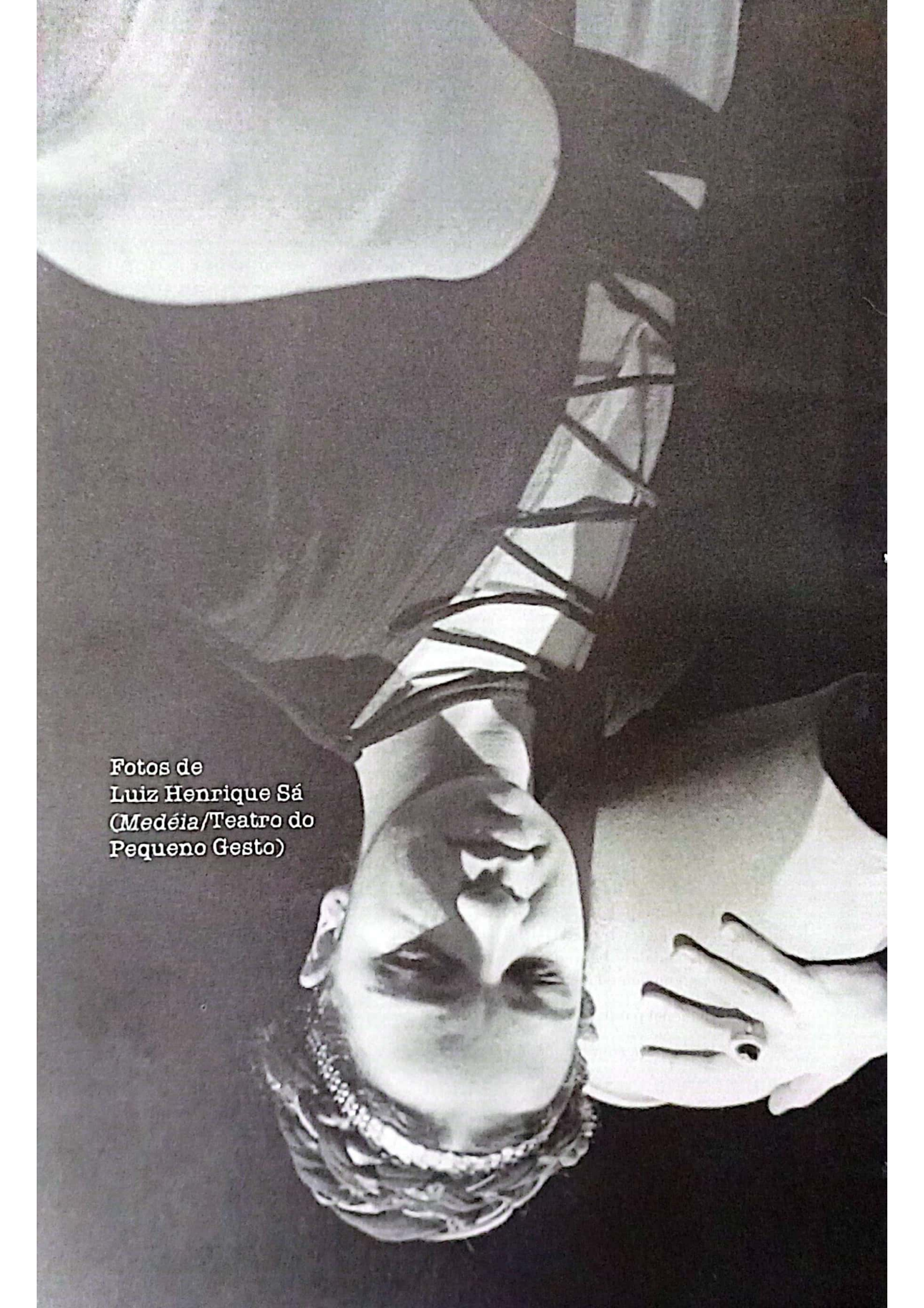
Sua experiência poética deu origem a uma série de livros de viés ensaístico, alguns dos quais já traduzidos no Brasil.

Em *La part du feu*, *Faux pas*, *L'amitié*, *L'entretien infini*, *L'espace littéraire*, sua tentativa foi sempre a de falar a partir da obra, de seu silêncio estrutural, de sua sombra, apontando para um raciocínio propriamente estético, em que fruidor e criador comungam do mesmo gesto originário.

Blanchot partiu discretamente, como viveu.

Permanece conosco sua imagem ausente.

Infelizmente, este número de *Folhetim* não contou com nenhum apoio. Esperamos obter em breve novas parcerias, que nos possibilitarão manter o projeto gráfico original.



Fotos de
Luiz Henrique Sá
(*Medéia*/Teatro do
Pequeno Gesto)

Arte in Cena





As articulações do espaço teatral*

*Jean-Jacques Alcantre***

Tradução de
Fátima Saadi

Toda obra de criação, tanto no domínio da literatura quanto no das artes do espetáculo, se caracteriza por se inscrever

* Comunicação apresentada no Colóquio Interdisciplinar *Articulações do espaço literário, cênico e filmico*, promovido, em maio de 1987, pelo Departamento de Línguas e Ciências Humanas Aplicadas da Universidade de Ciências Humanas de Estrasburgo. As Atas do Colóquio foram publicadas no ano seguinte, com o apoio do Conselho Científico da Universidade.

** Jean-Jacques Alcantre é germanista. Professor da Universidade de Ciências Humanas de Estrasburgo, integra o conselho editorial da revista *Allemagne d'aujourd'hui* e a comissão de edição de Presses Universitaires de Strasbourg. Entre suas publicações, destaca-se *Escrita dramática e prática cênica – “Os saltadores”, de Schiller, na cena alemã dos séculos XVIII e XIX*, 2 v. (Berna: Peter Lang, 1986).

Foto de Lenise Pinheiro: *Woyzeck*, o brasileiro, dramaturgia de Fernando Bonassi para original de Georg Büchner, direção de Cibele Forjaz, 2002. Elenco e equipe de criação do espetáculo.



no espaço, respeitando as modalidades específicas de cada uma destas manifestações artísticas. A criação teatral apresenta traços particulares que, por sua vez, determinam as articulações características do espaço teatral. O objeto desta comunicação é – sem que se possa esgotar assunto tão vasto – sublinhar esta especificidade por meio de exemplos que levem em conta as peculiaridades da escrita dramática e da prática cênica.

I – Diferenças

Em primeiro lugar, recapitulemos rapidamente as características do componente espacial nos dois outros domínios que são objeto de análise ao longo deste colóquio: a criação literária e a criação cinematográfica.

A – No âmbito da literatura, os aspectos da realidade evocada não podem ser mostrados, estar efetivamente presentes. O espaço não pode, portanto, ser aí concretamente percebido mas apenas criado pelo discurso. Assim, institui-se para o leitor uma dupla relação com o espaço. O leitor se encontra, por um lado, em situação de total dependência em relação à obra escrita e à vontade do criador. É, efetivamente, o autor quem determina a ou as perspectivas escolhidas para dar vida ao espaço da obra de ficção que criou. Na criação romanesca, por exemplo, fica a seu alvitre conduzir o leitor através de um país, uma cidade, fazê-lo descobrir o interior de uma residência ou ainda demorar-se longamente nas características de um objeto aparentemente insignificante. Fica a seu critério, sobretudo, determinar a ou as perspectivas a partir das quais o leitor deve perceber o espaço. Um dos exemplos mais significativos do caráter particular desta determinação da perspectiva é *A metamorfose*, de Kafka, novela em que o espaço só é percebido através do sistema sensorial de Gregor Samsa, cujo modo de percepção e de abordagem do mundo externo foi inteiramente modificado por sua transformação em barata: acuidade visual reduzida, audição e

olfato apurados, mobilidade corporal com características especiais e desconcertantes (numerosas pequenas patas, posição rastejante mas com possibilidade de subir pelas paredes e andar no teto...). Com a barata Gregor, o leitor vai aprender uma nova percepção do espaço, com ele vai também vendo esta percepção se dissolver à medida que o inseto se enfraquece e desliza para a morte.

No entanto, e aqui temos o segundo aspecto desta relação do leitor com o espaço, o leitor se encontra, paradoxalmente, numa situação de liberdade em relação à obra criada. Na medida em que a obra literária não mostra diretamente os objetos, as pessoas num espaço dado, o leitor só pode criar a partir desta obra escrita um referente *imaginário*, o que deixa lugar à liberdade de interpretação, ao poder “criador” da imaginação do leitor. É o que explica a decepção que experimentamos às vezes quando um romance, uma novela são transpostos para a cena ou para a tela e a concretização da obra de ficção não corresponde à representação interior forjada por nossa imaginação no momento da leitura da obra original.

B – A criação cinematográfica nos aproxima mais de uma percepção concreta do espaço apresentado do que a obra literária. Paradoxalmente, o suporte material da realização cinematográfica não deixa pressupor tal capacidade: um aparelho de projeção, uma película talvez acompanhada de uma trilha sonora, um tecido ou superfície clara e plana que servem de tela. Contudo, utilizando um procedimento técnico (a sucessão de imagens fotográficas móveis) e tirando partido de um fenómeno sensorial (a persistência da imagem na retina), a criação cinematográfica está apta a recriar as condições de percepção da realidade sensível. O efeito de real assim produzido é tão eficaz que é possível suscitar por uma projeção a impressão de vertigem, de oscilação, de deslocamento em grande velocidade, tendo algumas salas de projeção se especializado ao longo das décadas passadas em produzir “atrações” deste tipo. É evidente, entretanto, que essa percepção ilusionista do espaço não é o

objetivo da criação cinematográfica. Mas fica, de tudo isso, uma certeza: o cinema dá a ilusão da realização concreta de um espaço em três dimensões. Além disto, ele combina três tipos de deslocamento: os dos indivíduos e dos objetos no espaço que está enquadrado, os da própria câmera quando se desloca, e os da imagem quando a manipulação da objetiva efetua mudanças de enquadramento (*zoom...*). No contexto da projeção cinematográfica, o espectador conserva, sem dúvida, uma boa margem de liberdade na construção e na interpretação dos dados espaciais. Ele pode pôr em relação os espaços sucessivamente apresentados e assim confrontá-los na imaginação. Ele pode também alargar o campo coberto, num dado instante, pela câmera para apreender imaginariamente um espaço mais amplo (por exemplo, quando um perigo ameaça um dos personagens e um mestre do suspense se diverte reduzindo o campo de visão oferecido ao espectador com o objetivo de manter a angústia assim suscitada). No entanto, é preciso assinalar também que o efeito de real do cinema na maioria das vezes captura de tal modo o olho do espectador que deixa pouco espaço à evasão e à extrapolação.¹ Neste caso, as figuras visuais projetadas na tela sugam literalmente o olhar de um espectador cujo primeiro reflexo é deixar-se levar pelo desenrolar do filme e pela estruturação do espaço que lhe é proposta. Ora, neste campo, as possibilidades técnicas oferecidas pelo cinema dão ao diretor uma considerável autonomia. As múltiplas possibilidades de variação do ângulo de tomada, do enquadramento, dos movimentos de câmera permitem por si sós variar ao infinito a apreensão do espaço no momento da filmagem. Depois, a montagem permite uma seleção e uma recombinação das seqüências filmadas que aumentam ainda mais a liberdade de que dispõem os mestres da criação cinematográfica para reunir e montar as seqüências e os planos. Passar do exterior para o interior de uma casa, de um espaço

1. As pesquisas contemporâneas na criação cinematográfica, às quais Claude Régy se refere ao falar de Marguerite Duras, tendem exatamente a romper esta passividade, a devolver a importância às representações que surgem na imaginação dos espectadores.

urbano para a natureza mais selvagem, de uma vista aérea que abarca uma paisagem a um plano aproximado detalhando um indivíduo ou um objeto...: tudo isto é realizado instantaneamente pelo cinema. Enfim, a multiplicidade das possibilidades de tomada permite ao cineasta fazer ler por meio de diferentes aproximações o espaço de uma dada seqüência.

II – O espaço no campo teatral

Em comparação com os campos da criação literária e cinematográfica, o fato teatral constitui um caso particular, na medida em que ele se apresenta, com o mesmo grau de legitimidade, sob duas formas diferentes, embora estreitamente ligadas uma à outra: o texto e a representação.

A – Na sua dimensão textual, o teatro se comportaria como qualquer outra obra de ficção literária, caso não possuísse características formais particulares. Sendo um texto “à espera” da representação, o texto teatral se apresenta sob a forma de diálogos (ou monólogos) que são consignados segundo a ordem das falas adotada quando os personagens ganham vida em cena. As perspectivas julgadas necessárias à concretização teatral são freqüentemente consignadas nas indicações cênicas. Em geral, são elas que contêm as informações mais precisas no tocante à estruturação do espaço da obra considerada (lugares cênicos e sua configuração, ocupação do espaço pelos personagens). Mas também o diálogo pode fornecer preciosas indicações quando conduz a uma evocação dos lugares ou dos personagens em ação. Apesar destas particularidades, o *leitor* de obras dramáticas não se encontra numa situação fundamentalmente diferente da que foi anteriormente definida no tocante à criação literária e, em especial, à romanesca: munido de indicações de um tipo particular, o leitor recria com sua imaginação o universo da obra dramática em questão, por um lado, submetendo-se às injunções do diálogo e das indicações fornecidas nas rubricas e, por outro, sentindo-se livre para preencher por conta própria os

“buracos”, muito numerosos, aliás, de um texto teatral cujas indicações cênicas são freqüentemente mais parcimoniosas quanto aos detalhes que as descrições de um romance ou de uma novela.²

B – Em compensação, há um diferencial importante quando se passa do texto dramático escrito à representação. A diferença essencial, em relação à criação literária e à criação cinematográfica, está no fato de a representação teatral colocar o espectador em presença dos seres, dos objetos e do espaço no qual eles se encontram e evoluem. A realidade concreta sempre é mostrada, exibida de algum modo, pela criação cênica, mesmo que ela se afaste totalmente do naturalismo.³

É necessário, no entanto, precisar as condições desta “exibição”. Seres e coisas são, claro, apresentados em cena sem intermediação técnica (como a projeção cinematográfica) e no espaço em três dimensões. Eles estão *ali*, imediatamente presentes. Mas o termo re-presentação aparece aqui para nos lembrar de que não se trata de uma apresentação direta, não elaborada, de fragmentos do real concreto: mesmo quando ela se pretende documental, naturalista,⁴ a realidade teatral é constituída pela equipe de criação do espetáculo. Daí se deduz o estatuto particular do ator de teatro (que é, ao mesmo tempo, ele mesmo, com suas características físicas e mentais, e seu personagem) e o do objeto exibido em cena (que é, ao mesmo tempo, objeto em si e acessório de teatro). Se o ator erra, se o objeto cai ou quebra de modo inesperado, é o real que se vinga e rompe a ficção teatral e cênica! O espaço teatral, nem é preciso enfatizar, obedece a estas mesmas regras particulares: ele é simultaneamente real e construído, é

2. Claro, o leitor de obras dramáticas pode lê-las construindo para elas uma espacialização cênica, o que o obriga a levar em consideração as características do espaço cênico no qual ele realiza sua “encenação” virtual.

3. Cf. PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*, verbete *ostension* (ostensão). (Paris: Ed. Sociales, 1980, p. 278-280.) O dicionário foi publicado em português pela Perspectiva em 1999.

4. Excluído o caso-limite do *happening*.

nosso e nos escapa, sejam quais forem as opções cênicas e cenográficas feitas pelos criadores.

Delimitada assim a especificidade deste espaço, podemos passar às articulações da criação teatral neste domínio, primeiro a partir do texto, depois abordando esta questão sob o ângulo da representação cênica.

III – Articulações

A – O texto teatral, como vimos, não pode ser concebido fora de uma representação virtual ou concretamente empreendida após o estágio da escrita. Desde este primeiro estágio o autor leva em conta, portanto, as características essenciais da concretização cênica, deste “estar-aí” que acabamos de definir no tópico anterior. Esta presença maciça – embora de tipo especial – do real concreto no momento da representação conduz inevitavelmente o autor a colocar, desde o estágio da escrita, uma questão fundamental cuja resolução constitui um primeiro desafio. Quais são as relações entre este lugar cênico, destinado a ser mostrado em cena, e os espaços não concretizados cenicamente e, portanto, invisíveis, mas constantemente presentes na construção e na invocação do universo criado pela ficção dramática?⁵ Em outras palavras: desde o estágio da escrita, o autor deve definir as relações que deseja estabelecer entre o lugar cênico e o, ou melhor, os espaços dramáticos. Estes podem nascer do discurso de um personagem que evoca um lugar exterior: Woyzeck conta suas corridas desabaladas pelo bosque, na natureza selvagem, fora da cidade onde fica o seu regimento;⁶ Amália relembra apaixonadamente o lugar indefinido pelo qual

5. Excluímos aqui, para maior clareza, o caso em que desde o estágio da escrita o autor opta pela representação de dois ou mais espaços cênicos. Tal opção, aliás, não resolve o problema da representação do conjunto do espaço dramático da obra teatral.

6. Cf. YAARI, R. L'espace dans *Woyzeck*. In: *Le texte et la scène*, obra coletiva organizada por Bernard Dort e Anne Ubersfeld. Abberville: F. Paillart, 1978.

perambula seu noivo Karl Moor enquanto ela definha no castelo da família (*Os salteadores*). Mas um objeto pode também preencher uma função semelhante: é o caso das cartas que chegam para os personagens em cena, trazendo consigo um novo espaço, mas é o caso também de qualquer objeto que evoque um fora-de-cena, na medida em que permite uma operação de localização: uma arma trazida de um campo de batalha, um retrato e até o crânio em *Hamlet*, que introduz na cena o espaço da morte e do além. O gestual e os deslocamentos dos personagens também desempenham um papel importante: uma saída de cena em direção a um lugar preciso, um olhar que se fixa numa janela, mãos levantadas para o céu estão carregados de significados no âmbito espacial.

Discursos, objetos, gestual, signos acústicos, qualquer significante teatral pode, na realidade, ser metáfora do espaço e, portanto, ajudar a estabelecer esta relação, ou melhor, esta tensão entre lugar cênico e espaços dramáticos. Esta é a razão pela qual o texto teatral, que comporta muitas lacunas no que se refere ao plano da realização cênica posterior ao estágio da escrita, sublinha a necessária presença destes significantes privilegiados sob a forma de indicações cênicas (“Na mesa, um retrato”; “Ele se demora à janela”; “Ele se apodera da carta” etc.). Claro que os espaços dramáticos podem apresentar as características mais diversas: extra-cena contíguo, cuja presença às vezes é marcada no plano acústico, lugares concretos mas mais distantes e às vezes indetermináveis com precisão, espaços metafísicos, enfim, que escapam a qualquer caracterização concreta.

Para dar um exemplo simples de seqüência dramática que vive essencialmente pela evocação de um extra-cena contíguo e de espaços dramáticos mais distantes, citaremos, sem comentários, um modelo muito característico: o segundo quadro de *Terror e miséria do terceiro Reich*:⁷

7. Como as demais partes de *Terror e miséria*, este quadro é auto-suficiente. Nem a história evocada, nem os personagens reaparecem em outro momento desta peça, constituída por uma sucessão de fragmentos.

MULHER – Já estão lá embaixo.

HOMEM – Ainda não.

MULHER – Quebraram o corrimão. Ele estava inconsciente quando o arrastaram para fora do apartamento.

HOMEM – Eu disse apenas que não era em nossa casa que se escutavam os programas da rádio estrangeira.

MULHER – Mas não foi só isso o que você disse.

HOMEM – Eu não disse mais nada.

MULHER – Não precisa me olhar assim. Se você não disse mais nada então não disse mais nada, pronto.

HOMEM – É isso mesmo.

MULHER – Por que não vai à polícia dizer que não houve reunião em casa deles, no sábado?

Pausa.

HOMEM – À polícia eu não vou. São umas feras. Você viu como o trataram.

MULHER – Também, para que ele se mete em política. Bem feito.

HOMEM – Também não precisavam ter rasgado o casaco dele. Gente pobre como nós não tem nada sobrando.

MULHER – Que importa o casaco?

HOMEM – Não precisavam ter rasgado o casaco dele.

É evidente que a vocação de certos espaços dramáticos evocados numa obra é se tornarem, em uma ou várias ocasiões, lugar cênico destinado a ser concretamente representado. Isto acontece com frequência nos casos em que a estrutura da obra dramática é bipolar e na qual a ação cênica de cada uma das cadeias de acontecimentos se tensiona em direção ao pólo antagonista.

o que reforça ainda mais seu poder de sugestão. Cf. BRECHT, Bertolt. *Théâtre complet*, v. II. Paris: Editions de l'Arche, 1959; p. 95. (Em português; tradução de Gilda Oswald Cruz. In: BRECHT, Bertolt. *Teatro*, v. 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 13-14.)

É o que ocorre na peça *Os salteadores*, na qual a ação se organiza em torno das cenas do castelo dos Moor e da floresta pela qual erra Karl Moor e onde ele leva sua vida de bandido: apesar da autonomia relativa destes dois pólos de ação, as cenas do castelo estão totalmente voltadas para a floresta e vice-versa (amor da noiva Amália, ódio e intriga de Franz, o caçula dos irmãos Moor...).⁸ Mas isto acontece também, sem alternância regular, nas obras dramáticas cuja estrutura espacial é intencionalmente mais explodida. Assim pode-se constatar que toda a composição estrutural do *Woyzeck* de Büchner se organiza em torno de um espaço privilegiado, carregado de sentido e de fantasmas: fora dos muros da cidade, a natureza selvagem (*freies Feld*), o lago. Durante a parte mais longa da peça, este lugar é um espaço dramático que Woyzeck evoca em seu discurso, carrega dentro de si. Apenas em três circunstâncias breves quadros nos levam a este lugar: no começo da peça, para apresentar este espaço e aí evocar a cidade enquanto espaço dramático; no curso da ação, logo depois do instante decisivo no qual Woyzeck vê Maria que passa dançando com o tamboreiro-mor; no fim da peça, quando ocorre o assassinato e quando o cadáver da jovem é descoberto. Apesar da brevidade destes quadros nos quais a natureza selvagem se torna lugar cênico, ela está constantemente presente durante as outras seqüências da peça como lugar extra-cênico bastante próximo mas, sobretudo, como espaço dramático no qual se revelam a natureza profunda, o universo fantasmático de Woyzeck.

Levar mais longe a análise neste campo ultrapassaria os limites deste estudo. No entanto, é necessário enfatizar a importância de uma série de desafios aos quais o criador do texto dramático não pode escapar, sobretudo quando se leva em conta que seu texto só pode ser concebido à espera da representação.⁹

A obra teatral escrita, como já observamos, realiza uma primeira e virtual espacialização, cujos indícios se encontram

8. A habilidade de Schiller consiste, aliás, em fazer com que progressivamente se encontrem e finalmente coincidam o espaço do castelo e o da floresta.

9. As declarações de Alfred de Musset, por exemplo, são de pouca importância diante do gênio dele para a escrita teatral.

nas indicações cênicas, no diálogo e na decupagem da ação em seqüências (atos, cenas, quadros). Nunca é demais sublinhar o fato de que esta espacialização ocorre:

– ou em conformidade com a prática cenográfica da época na qual a obra é concebida;

– ou rompendo parcial ou mesmo totalmente com o que se acredita ser possível dar a ver na ou nas cenas de uma determinada época.

No primeiro caso, a obra escrita encontra sem dificuldade seu lugar nos palcos de sua época. É o que ocorre, por exemplo, com uma tragédia clássica francesa, que respeita a divisão característica da época em atos e em cenas; a regra da unidade de lugar e a da “respeitabilidade” dos lugares cênicos representados (palácios...). Estar em conformidade com os usos da representação do espaço de um gênero determinado e com a cenografia dominante em sua época pode, pois, ser um dos objetivos do autor dramático de um dado período.

A configuração do espaço teatral só se torna, neste domínio, um verdadeiro desafio quando o texto dramático rompe em certa medida com a prática cênica e as possibilidades cenográficas de seu tempo: neste caso, a obra perturba, a passagem da peça escrita à representação se torna objeto de debate e temos que reconhecer que, com freqüência, é em torno do problema da representação e da estruturação do espaço que nascem os conflitos no domínio dramatúrgico (na França, por exemplo, na época da tragédia clássica, ou na das “batalhas” em favor do teatro romântico). Várias possibilidades se apresentam quando se deslancha esta luta pelo reconhecimento de um espaço que contesta as normas da época em questão. No primeiro caso, o fosso aberto entre a obra escrita e a prática teatral é grande demais. Tende-se então para a solução mais negativa: a da não recepção cênica do texto dramático. É o caso da maioria das obras do *Sturm und Drang* alemão, por causa de sua audácia de pensamento e linguagem, mas também e sobretudo porque a

estrutura das peças (sucessão de seqüências curtas com mudanças de lugares cênicos) não está adaptada nem aos hábitos da criação dramática nem às opções cenográficas da época. Algumas obras podem, então, ficar durante anos ou mesmo séculos “no purgatório” à espera de uma outra dramaturgia ou de uma outra concepção da técnica cênica que permita sua ressurreição. Assim, só se conhecem três representações de obras dramáticas de J. M. R. Lenz anteriores ao século XX (*O preceptor*, em 1778 e em 1780, e *Os soldados*, em 1863, apenas...)¹⁰ Seria possível descrever a mesma situação no que diz respeito ao *Woyzeck* de Georg Büchner, por razões ainda mais evidentes (Büchner emprega em seu texto técnicas pré-cinematográficas de corte em planos-sequência, acompanhamento dos deslocamentos de personagens em *travelling*...).

A outra possibilidade consiste em uma busca de compromisso que se traduz pela elaboração, depois da criação da obra escrita e, em certos casos, com a participação do próprio autor, de uma adaptação cênica na qual as considerações de ordem espacial desempenham sempre um papel determinante. Pelo menos é o que se depreende de nosso estudo de um caso preciso: as primeiras representações de *Os salteadores* no palco do Teatro Nacional de Mannheim.¹¹ Schiller tinha, certamente, escrito sua peça na esperança de que ela fosse representada na cena *teatral* de seu tempo. Mas a encenação virtual que ele tinha concebido tomava de empréstimo suas regras e efeitos às técnicas cênicas da *ópera*: vastos quadros de conjunto constituindo a unidade estrutural na qual se sucedem as seqüências dramáticas; freqüentes mudanças de cenário, apesar da complexidade do dispositivo cenográfico requerido; alternância entre cenas com dois ou três personagens e amplas cenas de conjunto... Ao cabo

10. Cf. GENTON, Elisabeth. *J. M. R. Lenz et la scène allemande*. Paris: Didier, 1966.

11. Cf. ALCANDRE, Jean-Jacques. *Écriture dramatique et pratique scénique. Les “Brigands” sur la scène allemande des XVIII^e et XIX^e siècles*. Collection Contacts, série Theatrica. 2 volumes. Berne: Peter Lang, 1987.

de longas negociações e de um trabalho de adaptação às vezes doloroso, conclui-se um acordo entre Schiller e os homens de teatro de Mannheim. O autor aceita supressões e deslocamentos de cena que permitem uma redução das mudanças de cenário. Ele também não se opõe a uma nova divisão de sua obra em sete atos em vez de cinco: sete vezes a cortina baixa para permitir aos técnicos, por meio de uma virtuosística alternância entre a cena rasa e a cena profunda, que procedam às onze mudanças de cena exigidas pela adaptação. Desta forma, ao menos no plano da configuração espacial, a economia geral da peça escrita e a tensão entre as cenas do castelo e as da floresta são preservadas e a peça escapa ao purgatório do qual falamos acima, contribuindo, mesmo remanejada desta forma, para criar uma nova norma de composição dramática, da qual encontraremos vestígios até na configuração do espaço do melodrama e do drama romântico francês.

Reiteramos: espaço textual e espaço da representação estão estreitamente senão indissolivelmente ligados, o que nos conduz a examinar, num último tópico, as articulações do espaço teatral, consideradas sob a perspectiva da representação, quando o texto assume, enfim, vida em cena.

B – A representação teatral

As características da criação teatral implicam, para o homem de teatro, na realização de uma tripla tarefa:

1 – suscitar no espírito do espectador a evocação dos espaços dramáticos que não são concretizados em cena;

2 – construir os lugares que são objeto da concretização cênica e guiar o espectador em sua “leitura” do espaço assim recriado;

3 – definir e construir as relações que são inevitavelmente estabelecidas entre a cena e a platéia.

1 – O primeiro destes desafios é realizado ao fazer ouvir o texto teatral, que já traz em si estes espaços dramáticos. Mas é evidente que a criação cênica também recorre ao cenário, ao gestual, aos signos acústicos etc., para dar conta da tensão anteriormente mencionada entre lugar cênico e espaços invisíveis mas dotados de uma presença estranha, para não dizer obsedante. Um exemplo recente bastará para esclarecer este ponto. Na encenação de Jacques Lassalle para *Rosmersholm*,¹² o cenário principal é constituído pelo salão da propriedade da família Rosmer. Cenário clássico que apresenta as paredes laterais e a do fundo em simetria perfeita, a não ser pelo fato de a cena se estreitar progressivamente em direção ao fundo do palco, para onde, quando necessário, é dirigido o olhar do espectador, levado a se concentrar num lugar preciso e único: a grande porta-janela que fecha o vestíbulo e dá para o exterior.

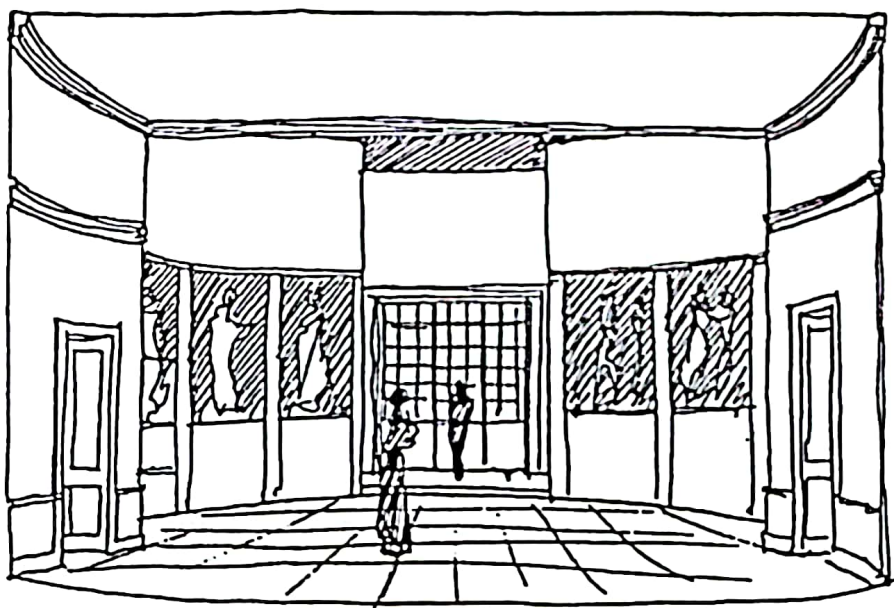


Ilustração: *As quatro camadas do espaço*, esboço cenográfico n. 4, de Jean-Pierre Demas.¹³

12. De Henrik Ibsen, encenação de J. Lassalle para o Théâtre National de Strasbourg (T.N.S.), março-abril de 1987.

13. Cf. Revista do T.N.S. (T.N.S. 1986-1987), n. 14, fev. 1987, p. 12-13.

O exterior é uma natureza escandinava selvagem e indomável. É uma cidade afastada na qual os conflitos sociais e políticos dilaceram as pessoas e as famílias. É, enfim, sobretudo, a ponte sobre o rio de onde a mulher do pastor Rosmer se jogou, antes do começo da ação, e de onde se jogarão Rosmer e sua “companheira” Rebeca. Em momento algum este “exterior” será mostrado, mas ele impõe sua presença obsedante, graças ao texto e por intermédio desta porta-janela. Por meio da iluminação crua ou inquietante que esta abertura sobre o exterior proporciona por alguns instantes e por meio dos ruídos que deixa penetrar no interior, ela suga, literalmente, o olhar do espectador e faz viver no espírito dele estes espaços dramáticos que permitem decifrar o “espaço” físico dos personagens de Ibsen.

Um *parti-pris* de encenação conduziu, portanto, Jacques Lassalle a “voltar à idéia do interior, à propriedade de Rosmersholm”,¹⁴ evocando, ao mesmo tempo, irresistivelmente, espaços exteriores que, no entanto, nunca são representados. Deste exemplo típico, guardemos uma primeira constatação: sugerir o espaço, e não apenas mostrá-lo, é um dos desafios decisivos da criação cênica.

2 – É evidente que a concepção e a construção dos lugares cênicos constituem uma tarefa essencial. Examinar todas as características deste aspecto da criação cênica seria impossível no âmbito deste estudo. Em função do que foi dito antes, a respeito da especificidade do espaço teatral, dois pontos merecem, no entanto, ser sublinhados.

a) O primeiro se refere à questão da ilusão teatral. O real concreto está fisicamente ausente da literatura; no cinema, ele impõe sua presença por meio de um procedimento técnico; no teatro, no entanto, ele é a matéria por excelência da expressão cênica, o que não impede que, como já mencionamos, a realidade cênica seja também objeto de um processo de

14. Cf. Revista do T.N.S. Ibidem, p. 14-15:
LASSALLE, Jacques. *Les quatre pelures de l'espace*.

construção. Uma das questões decisivas para qualquer tentativa de criação no teatro é, pois, saber se é preciso fazer desaparecerem os vestígios desta construção ou se, ao contrário, não se deve impedir que ela apareça enquanto tal. Resulta de cada um destes pontos de partida uma aproximação fundamentalmente diferente da representação do espaço concretizado em cena. O exemplo mais característico da primeira opção é a cena de ilusão em perspectiva, na qual a utilização de leis (perspectiva linear, perspectiva atmosférica) e de técnicas (pintura em *trompe-l'oeil*) permite aos cenógrafos dar a ilusão de profundidade, de volume...¹⁵ Basta então que o arco de proscênio esconda as coxias, que as fontes de produção de luz sejam igualmente dissimuladas para que o espaço fictício assim criado – combinado ao espaço real no qual evoluem os atores – dê ao espectador a ilusão da realidade. Sabemos que, apesar de algumas ousadas tentativas de reforma, este tipo de cenografia predominou na Europa entre o Renascimento e a segunda metade do século XIX. Mas sabemos também que esta opção não é a única possível. A convenção teatral pode ser efetivamente assumida de comum acordo por homens de teatro e espectadores. É assim que, na *commedia dell'arte*, o aparato cenográfico tem um papel limitado. Com frequência é o ator que, por seu discurso e, sobretudo, por suas indicações gestuais, assinala as mudanças de lugar e modela o espaço no qual ele deve construir seu jogo. Mais próximos de nós, os atores do Théâtre du Soleil empregaram técnicas semelhantes em *L'âge d'or* (A idade de ouro), fazendo nascer apenas por meio do gestual um cenário de interior com mobília e acessórios, uma praia, um canteiro de obras com andaimes de causar vertigem.¹⁶ Nem é preciso mencionar os princípios do teatro anti-ilusionista brechtiano, no qual o espaço

15. Cf. BABLET, Denis. *L'esthétique du décor de théâtre de 1870 à 1914*. Paris: CNRS, 1965, p. 28-29.

16. Cf. *L'âge d'or – première ébauche*, texto/programa. Obra coletiva. Paris: Stock, 1975. Ver a este respeito: SEDEL, Catherine. Un espace en construction. In: *Le texte et la scène, op. cit.*, p. 106-109.

teatral é ostensivamente designado como objeto de construção, no qual não se mascaram nem as coxias nem as fontes de luz, espaço limitado por tapadeiras neutras e tão vazio quanto permitem os poucos elementos necessários ao desenrolar da fábula e à construção do jogo dos atores. O combate de Brecht contra o teatro da ilusão cênica com certeza envelheceu, se o considerarmos de uma perspectiva contemporânea. No entanto, continua a ser verdade que um dos desafios decisivos do espaço teatral foi e ainda é definir as condições gerais de construção deste espaço em função do critério central da ilusão cênica.

b) O segundo ponto diz respeito à condução, ao acompanhamento da leitura do espaço cênico operada pelo espectador. Explico-me: mais que no caso da evocação dos espaços dramáticos extra-cênicos, quando um lugar cênico é mostrado em sua *globalidade*, o espectador é, de certa forma, conduzido pelos artífices do espetáculo e, na contemporaneidade, pelo encenador.¹⁷ Diante deste espaço, o espectador não se limita todo o tempo a uma visão de conjunto. Seu olhar pode se ligar, na realidade, sucessivamente, a um personagem, a uma expressão, a um gesto, um rosto, um lugar preciso do aparato cenográfico. De algum modo, o espectador de teatro realiza, *por si próprio*, o trabalho de enquadramento operado pelo diretor de cinema *para o conjunto* dos espectadores de uma sala escura, como foi definido no início deste estudo (passagem de um plano geral a um primeiro plano, *travelling, zoom...*). É esta leitura do espaço que os criadores da obra cênica devem conduzir, especialmente desde o surgimento da noção e da função de encenador. Por meio das características do cenário, dos deslocamentos dos atores e de seu gestual, da disposição e da utilização dos objetos, da evolução da luz, a equipe de criação do espetáculo dá vida ao espaço teatral e guia a leitura que dele é feita, sejam ou não didáticas as suas intenções (*Gestus* brechtiano, por exemplo). É por este motivo que o teatro filmado (ou gravado para a TV) é um exercício muito perigoso: caso se limite a enquadrar constantemente o conjunto do espaço cênico,

17. No caso, claro, em que haja figuração – ainda que fragmentária – de um lugar cênico.

ele cria uma situação artificial que não corresponde à atividade criadora do espectador; se, ao contrário, multiplica as mudanças de enquadramento quando da gravação, mesclando-as por meio da montagem, obtém uma leitura efetivamente ativa da encenação mas que impõe aos espectadores da obra teatral filmada a visão pessoal do realizador daquela adaptação cinematográfica (esta segunda opção é, no entanto, a única viável e criativa).

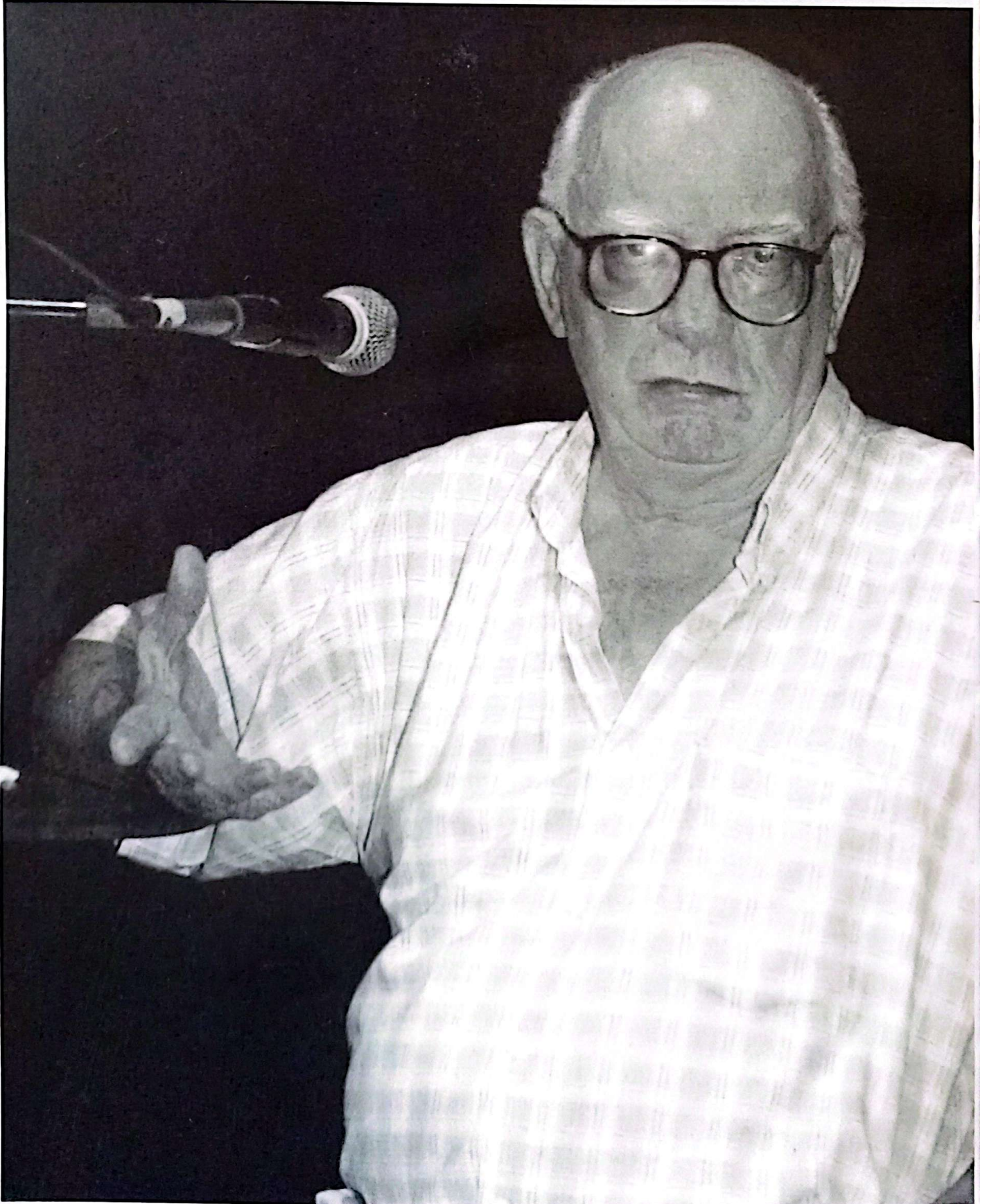
3 – Tudo o que foi dito até agora não deixa dúvida alguma a respeito da importância do último desafio que havíamos mencionado no tocante à representação teatral: a definição das relações entre o espaço da cena e o da platéia. Esta questão implica, antes de mais nada, a evolução do conjunto das concepções cenográficas nas diferentes épocas da história do teatro. O espaço cênico é único ou múltiplo?; onde fica a cena em relação à platéia?; há separação radical ou fusão, maior ou menor, entre estes dois espaços?: estas são as perguntas que, de saída, se colocam neste domínio.

Mas o estudo do agenciamento material do lugar “teatro”, embora muito freqüentemente esquecido ou abandonado aos especialistas, não poderia definir por si só as relações entre a cena e a platéia. Estas relações são implicitamente legíveis no texto teatral e, sobretudo, devem ser incessantemente redefinidas para cada representação, cada determinação das opções gerais de encenação. Nas mais variadas circunstâncias – quando o cenógrafo e o dramaturgo clássico separam irremediavelmente o palco da platéia, de modo que os dois universos pareçam ignorar-se deliberadamente; quando, ao contrário, o ator da *commedia dell’arte* toma por testemunhas os espectadores, a eles se dirigindo diretamente; quando os encenadores brechtianos preenchem o fosso da orquestra de tal modo que, por exemplo, os atores do Théâtre du Soleil se misturam ao público e constroem com ele o ou os espaços cênicos da representação (1789, *L’âge d’or*), em todos estes casos, o que os homens de teatro estão tentando fazer é responder, com os meios que lhes são próprios, a esta questão

decisiva: como pôr diante dos espectadores de carne e osso reunidos num lugar, claro, real, um universo cênico que apresenta, também ele, todas as características do real concreto, mas que deve permanecer, de maneira indelével, marcado pelo selo da ficção?

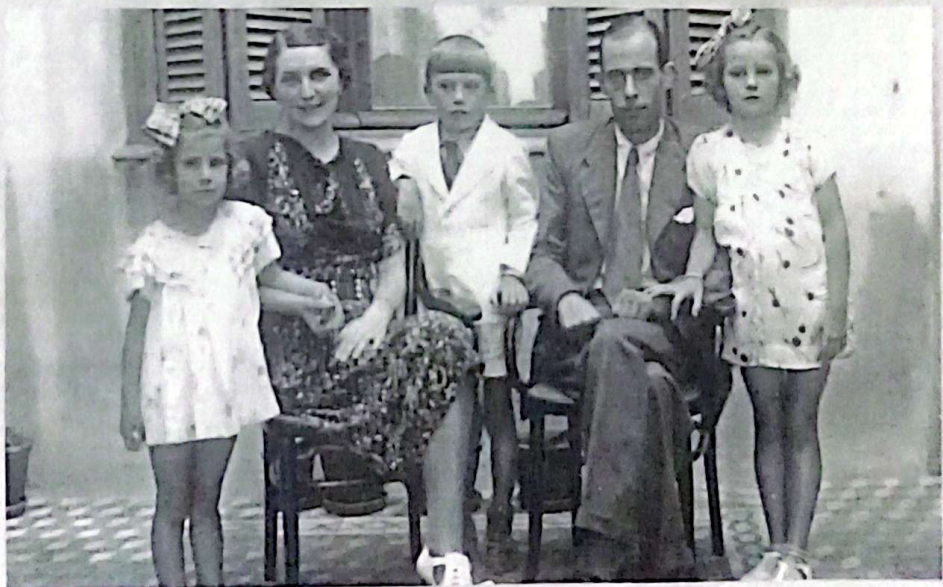
Para além de todas as questões levantadas ao longo deste estudo, o que está em jogo na criação artística, e particularmente na criação teatral, é uma visão global do universo que é recolocada em causa a cada época, e quase que a cada representação. “O espaço em si não existe”, observa Pierre Francastel em seus *Estudos de sociologia da arte*. “O que cada época cria não é a representação do espaço mas o espaço em si – quer dizer, a visão que os homens têm do mundo num dado momento.”¹⁸ Assim, o que o teatro dá a ver, por meio da representação das obras do passado, mas também na criação contemporânea, é uma reavaliação constante das estruturas espaciais, o que fascina desde sempre o leitor e, mais ainda, o espectador, convidado a participar da “cerimônia” da representação teatral.

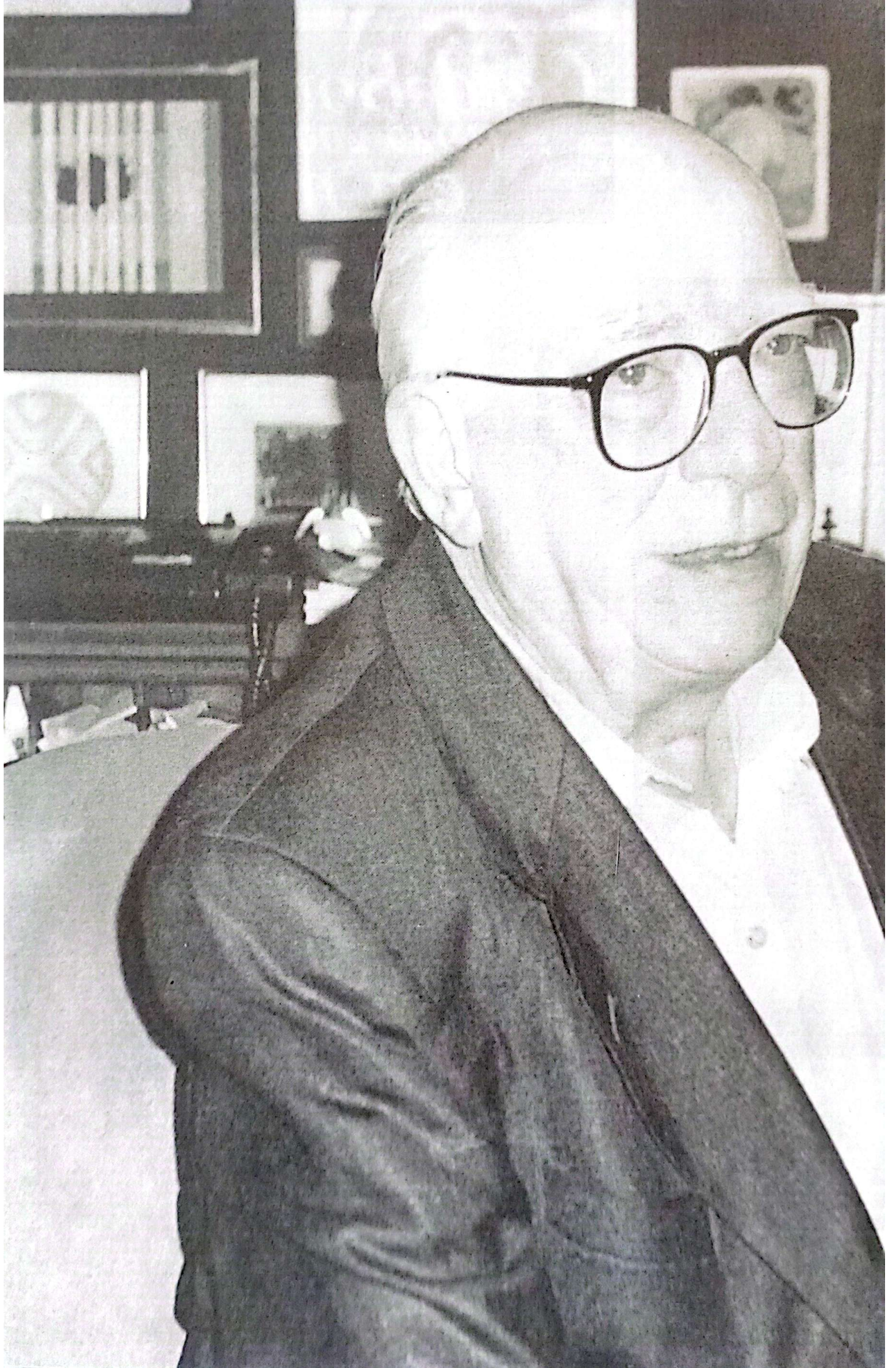
18. FRANCASTEL, Pierre. *Études de sociologie de l'art*. Paris: Denoël, 1970, p. 143. Ver também PAVIS, Patrice. *Voix et images de la scène*, seconde édition revue et augmentée. Presses Universitaires de Lille, 1985, p. 276-278.





Gerd Bornheim
[1929-2002]
em memória







A inexorabilidade da morte*

*Gerd Alberto Bornheim***

A morte é um tema tabu, que praticamente não é pensado na tradição filosófica, embora apareça na retórica religiosa, em Vieira, por exemplo, que é um grande orador. Bossuet começa um de seus famosos sermões dizendo: “*Je vous adresse la mort*” (eu dirijo a vocês a morte). A morte é um tema fatal, do qual não se pode fugir. E, muito curiosamente, Heidegger chama a atenção para o fato de que também não dá para falar dela. Porque eu vejo o outro morrer, mas não

* Conferência realizada em 25 de abril de 2002, no Ciclo de palestras *Memento mori*, organizado pelo Departamento Nacional do SESC.

** Filósofo e professor de estética, publicou, entre outros, os seguintes livros, *Teatro: a cena dividida* (L&PM, 1983); *O sentido e a máscara* (Perspectiva, 1975); *Brecht a estética do teatro* (Graal, 1992); *Páginas de filosofia da arte* (Uapê, 1998).

Foto: Gerd Bornheim em seu apartamento no Rio, 2001.

vejo a morte. Vejo a pessoa em agonia e morrendo, se extinguindo e, quando eu morro, experimento a morte, mas aí já é tarde para falar. Então é uma situação paradoxal: como é que vai se falar sobre a morte?

Eu vou dividir a minha palestra em três etapas. A primeira é a antiga, a grega – e eu vou ser bem breve aí. Depois vou falar um pouco sobre a morte em relação ao sentimento de culpa. E, na terceira parte, vou me deter sobre a morte hoje. No silêncio que cerca a morte atualmente, manifesta-se a radical mudança de seu significado para o homem de nossa época.

Vocês sabem que, para os gregos, a morte era precipuamente um fenômeno natural. Os gregos viviam da guerra, literalmente; a decadência da cultura grega começou quando Atenas perdeu a Guerra do Peloponeso e todo o exército ateniense foi destruído, morto. Plutarco chama a atenção num de seus livros para o fato de que a guerra é um estado que pertence à natureza humana, ao estado natural do homem. Mas, para ele, a guerra não é essa violência de que tanto se fala hoje, não é o fundamentalismo terrorista. Como os gregos viviam da guerra, a maioria deles morria na guerra. Quer dizer, a guerra, e a morte, por conseqüência, eram considerados fenômenos simplesmente naturais. É claro que Plutarco tem certas explicações que amenizam o problema, como, por exemplo, a idéia do eterno retorno, a idéia de que todas as coisas voltam sempre a se repetir. É uma idéia que não é muito grega, é uma idéia pitagórica na origem, isto é, asiática; sem falar da idéia de metempsicose, que é um retorno também, de certa maneira. Empédocles, que era de Agrigento, a terra dos pitagóricos, também aceitava a metempsicose. Num dos fragmentos ele diz, por exemplo: “Já fui moço, já fui moça, e fui árvore e fui pássaro e fui um mudo peixe do mar”, o que ele quer dizer é que a metempsicose distribui a alma em todos os setores da realidade. Mas acontece que esse tipo de explicação, que ameniza de certa maneira a morte, é uma idéia

que não tem nada de ocidental, não existe nem no Antigo nem no Novo Testamento, não existe entre os gregos, não existe entre os romanos, não existe na tradição ocidental. Quem introduziu isso de fato foi Schopenhauer que, de repente, descobriu o budismo e começou a fazer uma espécie de propaganda dele. E aí entrou a metempsicose; Allan Kardec é dessa época, do século XIX. O eterno retorno, que Nietzsche retoma, é uma maneira de amenizar justamente a idéia cristã da morte. Vê-se que é uma questão controvertida.

Mas, voltando: a guerra e, por conseqüência, a morte pertencem à natureza humana. É claro que a coisa se complica, porque o que é a natureza humana? Os gregos não aceitavam a distinção entre corpo e alma. Isso é uma coisa pitagórica. E Platão foi quem distinguiu pela primeira vez a alma imortal. Homero dizia que, quando um soldado é ferido de raspão por uma lança, a ferida pode se curar. Mas, se a lança entra no corpo, faz um buraco, a *pneuma*, que é vento, sai pelo buraco e o indivíduo morre. Aí se começa a introduzir a idéia de corpo e alma. Mas essa distinção não é normal na filosofia grega. Só a partir do platonismo é que a coisa começa a pegar fogo. Isso quer dizer que, fundamentalmente, para os gregos, a morte pertence à natureza, é natural do homem morrer, desaparecer, aceitar a morte. Há toda uma ética de aceitação da morte, no mundo estóico, que é retomada depois por Nietzsche, no século XIX.

A coisa começa a se complicar na tradição hebraico-cristã. É que surge o problema da culpa. É preciso lembrar que Adão e Eva foram criados para serem imortais. E, em conseqüência do pecado, foram castigados, condenados a morrer, quer dizer, a morte é uma conseqüência do pecado. Isso significa, inclusive, que a idéia de morrer leva a um sentimento de culpa que atravessa toda a cultura ocidental, é hebraico-cristão. O sentimento de culpa na consciência judaica é muito, muito forte. Eles se sentem eternamente culpados por causa do

pecado original e de todas as relações que giram em torno do pecado e das conseqüências do pecado. Então, o trabalho é castigo, a morte é castigo e perde aquele caráter natural que tinha entre os gregos.

O curioso é que esse sentimento de culpa que atravessa o Antigo Testamento também se encontra na Grécia: é claro que a tragédia quer saber quem é culpado, mas a tragédia grega não mata. A tragédia cristã mata. No *Hamlet*, é uma matança generalizada. Nos gregos tem um ou outro que morre. Ifigênia morre, mas Édipo não morre. Ao contrário, a função da tragédia é a superação da culpa. E a reconciliação com a medida, com a justiça divina. Édipo assume o exílio. Ele vaza os olhos – e a pior coisa que pode acontecer com um grego é justamente perder a visão. Mas, no *Édipo em Colono*, Édipo é perdoado de tudo e morre em paz. A tragédia é feita para superàr a culpa e não para confirmar simplesmente a culpa. Ao passo que, na tradição hebraico-cristã, não: a tragédia é a confirmação da culpa. A catarse aristotélica é uma forma de desenraizar a culpa que o grego também tinha. A palavra “culpa” aparece em Anaximandro e decorre da multiplicidade das coisas, cada uma querendo se afirmar como aquilo que é, em sua particularidade – e isso vale também para o herói trágico. Então a idéia geral do eterno retorno e a catarse aristotélica trabalham no sentido da erradicação da culpa, ao passo que, na tradição hebraico-cristã, o homem é culpado até o fim. A culpa só pode ser transcendida na bem-aventurança eterna, depois do Juízo Final. Na Idade Média, por exemplo, cerca de um terço do ano era feriado religioso, ninguém queria trabalhar. Trabalho era castigo, por causa da culpa. Então o jeito era fugir do castigo, não trabalhar. E a Revolução Industrial, dois séculos atrás, foi feita pela polícia, com o cassetete na mão, porque o pessoal não trabalhava, ninguém estava acostumado a trabalhar. Nós vivemos mergulhados na culpa, e a tendência normal da sociedade contemporânea é a erradicação da culpa, através de Marx ou através da psicanálise, segundo Freud.

Para Marx, a sociedade sem classes é uma sociedade sem injustiça, uma sociedade sem culpados, porque a distribuição da riqueza tem que ser eqüitativa e por aí afora. E a erradicação da culpa tem tudo a ver com a sociedade de consumo, com esse projeto que foi definido pela primeira vez por Marx, quando ele afirmou que a dicotomia produção-consumo é uma necessidade eterna. Ele descobre que a esmola não resolve o problema da pobreza, mas o consumo resolve. Porque o homem na sociedade tem que ser produtor e a produção existe para ser consumida. Então produção e consumo se pressupõem, e este é o caminho que o homem ocidental descobriu, e que parece o mais correto, para superar a pobreza. A esmola não supera, devia ser até proibida, porque é a confirmação da pobreza. O consumo, não: ele é a superação, o conforto, que a cultura moderna descobre aos poucos, até chegar na Revolução Industrial, por exemplo.

O tema começa a se anunciar já em Descartes, que gosta de usar a palavra conforto, comodidade, *les commodités*. Em Descartes, o sentido da ciência está no conforto, tudo tende ao estabelecimento do homem nesse mundo, e o estabelecimento vai além do sentimento de culpa, por consequência.

O curioso é isso: o sentido da morte vai evoluindo, vai mudando, embora apareça quase sempre ligado ao sentimento de culpa, que é brutal. Mas no nosso tempo é que as coisas começam a se modificar de um modo radical. Cuidado com Heidegger quando ele define o *ser para a morte*, não há nada de romântico nisso, nada do suicídio romântico, que foi uma moda. O que Heidegger pretende dizer é que, pela morte, revela-se que a realidade humana é essencialmente finita, e a morte é o estado maior dessa finitude radical da existência humana. É trans-romântica, digamos assim, a produção dele. Ele fala ao mesmo tempo da solidão radical. Nietzsche diz, num de seus poemas: “tu podes andar sozinho ou acompanhado, mas o último passo tu darás sozinho” – a morte é absolutamente

solitária. Heidegger analisa isso, repito, não para romantizar a morte, para endeusar a morte, ou coisa que o valha, mas para acentuar a não-morte, que é a finitude radical da existência humana.

Mas eu penso num outro ponto de partida, que está num poeta inglês chamado Elliot; ele tem uns poemas satíricos extraordinários, em um deles, ele diz: “aquela *lady* ficou tão velha, mas tão velha, que virou atéia”. Isso não quer dizer que ela assumiu o ateísmo como doutrina, mas que a vida para ela perdeu o sentido, aí incluída a morte. Nietzsche adoraria essa idéia. Nós conhecemos pessoas muito velhas, tão solitárias, animais solitários sentados em uma cadeira... olham para um canto e vêm como que um buraco escuro, não vêm mais nada. Quer dizer, o sentido da morte se complica no século XX, justamente com a descoberta do sem-sentido radical. Aquela senhora inglesa, pela velhice, se aproximou de uma espécie de sem-sentido radical. E a questão de que Nietzsche gostaria seria exatamente essa, uma idéia estóica, de que esse sem-sentido abarca também a morte. Então, pela primeira vez, encontramos uma transformação no modo de encarar a morte, uma desromantização da morte, uma dessacralização da morte – ela passa a ser um fenômeno mundano, profano, digamos. E não vai além disso.

E, para complicar ainda mais o problema, a medicina no século XX introduz outras dimensões dessa temática: o animal humano vive 60, no máximo, 70 anos, em média. Mas ele foi projetado para viver 125, 130 anos. Como é que isso acontece, então? O gato foi projetado para viver quinze anos, vive quinze anos e morre. Mas o homem morre na metade do ciclo de vida dele. Como é que isso repercute dentro da realidade de vida dele? Gera uma espécie de frustração em algum nível, uma espécie de angústia. No fundo, morrendo tão cedo, o homem se sente roubado, frustrado e angustiado. Ele pode viver mais. O que a medicina, as ciências médicas e biológicas estão

fazendo no século XX é exatamente isso. A gerontologia é uma ciência importantíssima, as células vivas já estão praticamente sob o controle total do homem. As doenças estão acabando, vão desaparecer. A Aids é importantíssima por causa disso, porque, para se superar a Aids, é preciso dominar o sistema imunológico, e o domínio do sistema imunológico é a morte da doença. A transformação que estamos vivendo hoje é muito radical, muito profunda, é brutal. Nós vamos viver – eu não, eu já devia estar morto; pelas estatísticas, eu já morri diversas vezes. Mas meu neto, por exemplo, está fazendo três anos agora e vai se beneficiar dessa transformação médica, tecnológica, que é extraordinária.

Outro aspecto dessa questão é a relação do homem com a máquina, com o aparelho de um modo geral. Agora existe um aparelho que é injetado na veia, teleguiado, vai pelo sangue e se coloca numa das válvulas de entrada do coração, para evitar ataques cardíacos, infartos e coisas assim. Marx entendeu isso muito bem. Para Marx, a máquina era um fenômeno biológico, não mecânico. É precipuamente biológico porque a máquina prolonga o corpo humano. Sempre foi assim. A pá, por exemplo, prolonga a minha mão, o guindaste prolonga a minha mão. Aquela máquina fantástica que abre os buracos na terra para fazer o metrô prolonga a minha mão. Quer dizer, a máquina tem um poder fantástico, mas esse poder fantástico da máquina não se acrescenta ao homem. De certa maneira, o homem é a máquina, porque ela prolonga o meu corpo e faz com que eu possa produzir muitas vezes o que produzia sem a máquina. Então a produção se torna fantásticamente grande e a riqueza também. E, segundo Marx, o grande problema, que continua de pé até hoje, é a distribuição da riqueza. Hoje em dia toda essa maquinaria fantástica está substituindo o homem, está gerando o desemprego e não está conseguindo resolver a questão da distribuição da riqueza, evidentemente. O homem se torna muito mais forte através da máquina. Quando se diz que a máquina é biológica, se quer dizer que existe uma

conaturalidade, para usar uma palavra medieval, entre o corpo e a máquina. A máquina é essencialmente um produto da criação humana, e está essencialmente vinculada ao homem. Toda a revolução tecnológica tinha no marxismo, por exemplo, uma dimensão humanística fantástica, só que os homens custaram a entender isso.

No princípio do século XX, abandona-se o otimismo de Marx e surge a idéia de que a máquina despersonaliza, robotiza o homem. Essa compreensão do problema povoa todo o expressionismo alemão: a máquina passa a ser uma espécie de perigo, de falsificação da realidade propriamente humana. Na década de 60, Marcuse escreveu um livro chamado *O homem unidimensional*, que é um panfleto contra a máquina, em última análise. Tentei ler esse livro recentemente, mas ele não tem mais sentido. Escrevi um pequeno ensaio, publicado no relatório anual do Banco do Brasil, em Brasília, cujo título parafraseia o poeta Cabral; meu trabalho se chama *A educação pela máquina*. A máquina está de tal maneira acoplada com o homem que os dois não podem mais ser dissociados. A máquina está transformando a realidade biológica do homem, não é uma agressão ao corpo, uma coisa que vem a prejudicar o corpo, pelo contrário, vem salvar o corpo. E, na ponta disso, vem uma coisa fantástica que é a longevidade: nós vamos viver mais tempo, isso já está estabelecido, está calculado pelas ciências biológicas. Então como é que fica o panorama da morte no passado todo da humanidade? Tem pesquisadores sérios que falam isso cientificamente: o homem vai poder escolher se vai querer ser imortal ou mortal. Teoricamente, a morte passa a ser uma coisa superável ou, pelo menos, adiável, digamos assim, porque a velhice é aquele olhar da velhinha inglesa, o sem-sentido, que é o que vai afetar diretamente a morte. Nietzsche deve estar feliz no túmulo dele...

A longevidade do animal mortal está se modificando, e isso tem que modificar a própria tessitura, digamos, da

realidade da morte. Isso não quer dizer que não vai haver mais morte, mas toda a política da morte se modifica. Então o Heidegger começa a parecer um tanto romântico, ao falar do *ser para a morte*. A certa altura de *Ser e tempo*, que é a grande obra do existencialismo, de repente, ele introduz um conceito de culpa. De onde ele tirou essa culpa? É de Kierkegaard, que era um pastor protestante e sofria de uma culpa brutal em diversos níveis da existência, inclusive em relação à noiva, que ele acabou desprezando. E de onde é que Heidegger de repente tira essa culpa? Da própria idéia de erradicação da culpa, que está dentro da sociedade de consumo hoje, me parece. De toda essa trama de vivências e conceitos que nós temos em relação à morte, que está se transformando a olhos vistos. Claro que um dia o homem acaba morrendo, o que torna a morte inexorável, mas ele também pode querer morrer. O homem pode chegar um dia a entender que o suicídio pode ser um bem. Por que eu não posso escolher a minha morte? São problemas que tendem a se colocar e vão se colocar de modo cada vez mais forte, violento. Eu quero dizer que a morte está ligada hoje ao problema do sem-sentido da existência humana e isso é que está sendo superado, justamente.

Outro ponto que tem que ser abordado é o sentido da criatividade humana. Com Marx, a criatividade passa a ser uma exclusividade da natureza humana, enquanto que, no passado, a criação era exclusividade do deus ou dos deuses. Não falo da criação do mundo, porque só no Antigo Testamento há criação do mundo. Para os gregos, por exemplo, o mundo é eterno e a criação é um privilégio do próprio deus, e a ele pertence de fato. Mas, em Platão, a base da inspiração está em um espírito divino. O inconsciente surgiu da idéia grega, romana, do *dáimon* que habitava o interior de Sócrates, orientando-o. No século XVIII, Hamann, um alemão, conhecido como o Mago do Norte, retoma esta idéia, introduz a palavra e põe no fundo do inconsciente o próprio deus. Segundo ele, quem criava a poesia não era o poeta, era deus, que a colocava

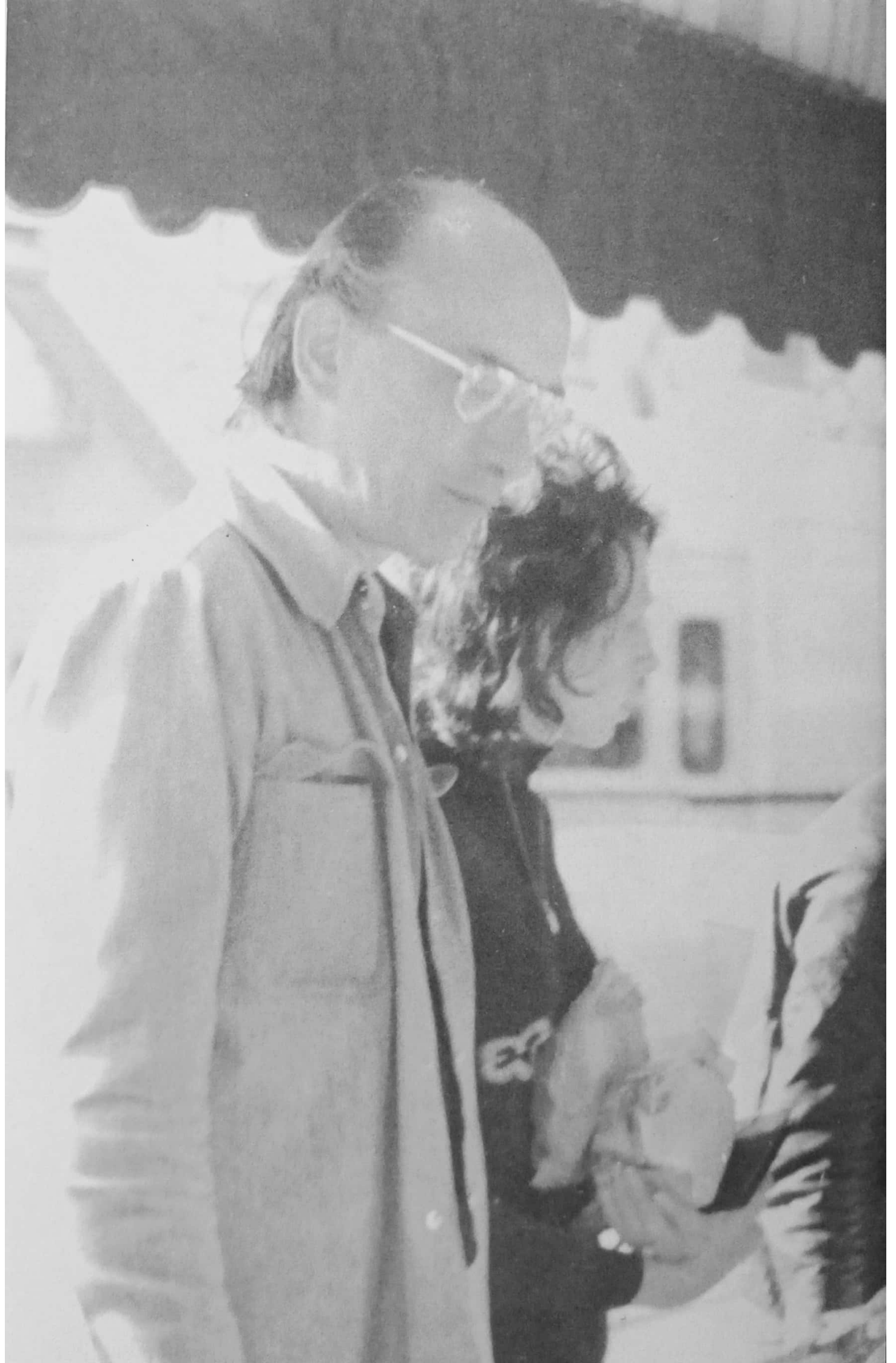
no interior do poeta. Mas esta idéia de que o gênio guia o homem criativo acaba identificada ao próprio homem de força criativa excepcional. E quem dobra a esquina é Marx, que chega e diz: “o homem, como todo animal, tem necessidades que ele tem que suprir: comer, beber, vestir-se, proteger-se”. Só que o animal, diz ele, é essencialmente repetitivo, então a abelha faz sempre a mesma colméia e o mínimo desvio nessa construção leva à extinção de toda a espécie. O animal é repetitivo, mas o homem não, diz Marx. O homem, para suprir suas necessidades, cria novas necessidades, ele tem que comer, então inventa a gastronomia e escreve o livro de receitas de Dona Benta; tem que morar, então inventa a história da arquitetura. Hoje a idéia de criação está enraizada na cabeça de todo mundo como algo inerente à própria condição humana: esse fogo é roubado dos deuses e é instalado dentro dos homens. Nós estamos dentro dessa transformação, dessa evolução, e o homem unidimensional não faz mais sentido, é uma ficção, ficção científica, em última análise.


As coisas caminharam por outro lado, e isso afeta de um modo muito essencial a experiência da morte, o modo como se concebe a morte e o modo como se supera a morte. O homem quer superar a morte; a religião diz que ele se eterniza com a bem-aventurança. É um pouco abstrato demais para o homem contemporâneo, ele quer a criatividade nesse mundo, aqui e agora. E tudo é arrumado para essa criatividade, para o bem-estar, para o conforto. O segredo para entender a ciência, o sucesso tecnológico, é o conforto, é o estabelecimento do homem nesse mundo, aqui e agora. E isso implica então, forçosamente, na transformação do sentido da morte. Não que a morte vá acabar, evidentemente, mas o lugar da morte está se modificando a olhos vistos. E de tal maneira que supera todo o passado, supera a morte puramente natural, à maneira grega, supera o sentimento de culpa, a erradicação do sentimento de culpa que está ligado à morte desde o Antigo Testamento, desde Adão e Eva, e esta superação está se dando

pelo conforto, pelo estabelecimento do homem nesse mundo – a minha casa agora é aqui, eu posso prontamente ser eterno – uma coisa que parece ficção científica, mas que hoje tem base científica e está afetando profundamente a relação do homem com a morte.



Foto: Gerd Bornheim em Paris, 1973.





Poeira, cinzas e fuligem

*Alberto Tibaji**

Enigma

Naquele dia, a responsável pela limpeza da casa me advertira, pela terceira ou quarta vez, de que havia algo de errado com os livros que ficavam em nosso escritório. Quanto mais ela limpava, mais poeira aparecia. A despeito do devaneio que surgia a partir de sua observação e que me confrontava com a impossibilidade de eliminar a poeira que os livros traziam, o que, diga-se de passagem, me proporcionava um imenso prazer, comecei a me

* Alberto Tibaji é professor da UFSJ (Universidade Federal de São João del-Rei) e ator.

Foto: Gerd Bornheim em Paris, 1973.

preocupar. Achei inicialmente que aquilo era resultado da fuligem da Maria Fumaça que passa bem ao lado de nossa casa. Depois imaginei que fosse o longo período de estiagem, associado às fábricas da vizinhança. Mas, naquele dia, a poeira me pareceu excessiva. Comecei a vasculhar as prateleiras e descobri que a poeira estava relacionada aos livros de filosofia, que são muitos, já que fiz o Mestrado em Estética na UFRJ e lecionei durante quatro anos essa disciplina aqui em São João del-Rei; porém, descobri logo em seguida que a poeira, ou a fuligem, vinha especificamente de alguns livros: os de Gerd A. Bornheim. Seu livro sobre Sartre; *Brecht: a estética do teatro*; *A cena dividida*, no qual ele discute o teatro popular; outro sobre dialética; *O idiota da família e o espírito objetivo*, que é um livro pouco citado, porém belíssimo, em que ele trata do livro homônimo de Sartre; *O sentido e a máscara* – esses e todos os outros eram a causa da poeira. Quando deslizava os dedos sobre as páginas, tingiam-se de negro, sem que, no entanto, as letras clareassem. Quando eu soprava, uma espécie de nuvem cinza levantava-se das páginas. Era como se as letras impressas nos livros, as palavras ali registradas, minassem poeira: não adiantava soprar, limpar, bater, porque o pó manava incessantemente, como um rio. Foi naquele dia que percebi como as palavras de Gerd me haviam marcado, como ficaram registradas em minha mente desde os anos em que fui seu orientando de mestrado.

Rigor

Um dos momentos mais difíceis do meu curso de mestrado foi quando tive de entregar o projeto de dissertação. Gerd resolveu ler o texto junto comigo. Questionou-me acerca das palavras que eu escolhera, por julgar que não eram apropriadas naquelas ocorrências específicas; corrigiu erros de redação e criticou uma citação que julgou inapropriada por referir-se parcialmente a questões que não seriam discutidas na dissertação. Sua leitura não foi além da primeira página! “Reescreva”, pediu-me ele.

O segundo projeto já devia estar mais bem redigido, porque o professor leu o texto até o final. Meu objetivo era discutir o engajamento do teatro, comparando a obra de Jean-Paul Sartre e a de Brecht. Dessa vez o projeto apresentava lacunas e Gerd apontou várias questões que precisariam ser abordadas para que a dissertação não se transformasse numa discussão superficial. Porém, com todos os acréscimos sugeridos, a pesquisa tornar-se-ia muito mais longa do que uma dissertação de Mestrado comportaria. Eu tinha duas opções: fazer os acréscimos ou novamente refazer o projeto. Optei pela segunda possibilidade e a terceira versão de meu projeto foi finalmente aprovada: tratava-se de estudar especificamente a concepção de Sartre em relação à arte do ator e pensar tanto o que ele explicitamente disse, quanto as lacunas de sua reflexão.

Naquela época, na Escola de Filosofia da UFRJ, depois de terminada a redação da dissertação, fazia-se uma pré-defesa. Gerd foi o primeiro a falar e perguntou-me se eu acreditava ter conseguido alcançar o objetivo proposto. Surpreso pelo teor da pergunta e, sobretudo, pelo fato de ela ter partido do meu orientador, fiquei durante alguns segundos totalmente sem ação. Em seguida, comecei a responder e não tive maiores problemas. Gerd, então, explicou-se: fizera aquela pergunta para que eu estivesse mais seguro na hora da defesa. Assim, todo o período em que fui seu orientando foi semeado de rigor e de crítica. A escolha de citações e de palavras, a organização geral da dissertação, o recorte escolhido, tudo foi discutido inicialmente de modo exaustivo e, à medida que eu ia tornando-me consciente dos cuidados a serem tomados, Gerd ia se despreocupando.

A necessidade da crítica

Essa foi uma de suas **palavras** mais contundentes. Gerd publicou, em 1986, na revista *Arte e palavra* n. 1, editada

pelo Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ, um artigo intitulado *A necessidade da crítica*, que foi republicado, com pequenas correções, no livro *Páginas de filosofia da arte*, com o título *Da crítica*.

A reflexão específica acerca da crítica compreende um período bastante significativo no pensamento de Gerd: de 1986, data da publicação do referido texto, a 2002, quando proferiu uma palestra sobre o tema, que acaba de ser publicada na *Folhetim* n. 15.

Crítica, para Gerd Bornheim, está longe de significar emissão de juízos de valor. Seu compromisso é com o pensamento: criticar é recolocar a questão do fundamento daquilo de que se faz a crítica. A crítica do teatro, ou a crítica da arte, desse ponto de vista, é o colocar o teatro e a obra em seu movimento de origem. Significa, portanto, problematizar o acesso à arte, movimento incontornável, de acordo com o primeiro texto de Gerd acima citado.

Do artigo, ao qual retorno com certa freqüência, destaco neste momento os seguintes trechos: “o que precisa ser entendido é que a crítica, em nosso tempo, se fez necessária. Mais ainda: essa necessidade não brota de dentro da satisfação da própria atividade crítica, como se se tratasse da súbita invenção de um novo ramo do saber; isso apenas pressuporia a essencial gratuidade da crítica”. E logo adiante arremata: “é a arte que exige a crítica”.¹ Pode-se compreender facilmente esse tipo de exigência quando pensamos no teatro de vanguarda, ou no dito teatro de pesquisa, ou ainda no teatro considerado experimental. São modos de fazer teatro que solicitam a discussão da obra durante o seu próprio processo de fabricação. Contudo, e aí parece-me revelar-se o vigor do pensamento de Bornheim, seus questionamentos abrigaram também reflexões sobre o teatro político, o teatro popular e o

besteirol,² o que é fruto da radicalidade com que Gerd encarava a pluralidade do teatro contemporâneo.

Gostaria aqui de retomar dois pontos abordados por Gerd: o teatro popular e o teatro engajado. A última questão é mais conhecida daqueles que acompanharam as reflexões do professor, já que ele publicou um livro sobre a estética de Brecht. Por isso, vamos começar falando sobre a questão do popular.

Em ensaio publicado em 1978, Bornheim afirma: “o teatro popular, justamente para ser popular, vive de uma certa distância do popular: o popular deve ser como que arrancado de si próprio para que chegue a reconhecer-se naquilo que ele é”.³ Ou seja, em vez de emitir juízos valorativos – sejam eles depreciativos ou elogiosos –, ou de definir o que é, afinal, o teatro popular, Gerd distende a trama do tecido dessa questão e nos deixa ver seus fios: a lenta construção histórica da noção de povo e suas metamorfoses; o lugar da arte popular na estética de cunho marxista; a relação entre folclore e cultura popular; os liames entre o popular, o drama histórico e o repertório clássico. Do todo do texto, deve-se ressaltar a idéia de que, enquanto **arte**, o teatro popular não pode se furtar à tarefa de dar um sentido à sua cena, levando em conta todos os aspectos levantados por Bornheim. É, portanto, o olhar crítico que funciona no âmago da própria obra.

Agora o segundo ponto. Em 1997, em entrevista à revista *Vintém*, mantida pela Companhia do Latão,⁴ Gerd também demonstra toda a força de seu pensamento. Eis a última pergunta do entrevistador: “O sr. não acha que essa opção da

2. Sobre este último pode-se conferir uma breve reflexão publicada também em *Páginas de filosofia da arte*, p. 191-196.

3. BORNHEIM, Gerd A. *Teatro: a cena dividida*. Porto Alegre: L&PM, 1983, p. 42.

4. Essa entrevista foi posteriormente publicada em *Páginas de filosofia da arte*, p. 255-265.

arte moderna em obscurecer as questões do objeto e do sujeito – para iluminar o jogo das formas e da própria linguagem – deve ser avaliada negativamente?” Noutras palavras, aquele que fazia a pergunta mostrava-se desejoso de ouvir uma resposta que apoiasse irrestritamente o teatro político em detrimento de qualquer outro tipo de teatro. A resposta de Gerd foi clara: “Eu acho que a gente não escolhe essas coisas. Eu acho que o ato criador leva a certas eleições, que devem ser feitas. Nossa arte hoje é isso, independente da minha escolha. Eu estou dentro deste tipo de linguagem. Eu posso elaborar essa linguagem de muitas maneiras, mas eu não posso fugir do plano da linguagem. (...) A estética da imitação, a estética do objeto, estão ultrapassadas... eu acho”.⁵ Com isso, o entrevistado afirmava mais uma vez a pluralidade da arte contemporânea e reiterava a importância da crítica. É como se dissesse: o engajamento do teatro não lhe garante um lugar na cena contemporânea, é preciso que ele esteja sempre construindo o seu próprio sentido.

À parte a discussão estética, creio que o modo como Gerd colocou a questão pode colaborar também para uma discussão ainda bastante atual em termos teatrais: a da relação teoria/prática. Já é evidente que, em termos artísticos, ou ao menos em termos teatrais, é fundamental a indissociabilidade de teoria e prática. O que se deve observar é que, enquanto estivermos buscando um modo de unir teoria e prática, estaremos partindo de uma diferença radical entre esses dois pólos. Ou seja: o fundamento está equivocado. Como diz Gerd, a crítica é o cerne da obra de arte e poderíamos acrescentar: a obra é o cerne da crítica. Com isso, já em nosso fundamento, não aparece o abismo entre teoria e prática. Nesse caso, a pergunta “mas como fazer isso na prática, numa disciplina de curso?”, por exemplo, não teria sentido, pois ela já partiria de um fundamento equivocado. Ou seja, as disciplinas não precisam mais ser pensadas enquanto teóricas ou práticas: todas podem comportar momentos de reflexão e de experimentação cênicas. Isto não significa, no entanto, que tudo é permitido e que evaporaram as fronteiras entre reflexão e cena.

Cinzas

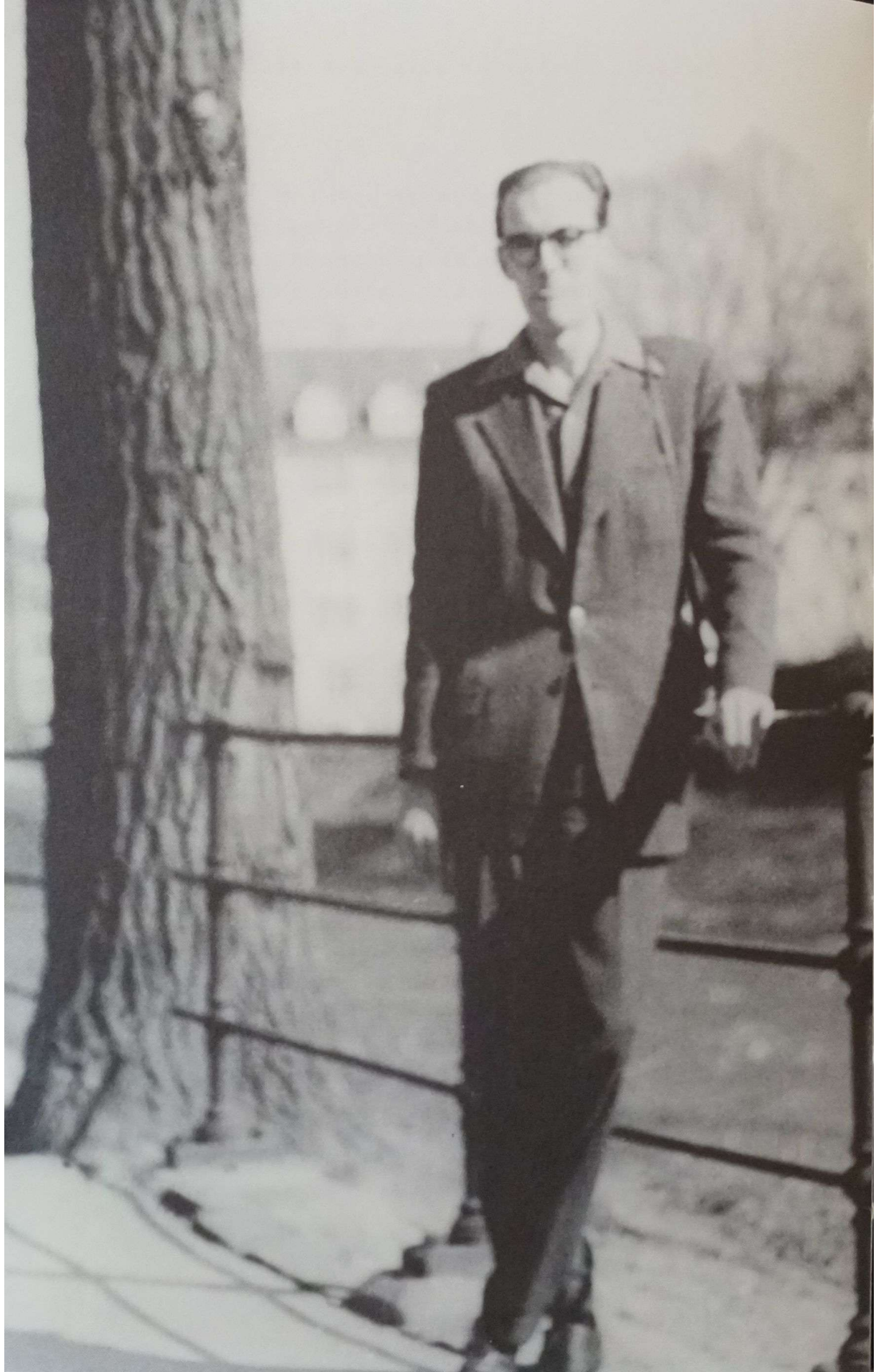
Quando soube pelo jornal que Gerd havia sido cremado no dia anterior, levei um susto. Gerd não estava mais entre nós; não escreveria mais livros, não publicaria artigos, não proferiria palestras, não datilografaria em sua velha máquina de escrever – ele ainda usava uma bem antiga em 1993 –, não contribuiria através de sua crítica e de seu rigor para as discussões do Teatro Brasileiro. Lembrei-me, então, das palavras de Maurice Blanchot no livro *A amizade*, quando pensa a morte de Albert Camus. Blanchot menciona uma carta de Turgueniev, endereçada a Tolstoi, na qual ele dizia: “estou escrevendo para te dizer o quanto fui feliz por ser teu contemporâneo”. O mesmo diz Blanchot em relação a Camus, o mesmo posso dizer em relação a Gerd – guardadas as devidas proporções, já que não sou nem Turgueniev nem Blanchot. Mas o escritor francês ainda acrescenta que a morte do outro faz com que “aquele tempo ao qual nós pertencíamos com eles [os mortos], se veja repentina e profundamente alterado”⁶: vivemos num outro tempo.

Aos poucos fui sabendo de colegas que foram seus alunos na UFRJ e na UERJ, artistas, como os da Companhia do Latão e do Teatro do Pequeno Gesto, professores e intelectuais, que eles também estavam enfrentando as cinzas das palavras de Gerd A. Bornheim.

Agora, por termos folheado suas obras, temos as mãos sujas de cinzas, cinzas que não cessam de brotar de páginas de seus livros, como se as letras impressas, depois, e apesar de sua morte, continuassem a produzir; porém, agora, cinzas. Temos as mãos sujas de fuligem, tintas de seu trabalho rigoroso e crítico. Temos as mãos cobertas por essa poeira negra de uma obra encerrada, tornada passado e que “nós não ajudaremos a se fechar (ou a se desfazer)”, como diria Blanchot.⁷

6. BLANCHOT, Maurice. *L'amitié*. Paris: Gallimard, 1971, p. 214.

7. *Idem*.



A obra teatral de Gerd Bornheim

*Fátima Saadi**

O título causou estranheza a mais de um interlocutor, que me perguntava incontinenti: “Gerd escreveu para teatro?” Na verdade, o que estava sendo perguntado era: “Gerd escreveu peças?” Não, ele não escreveu peças. Sua consistente obra teatral foi construída ao longo de mais de quarenta anos de atividade como professor, conferencista e crítico, no sentido nobre da palavra.

Gerd deu aulas na Universidade de Caxias do Sul e na PUC-RS. Aluno e amigo de Ruggero Jacobbi, ficou no lugar do mestre na Universidade Federal do Rio Grande do Sul quando este partiu

* Fátima Saadi é tradutora e trabalha na Companhia Teatro do Pequeno Gesto como dramaturgista e editora da revista *Folhetim*.

Foto: Gerd Bornheim em Paris, 1955.



secretamente da cidade. Em 1969, Gerd foi cassado e passou uma temporada na França. Ao voltar, deu aulas no Departamento de Filosofia da UFRJ e, depois, na UERJ. Ao longo de todos estes anos, além de lecionar e escrever, Gerd participou de incontáveis mesas-redondas e seminários e, sobretudo, fez conferências pelo país afora, sobre temas os mais variados.

O corpo a corpo com o público o estimulava. Ele organizava seu pensamento de tal forma que o espectador era simultaneamente atraído pela aparente simplicidade com que as questões eram formuladas e pela profundidade que estas mesmas formulações deixavam entrever. Ao copidescar algumas de suas palestras para o *Folhetim*, pude perceber com clareza o jogo que ele sabia tão bem estabelecer entre a estrutura que sustentava o desenvolvimento de seu raciocínio e os exemplos, em geral muito concretos, de que ele lançava mão para tornar o que queria dizer mais acessível e atraente. Gerd não tinha medo de relacionar o presente com o passado e o pensamento filosófico com o dia-a-dia. Este vaivém dava a quem o ouvia uma noção prática da inter-relação entre as diversas formas de criação de sentido, da filosofia à arte, passando pela história e pela psicanálise.

Gerd acompanhava com atenção todas as modalidades de manifestação artística. Mas o teatro estava em seu foco de interesse, tanto que três de seus livros são integralmente a ele dedicados: *O sentido e a máscara* (Perspectiva, 1975), *Teatro: a cena dividida* (L&PM, 1983) e *Brecht, a estética do teatro* (Graal, 1992), além da quarta e última seção de *Páginas de filosofia da arte* (Uapê, 1998), constituída de dez ensaios curtos sobre temas teatrais.

Evidentemente, não é minha intenção realizar uma análise exaustiva do pensamento de Gerd sobre teatro; tentarei apenas assinalar a importância de sua postura crítica em nosso panorama teatral.

Teatro e pensamento

Sempre que se aproximava de um tema de interesse para o teatro, fosse ele a tragédia grega, o romantismo, a vanguarda, o teatro popular ou a necessidade da crítica, Gerd procurava, por um lado, relacioná-lo com o universo mais amplo da estética, em busca de suas ressonâncias filosóficas e, por outro, expô-lo em seus desdobramentos ao longo da história, para dele nos dar uma visão diacrônica.

Para esgrimir as principais questões com as quais o homem de teatro tem que se defrontar na contemporaneidade, Gerd partia de algumas balizas conceituais básicas, que poderíamos resumir da seguinte maneira: a crise do conceito de imitação, decorrente da crise da metafísica, põe em cheque, desde meados do século XVIII, as estéticas normativas, prescritivas, abrindo assim o campo da arte a uma pluralidade de experiências que, a partir do século XX, se organizam em duas tendências principais: o naturalismo e o formalismo, sem que estejam excluídas as sínteses provisórias entre ambos, como acontece em Brecht, por exemplo.

Na primeira parte de *Páginas da filosofia da arte*, Gerd refaz os passos fundamentais da afirmação da estética como domínio filosófico no ocidente. Para isto, remonta ao platonismo e à sua concepção de arte como imitação do real, situando-a em relação à concepção pré-socrática de mundo, que a antecedeu.

A arte compreendida como imitação do real não pode ser dissociada da idéia de verdade como adequação. A verdade como a busca do igual (*ad aequatio*) se instala a partir de Platão e vem substituir a noção de conhecimento elaborada pelos filósofos pré-socráticos, que compreendiam o resultado da reflexão como *aletheia*, desvelamento da *physis*, que significava, para eles, o conjunto de tudo o que é.

Esposando a interpretação heideggeriana do pensamento pré-socrático, Gerd refaz o percurso que liga a *aletheia*, traduzida imprecisamente por verdade, à idéia de totalidade e, ao mesmo tempo, ao movimento entre o que se mostra e o que se furta ao

olhar. A verdade, para os pré-socráticos, seria, portanto, um jogo entre dois momentos da *physis*: a ocultação e o desvelamento daquilo que ficou esquecido, o que é indiciado na formação do termo *aletheia*: *a* = não + *lethe* = esquecimento.

Com o advento do platonismo, a noção pré-socrática de *physis* vai dar lugar a um modo de compreensão do real que o divide em dois pólos, o *logos* e o sensível, atribuindo incontestemente superioridade ao pólo racional em detrimento do pólo material, objetual. A produção do saber se dará então pela adequação do conceito, racional, lógico, àquilo a que ele se refere. A isto se chamará verdade. Seu objeto será, preferencialmente, a forma pura, despojada da contaminação do sensível, do particular. O fundamento, a garantia do conhecimento, isto é, da verdade, é o Absoluto, a Idéia pura, a divindade, em última instância.

Para as teorias de base platônica, o modo de existência da arte sofre de um déficit de racionalidade, isto é, de um déficit de verdade, visto que, segundo elas, a obra artística está condenada, em sua vertente material, corpórea, a imitar o sensível, que não passa de uma réplica do inteligível, do mundo das Idéias puras. A obra de arte transita, portanto, no reino do fingimento, da inverdade, atribuindo-lhe, no entanto, uma inegável força de convencimento.

Grosso modo, até o fim do século XVII, a arte, mesmo desvalorizada enquanto produção de saber, respondia a funções bastante precisas nas sociedades européias: funções religiosas e políticas. Seu espectro de ação era delimitado pelas circunstâncias em que era produzida e seu padrão estético respeitava as convenções da época para cada um dos gêneros artísticos. O mesmo fundamento que garantia a produção da verdade garantia a arte, que era, afinal, a manifestação concreta do fundamento, da divindade. Não por acaso os personagens do gênero trágico, considerado até meados do século XIX o mais elevado dentre os gêneros teatrais, eram deuses, reis e príncipes.

Entre Platão e Hegel, a metafísica, que é a pergunta pelo Ser e a tentativa de resposta a esta pergunta, garantiu o real pelo racional

e o conhecimento pelo Absoluto. Mas Hegel já assinala o fato de que, em sua época, rompe-se o trânsito que, no passado, a obra de arte efetuava entre o particular e o universal, apresentando, como vimos, o universal concretizado. É por isto que ele diz que seu tempo não é favorável à arte, tendendo mais ao interesse científico por ela. No passado, a arte oferecia plena satisfação ao fruidor; em sua época, “a arte convida a uma contemplação afeita ao pensamento e isto não com a finalidade de tornar a arte novamente presente e sim para saber cientificamente o que a arte é.”¹ Gerd assinala que, efetivamente, a partir de Hegel a reflexão estética conheceu enorme impulso e que sua observação a respeito do predomínio da representação na criação artística pode ser lido como o elemento fundante da arte contemporânea, que se torna crítica e voltada sobre si mesma, seus procedimentos e questões.

Foi a partir dos movimentos românticos, que se esboçam a partir do fim do século XVIII e se estendem até meados do século XIX, que as poéticas normativas começam a ser rejeitadas, como consequência da contestação do conceito de imitação, que se apóia na presentificação do fundamento metafísico, na justificação teológica das aparências. No entanto, mesmo privada de seu fundamento divino, a dicotomia sujeito-objeto persiste como esquema de apreensão do real. Com a crescente importância da burguesia, a ênfase vai se deslocando para o pólo objetual e, com isto, se inicia, na arte, o reino da cópia, repetição inútil do sensível e do material. No entanto, a superação da dicotomia sujeito-objeto será tentada pela arte pós-metafísica, que vai se voltar para sua própria linguagem, esquecendo um pouco o referencial imediato.² A partir daí se recoloca, com dolorosa intensidade, a questão da finalidade e da função da arte.

O teatro não escapa a este mesmo desenvolvimento: sua função é claramente político-religiosa na Grécia Antiga, cultural

1. HEGEL. *Vorlesungen über die Ästhetik*, v. 1, p. 25-26. Apud BORNHEIM, Gerd. *Páginas de filosofia da arte*. Rio de Janeiro: Uapê, 1998, p. 22.

2. Cf. “Arte contemporânea e estética” (*Páginas de filosofia da arte*, p. 44-47), bela síntese da história da estética no ocidente.

no medievo. O espetáculo funciona, literalmente, como uma *parusia* (aparição) do divino, na tragédia grega e no teatro medieval. Quando se rompe esta conaturalidade entre a criação teatral e o fundamento, o público e os estilos se fragmentam. Este processo começa no Renascimento, com a contestação do fundamento teológico como princípio unificador do real e com a concomitante ênfase no domínio do mundo pelo homem. Ao longo do século XVIII ele se afirma, com a ascensão da burguesia ao poder, chegando a seu auge com o realismo-naturalismo do século XIX. Atitude complementar a esta é a que, a partir dos movimentos românticos, põe a ênfase na relação do sujeito criador com seu próprio processo de criação artística, estabelecendo protocolos que procuram se afastar da cópia servil do real, configurando-o segundo as necessidades da expressão artística.

Mais do que se deter na análise de espetáculos, Gerd procurou estudar aquilo que se tornava *questão* no âmbito do fenômeno teatral. Este gesto fazia dele, nas palavras de Sérgio de Carvalho, um “espectador ideal”,³ capaz de perceber o que estava em jogo em cada iniciativa teatral, confrontando-a com a discussão estética e com a história do teatro e evitando assim a armadilha da crítica de gosto, tão do agrado de suplementos culturais de jornais e revistas.

O avesso da crítica

Gerd conclui o ensaio “Gerald Thomas: o avesso de *Carmen*”, com “uma breve observação de crítico de teatro, coisa que não sou e nem sei ser: o tratamento das vozes, sobretudo as do elenco masculino, deixa a desejar. Isso prejudica principalmente certas frases do texto, que deveriam ser sublinhadas e não o são; são frases que revelam muito das intenções do espetáculo ou do pensamento do autor.”⁴

3. CARVALHO, Sérgio de. “Gerd Bornheim foi espectador ideal.” *Folha Ilustrada/Folha de São Paulo*, 21/9/2002, p. E 8.

4. Cf. *Páginas de filosofia da arte*, p. 211.

Depois de saudar a genialidade de Gerald Thomas, “pensador prático e criador de uma Poética, ou seja, de um modo de produzir o novo”,⁵ depois de estabelecer uma profícua relação entre a fragmentação de *Carmen com filtro 2* e o que de melhor se fez em teatro a partir do romantismo, Gerd faz aquele reparo, que só não é apenas técnico porque se remete mais uma vez “às intenções do espetáculo”, ao “pensamento do autor.”

O grande legado de Gerd à reflexão sobre teatro é a insistência no fato de que a linguagem teatral tem consistência em si e é a partir dela que o crítico deve trabalhar mas, para não cair na avaliação puramente técnica, que não explicita seus pressupostos nem se pergunta sobre o sentido de sua atividade, o crítico tem a obrigação de produzir pensamento a partir do pensamento artístico que lhe é apresentado.

Gerd não via futuro na crítica de espetáculo, na crítica jornalística, cuja função é basicamente dar informações, avaliar o que está em cena a partir do gosto do leitor daquele veículo de comunicação. Para ele, o ensaio é a forma preferencial da crítica em nossa época, porque no ensaio há sempre uma série de fragmentos mais ou menos desenvolvidos e que estimulam o pensamento. Não sendo mais possível a grande visão sistemática, à maneira de Hegel, o fragmento, tão ao gosto de Marx e Nietzsche, toma a cena.

Em palestra sobre “A questão da crítica”, publicada no *Folhetim* n. 15, Gerd alertava para o fato de que a crítica não é eterna, ela tem uma história, que começa com a crise da metafísica e com a problematização da função da arte na sociedade ocidental. A partir da perda do fundamento unificador do real, a comunicabilidade das formas artísticas também se torna problemática. A crítica surge, então, naquele momento, tanto como móvel da prática do artista, porque a arte passa a se ver prioritariamente como uma *questão* à qual

os criadores devem responder, quanto como proposta de leitura, exegese ou hermenêutica da obra de arte.⁶

O grande desafio à crítica de um modo geral é ecoar a obra de arte, sem se limitar a traduzi-la em palavras; retomar a discussão proposta por aquela obra em particular sem desconsiderar os meios específicos de que ela lançou mão e sem descambar para uma avaliação tecnicista, que tem como horizonte uma suposta perfeição formal à qual todas as obras daquele gênero deveriam tender ou, o que acaba dando no mesmo, um padrão de gosto médio, pouco afeito a ousadias e que acaba por ser bastante autoritário.

O crítico opera, por assim dizer, por analogia com o processo artístico. Como sublinhava Gerd, o que liga as duas atividades é a criatividade, a capacidade de estabelecer inter-relações entre o particular e o geral, o presente e a história, entre o momento e os caminhos que se abrem, entre uma obra de arte específica e o sentido que ela cria e que a sustenta. É como se a atividade do artista e a do crítico fossem duas espirais que desenvolvem o mesmo trajeto mas em momentos diferentes, com ritmos e perspectivas diferentes. Não se pode esperar do crítico que ele desvende o sentido último das obras, nem que ele refaça o caminho que o artista trilhou, decodificando-o para o público. A tarefa do crítico é produzir sentido, criando mais uma instância de leitura da obra. Como conseqüência, evidencia-se a fragilidade da crítica que, em vez de se inserir criativamente numa constelação de sentidos, da qual ela é também artífice, apenas se ocupa em aplicar critérios técnicos aos diversos elementos da obra e em concluir daí se ela merece ou não a presença do público.

O desafio da criação de sentido no fragmentado mundo contemporâneo está colocado a todos aqueles que pensam, não

6. BORNHEIM, Gerd. "A questão da crítica". *Folhetim* n. 15. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, out-dez 2002, p. 22-35. Ver também "A necessidade da crítica", ensaio escrito para o primeiro número da revista *Arte e palavra* (Rio de Janeiro: Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ, s. d., p. 13-17) e republicado em *Páginas de filosofia da arte* (p. 131-139).

apenas aos artistas e aos críticos. Sentido, não sistema. Provação ao pensamento, não aplicação das tábuas da lei.

A obra teatral

Os três livros de Gerd integralmente dedicados ao teatro permitem-nos esboçar não só as trilhas de seu pensamento sobre a estética teatral, mas também as questões que empolgaram a discussão teatral brasileira nos últimos quarenta anos.

Como ele mesmo assinala na apresentação de *O sentido e a máscara*, publicado em 1975, o livro se compõe “de artigos e conferências realizados ao sabor das circunstâncias, quase sempre atendendo a uma solicitação exterior”. O fio condutor é o teatro contemporâneo, sua falta de unidade estilística, sua sede de originalidade, seus pressupostos históricos e sua inserção na cultura.

A estrutura do livro reafirma a certeza de Gerd de que o presente mantém com o passado relações muito complexas, que precisam ser examinadas com vagar. Os quatro primeiros artigos, “Questões do teatro contemporâneo”, “Compreensão do teatro de vanguarda”, “Ionesco e o teatro puro” e “Duas características do expressionismo”, como que pavimentam o caminho para o ensaio mais longo de todos, “Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico”, que projeta a discussão para além da esfera da arte e reafirma a tragédia como índice de um processo de secularização da vida humana que, em busca de sua medida, tem, necessariamente, que confrontar-se com os valores da transcendência, ainda que seja para negá-los pelo niilismo ou pelo desespero. Em seguida, dois estudos sobre Kleist e Goethe abordam o trágico em sua vertente alemã.⁷ Os dois últimos ensaios: “Vigência de Brecht” e “A propósito de *Jacques e a submissão* de Ionesco”, colocam em causa, respectivamente, a função da arte e a desconstrução da linguagem dramática, abrindo discussões que serão retomadas nos dois livros seguintes de Gerd.

7. No volume 3 da coleção Stylus, editada pela Perspectiva, há um excelente artigo de Gerd sobre a filosofia do romantismo. Cf. GUINSBURG, J. (org.) *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p: 75-111.

Na década de 70, é publicado *Teatro: a cena dividida*, reunião de dois ensaios – “Sobre o teatro popular”, “Teatro e literatura” – e uma conferência, “Os caminhos do teatro contemporâneo”.

Nos três textos repetem-se alguns motivos-chave, que nos ajudam a pensar a relação do teatro com o tempo, com a linguagem e com o público. Gerd reafirma a idéia de que quem estuda o passado, na verdade, acaba por conhecer a si mesmo e à sua época. E que, portanto, para conhecer o presente e os problemas que nele se manifestam, é preciso utilizar um método por assim dizer genético, configurando as questões em suas variantes históricas. É isto o que Gerd propõe ao discutir o teatro popular em suas diferentes manifestações ao longo do tempo, ao apresentar diversos aportes críticos a respeito do tema e ao evidenciar as armadilhas mais corriqueiras neste gênero de discussão: a nostalgia das origens (a raiz de toda a poesia, isto é, da arte, está no elemento popular), a nostalgia da unidade (a arte popular é a expressão artística da essência do gênero humano), a desconsideração da história (que pretende ressuscitar o teatro popular como se ele não fosse sujeito às vicissitudes do tempo) e o esquecimento da operação artística (acredita-se na eficácia da simples transposição do folclore ou da temática popular para a cena).

Nos três artigos está em foco a relação entre a singularidade e o conceito, quer se trate de discutir a cena do teatro popular, a cena realista-naturalista, que se impõe a partir do advento da burguesia, ou as iniciativas teatrais da contemporaneidade. O que mostrar e como configurar o que se quer mostrar resume o debate entre a crença no espetáculo como pura transposição de algo que o antecede, seja a realidade seja o texto dramático, e a certeza de que o espetáculo deve ser autônomo, isto é, organizado em torno de seus próprios elementos.

Para abrir caminho entre o perigo da tautologia e o risco do esteticismo, Gerd recorre a uma comparação com outro domínio do conhecimento que também se vê a braços com as dificuldades da relação entre o fato e a lei: “poder-se-ia dizer,

com os físicos, que a teoria é o ponto de começo com o qual se alcança caracterizar os fatos. Porque os fatos proliferam em todos os sentidos, o que falta é a clareza das idéias.”⁸

Divertir ou conscientizar – eis o dilema no qual se debatem muitos daqueles que se interrogam a respeito da função do teatro. Para encaminhar a questão, Gerd enfatiza o público como um dos elementos cênicos e retoma o raciocínio a respeito da criação de sentidos – por parte do artista, da platéia, do crítico – ressaltando que o homem se diferencia dos animais por ter consciência de que está vivo e de que produz. No entanto, o homem não domina completamente os sentidos que cria e é isto que nos obriga a buscar uma visão capaz de contemplar antíteses sem confiar demasiado nas sínteses que serão, sempre, provisórias. O público, como qualquer dos demais elementos cênicos, deve produzir sentido. Produzir sentido é muito diferente de absorver mensagens ou de funcionar por reconhecimento do já visto. Daí o grande interesse daqueles criadores que conseguem expor o mundo à sua platéia de forma a tornar sensíveis tanto a forma desta exposição quanto a necessária distância entre ela e o exposto. É nesta brecha que a atividade crítica do espectador se insere.

Em *Brecht – a estética do teatro*, publicado em 1992, Gerd se debruça sobre “a evolução e o ordenamento das idéias estéticas do dramaturgo”.⁹ O procedimento utilizado para a pesquisa foi “expor, comentar, discutir [...] três eixos que se movem em níveis distintos, tais como o estético, o social, o especificamente teatral”¹⁰. A dificuldade – e o interesse – do estudo da obra de Brecht está em que, com ele, a totalidade do fenômeno teatral se faz problema.¹¹ Em vez de escamotear a cisão que, desde o classicismo, se instaurou entre texto e cena e entre palco e platéia, Brecht vai trabalhar justamente nesta fissura, capaz de

8. BORNHEIM, Gerd. *Teatro: a cena dividida*. Porto Alegre: L&PM, 1983, p. 46.

9. BORNHEIM, Gerd. *Brecht – a estética do teatro*. São Paulo: Graal, 1992, p. 9.

10. *Ibidem*, p. 10.

11. *Ibidem*, p. 11.

evidenciar a não-naturalidade do mundo e a necessidade de estabelecermos com ele relações baseadas na certeza de que as coisas podem ser de outro modo – as teatrais e as outras.

A preocupação com a participação do público levou Brecht a se indagar sobre o papel da emoção no teatro.¹² Com o objetivo de arrancar o espectador das paixões em estado bruto, isto é, da passividade que cega, e aproximá-lo da teoria, “atividade concentrada de ver”,¹³ Brecht recorre a várias disciplinas – a história, a sociologia, a física, entre elas – que o ajudem a pensar o mundo, mas recorre, sobretudo, à discussão dos meios cênicos, também eles tornados críticos pela confrontação com sua história e com suas características formais.

Gerd afirma em diversas oportunidades que o que, em Brecht, interessa especialmente ao teatro é a sua pesquisa formal e por isto trabalha com minúcia em seu livro o efeito de distanciamento em sua dimensão conceitual e em seus desdobramentos em relação ao público, ao ator, à música, à cena, ao diretor e à dramaturgia. Em instigante entrevista a Sérgio de Carvalho, no número Zero da revista *Vintém*, Gerd reitera que, no Brasil, para que as teorias de Brecht alcançassem suas conseqüências mais produtivas (e para que seu pensamento não fosse congelado num “sistema”), seria preciso pensar num distanciamento em que o racionalismo objetivante não fosse a tônica, em que a emoção pudesse se reintegrar na equação que procura compreender o homem, o que levaria a repensar o papel do prazer em relação à moral e o da subjetividade em relação ao social.¹⁴

12. A aplicação mais conhecida desta preocupação incide sobre o trabalho do ator.

13. Cf. a etimologia da palavra *theoria*, em conexão com *theos* (a divindade) e com *theoros* (o observador), *Ibidem*, p. 254 e 256.

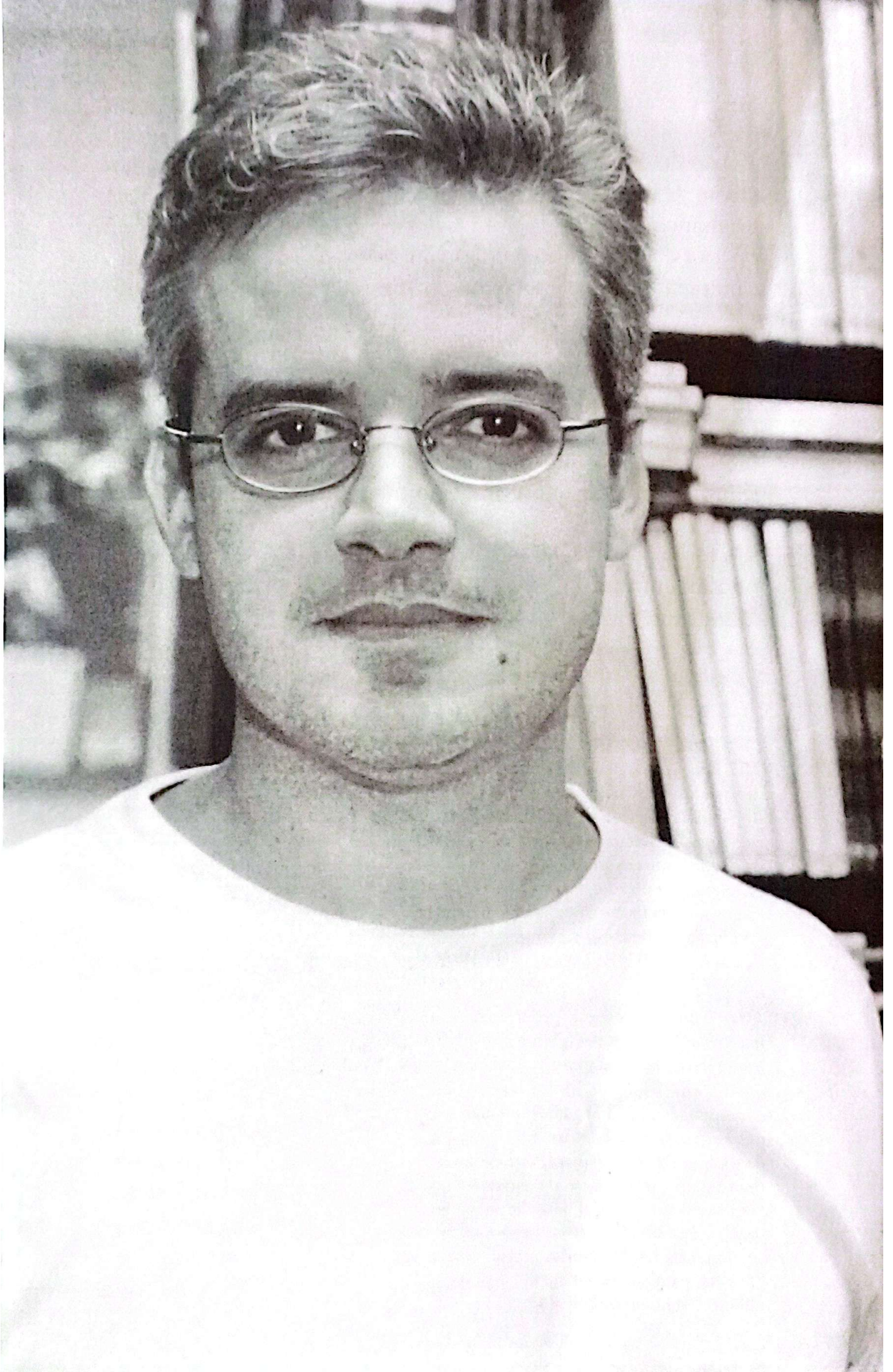
14. “Brecht e a cultura da separação”. Entrevista de Gerd Bornheim a Sérgio de Carvalho. *Vintém* n. Zero. São Paulo: Companhia do Latão, jul-ago 1997, p. 2-7. A entrevista consta também de *Páginas de filosofia da arte* (p. 255-265).

A grande contribuição de Gerd ao estudo de Brecht parece-me ter sido historicizar o seu legado,¹⁵ *estranhando-o*, pensando-o para além da perspectiva da dicotomia sujeito-objeto. O que Brecht fez não foi simplesmente inverter a forma dramática, que ele identificava com o teatro apresentado na *Poética* de Aristóteles, criando um teatro épico que funcionasse como seu antípoda óptico. Brecht dissecou a anatomia do teatro.

Assim como Brecht tornou crítico o espectador ao oferecer-lhe a distância entre o indivíduo e o mundo num momento em que o mundo é a tônica do indivíduo,¹⁶ Gerd procura levar-nos a compreender Brecht a partir da noção heideggeriana de mundo: o todo que preexiste, o sentido que nos engloba e transcende, que não é imutável nem controlável. Para isto, orquestra, de forma altamente pessoal, os autores-chave de sua formação, Hegel, Marx, Freud e o próprio Heidegger. Seu pensamento nos ajuda a pensar. É o maior elogio que posso fazer a um mestre.

15. Este gesto, mais do que necessário decorridos quase cinqüenta anos da morte de Brecht, parece-me animar também as considerações de Roberto Schwarz a respeito de *Santa Joana dos Matadouros*, por ocasião de uma leitura do texto, em julho de 97, pela Companhia do Latão. Cf. SCHWARZ, Roberto. "A atualidade de Brecht". *Vintém* n. 1. São Paulo: Companhia do Latão, fev-abr 1998, p. 28-36.

16. "Não se persegue propriamente a massificação ou a reificação do indivíduo, e sim, busca-se pôr à mostra os 'lugares' a partir dos quais o indivíduo se faz compreensível. [...] Digamos que agora a massa é o próprio indivíduo, mas na medida em que o seu comportamento se deixa explicar a partir da situação do mundo em que vive. [...] Assim, o indivíduo perde a sua autonomia e a tônica transfere-se para o social. No fundo, passa então a haver um único personagem: o próprio mundo." *Ibidem*, p. 232-233.





em foco

JORGE VIVEIROS DE CASTRO

4 perguntas de
Fátima Saadi

Jorge Viveiros de Castro é editor. Mais que isto: é um editor que aposta na edição de peças e ensaios sobre teatro. Sua editora, a 7Letras, tem inúmeras coleções, que abarcam várias áreas das ciências humanas e vários domínios artísticos. Por trás desta intensa atividade, está a idéia de que criação e reflexão andam de par e que o cuidado da editora com cada uma das publicações se soma ao prazer de todos os profissionais envolvidos, que podem acompanhar de perto as diferentes fases da produção do livro.

A 7Letras se caracteriza por um ousado catálogo, que inclui as revistas *Inimigo rumor* (poesia) e *Ficções* (contos), traduções de textos clássicos, como os *Escritos sobre*

Foto de Guga Melgar: Jorge Viveiros de Castro, na sede da Editora 7Letras, 2003.

literatura, de Goethe, e *Cinco prefácios para cinco livros não-escritos*, de Nietzsche, além de uma série de publicações de cunho universitário. Sem esquecer que é uma das poucas editoras que investem numa coleção sobre teatro, a coleção *Dramaturgias*, dirigida por Ângela Leite Lopes. Como você definiria o perfil da 7Letras?

É uma editora de portas abertas. As revistas resumem um pouco a atividade dela, o trabalho de garimpagem de novos autores, a colaboração de escritores, tradutores e críticos identificados com este projeto de edições alternativas, criativas. O fato de ser uma editora pequena e quase caseira, se, por um lado, chega a torná-la quase marginal em termos de mercado, por outro, permite muita agilidade nas publicações. E o surgimento de algumas soluções inventivas para trabalhar em áreas consideradas pouco comerciais, como poesia e teatro.

Como as publicações de teatro se inserem no perfil geral da 7Letras?

Acho que ajudam a demonstrar tanto a preocupação com a qualidade das publicações da editora – seja trabalhando com textos clássicos, seja publicando autores contemporâneos – quanto a busca de novidades, novos autores, traduções inéditas. A coleção *Dramaturgias* é um bom exemplo da seriedade do projeto editorial da 7Letras, pois há mais de cinco anos vem publicando com regularidade novos títulos, de autores importantes no cenário internacional. Considero um motivo de orgulho verificar a longevidade deste tipo de projeto e acredito que, ao longo do tempo, esses livros irão aos poucos atingir um número crescente de leitores.

Que tipo de parceria possibilita a edição de livros sobre teatro num país em que se diz que “livro de teatro não vende”?

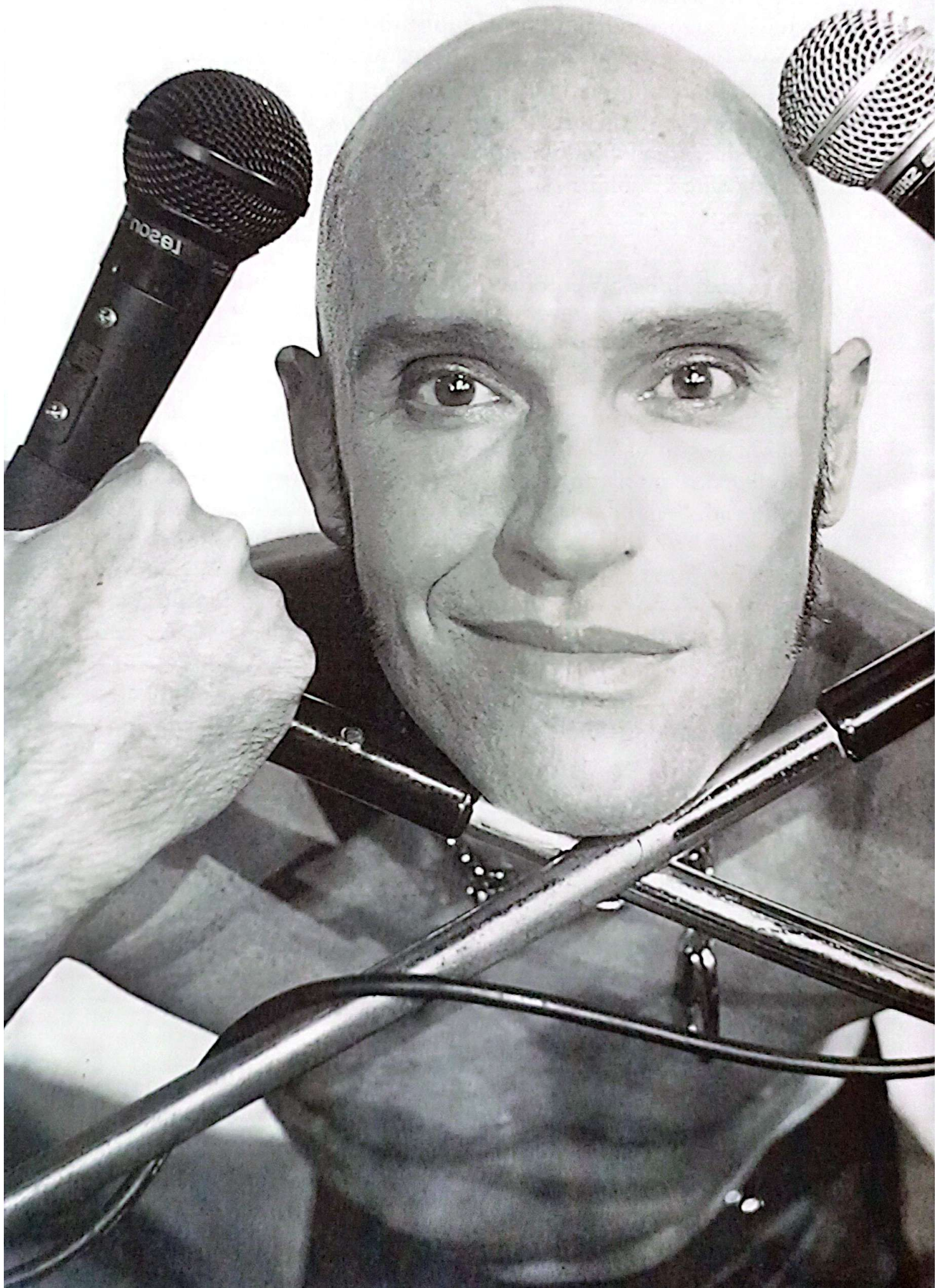
É a mesma coisa que se diz em relação aos livros de poesia. Mas, se ficarmos apenas num pensamento quantitativo e mercadológico, a arte morre. Ainda que o público para este

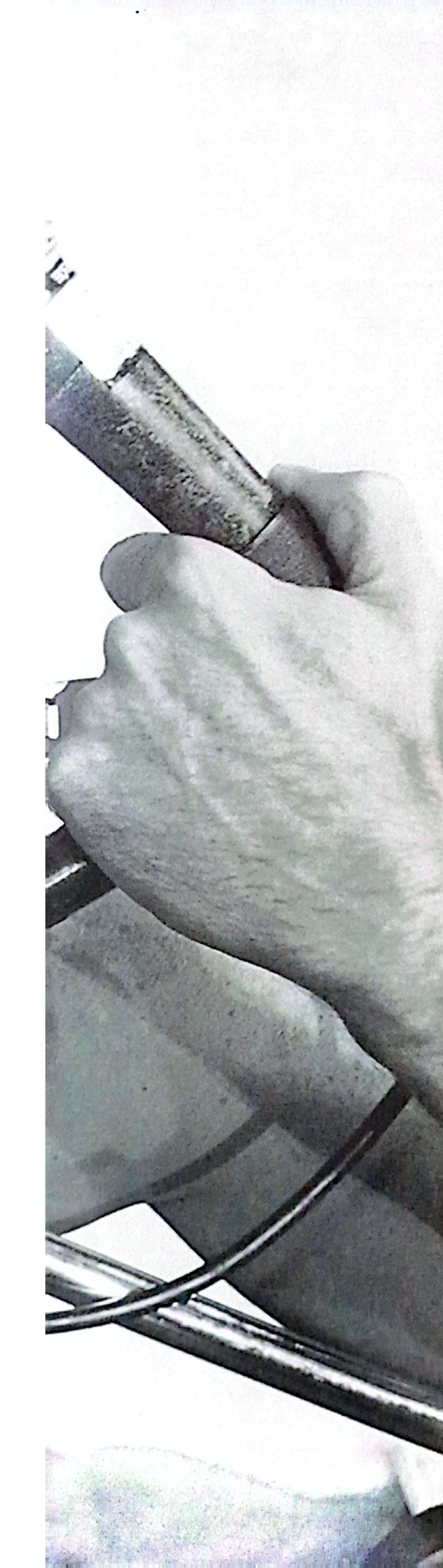
tipo de livro seja pequeno, ele existe. Daí a importância de buscar soluções editoriais que funcionem, através de apoios e parcerias, da impressão de tiragens pequenas sob demanda, da simplicidade criativa em termos gráficos, ou mesmo da combinação disso tudo. Parcerias com empresas e instituições podem facilitar muito a edição de textos teatrais, mas talvez ainda falte a implantação de uma política cultural mais definida para este setor.

O processo de preparação editorial e de distribuição de livros de teatro apresenta alguma especificidade em relação à produção e à comercialização dos demais livros da editora?

Em alguma medida, sim. Para viabilizar este tipo de edição, são necessários o empenho e a dedicação pessoal de toda a equipe da editora (de apenas quatro pessoas) quanto à produção editorial. Sem falar na ajuda dos autores ou tradutores com a revisão das provas etc. Acho que isso é uma característica positiva, uma espécie de espírito amador, nesta etapa de formatação do texto e de programação visual. No livro mais recente da coleção *Dramaturgias*, por exemplo – *Monsieur Armand, vulgo Garrincha*, de Serge Valletti – a Ângela Leite Lopes, além de traduzir o texto e cuidar da liberação dos direitos autorais, ainda trabalhou como revisora e até na criação da capa.

Em relação à distribuição, enfrentamos de fato muitas dificuldades para a exposição e comercialização nas livrarias. Com isso, estamos sempre buscando meios alternativos de chegar diretamente ao público, em eventos relacionados ao teatro, sobretudo. Para quem quiser conhecer melhor o trabalho da editora, não encontrando nossos livros de teatro nas livrarias, sugiro uma visita ao nosso site em www.7letras.com.br – atendemos a pedidos de todo o Brasil.





Teatro francês contemporâneo: o que sabemos a respeito?

*Geraldo R. Pontes Jr.**

I

Como traçar a unidade do conjunto teatral francês, na diversidade cênica dos dias de hoje, sem considerar as relações de quase dois séculos entre nossos palcos e os de lá? Desde o modelo de formação da escrita de alguns autores brasileiros, no século XIX, a tradição de tal convívio esboça-se claramente como referência para nós. Não custa lembrar que, logo antes do surgimento do nosso teatro moderno, acolheu-se, por dois anos, no

* Geraldo R. Pontes Jr. é professor adjunto do Instituto de Letras da UERJ. Publicou *Dramaturgia brasileira contemporânea* (Rio: Ágora da Ilha, 1999). Foi professor de Literatura Dramática na Escola de Teatro Martins Pena de 1993 a 1996.

Foto de Andréa Cals: *Santo Elvis*, de Serge Valletti, direção de Thierry Trémouroux e Jacques Vincey, 2002. Gilberto Cawronski.

Rio de Janeiro, a companhia de Louis Jouvet, que estava em turnê pela América Latina e, devido à Segunda Guerra, ficou impossibilitada de retornar à França. Inúmeros profissionais de teatro, aqui, puderam travar contato com a estrutura de produção que sustentava a referida companhia, como mostram pesquisas de nossos bancos de teses acadêmicas.¹

A partir dessas considerações preliminares, podemos observar que, nos dias de hoje, alterou-se um pouco a perspectiva anterior, estruturando-se um projeto de intercâmbio entre o teatro francês e o brasileiro, tendo como consequência a divulgação da dramaturgia francesa entre nós, assim como a daqui por lá. Trata-se de um estágio, sob os auspícios da Associação Francesa de Ação Artística (AFAA) / Ministério das Relações Exteriores da França, que se iniciou com traduções de autores contemporâneos, ainda não encenados no Brasil, para uma linha editorial de dramaturgia. Também está prevista a continuação de montagens de autores brasileiros na França, mormente Nelson Rodrigues, em etapa seguinte do projeto.

De fato, se os autores franceses que têm vindo nos últimos três anos ao Brasil não estão trazendo com eles as montagens de suas obras, mas apenas leituras (*mises en espace*), debates e oficinas, vêm, no entanto, divulgando entre nós várias facetas do teatro francês contemporâneo, desconhecidas por aqui. Assim deram-se encontros, como o que trouxe Michel Azama, divulgando as traduções de *A cela* e *Zôo de noite*, em 2000 – e que foi uma das poucas exceções à regra do “teatro de poltrona”, visto que *A cela* foi efetivamente montada em São

1. Ver, a respeito: GUIMARÃES, Teresa de Queiroz. *Louis Jouvet no Brasil (1941-1942): um mestre francês nas raízes da renovação teatral*. Dissertação de mestrado, ECA/USP, 1981 e TORRES NETO, Walter Lima. *Le Brésil et le théâtre français. La tournée du Théâtre Louis Jouvet au Brésil – 1941-1942*. Mémoire de DEA. Paris III, Institut d'Études Théâtrales, 1992.

Paulo, em temporada de um mês. Valère Novarina – que inaugurou a série com *Carta aos atores* e *Para Louis de Funès*, em 1999 –, teve o texto *Discurso aos animais* montado na noite de reinauguração do Teatro da Maison de France no Rio de Janeiro, em março de 2002. Ainda podemos nos estender aqui citando a tradução e edição da peça de Serge Valletti, *Santo Elvis*, em 2001 (também montada, no RioCena Contemporânea, em novembro de 2002), e as oficinas de teatro de Michel Deutsch e Jean-Paul Wenzel, ocorridas no primeiro semestre de 2002. Também houve leitura das peças de Bruno Bayen, *O bastardo* e *A três mãos*, no Teatro da Maison de France, como parte do RioCena Contemporânea 2002. Outros ainda virão.

Alguns deles compõem o rol de autores traduzidos para a coleção *Dramaturgias*, da editora 7Letras, com parceria da Companhia carioca L'Acte na apresentação das obras. Do outro lado dessa moeda, a tradutora, professora da UFRJ e pesquisadora Ângela Leite Lopes, que também integra a L'Acte, traduziu para o francês inúmeras obras de Nelson Rodrigues, viabilizando, com esse seu trabalho, montagens como a que integrou o programa do Festival de Avignon, em 1999: *Toute nudité sera châtiée*.²

Pretendo traçar um quadro atual através da referência a alguns autores que vêm sendo trazidos ao Brasil, ao conjunto de suas obras, e a montagens anteriores, realizadas tanto lá quanto aqui, mas não ligadas ao referido projeto de intercâmbio.

2. As traduções de Nelson Rodrigues na França, por Ângela Leite Lopes, são: *Dame des noyés* (*Senhora dos afogados*) e *Valse nº 6*, publicadas pela editora Christian Bourgois; *Toute nudité sera châtiée* (*Toda nudez será castigada*) e *Le baiser sur l'asphalte* (*O beijo no asfalto*), editadas pela Actes Sud; de Jacques Thiériot, *Robe de mariée* (*Vestido de noiva*) e *Ange noir* (*Anjo negro*; Ed. des Quatre-Vents), montada em 1996 por Alain Ollivier).

II

Falar do teatro francês contemporâneo é pensar no contexto heterogêneo de uma significativa produção nacional, em confluência com expoentes mundiais das artes cênicas, uma vez que os palcos parisienses, em meio a suas tradições e inovações, sempre acolheram experiências do exterior. Nos últimos cinquenta anos, o teatro francês passou por um cosmopolitismo que pluralizou seu quadro atual, como sentenciam um de seus maiores estudiosos, Jean-Jacques Roubine. Se encenadores de renome, como o inglês Peter Brook, começaram a trabalhar na França nos anos 70, já alguns epígonos do *absurdo*, como os que se revelaram na pequena sala da Huchette, eram majoritariamente estrangeiros. Beckett, Ionesco e Adamov, juntamente com Vauthier e Tardieu, abriram caminho para a modernização teatral, destituindo da cena a função central do conflito dramático, apanágio do texto. Contra uma “dramaturgia de idéias”, percebe-se a renovação cênica na ligação dos autores desse período com o cinema burlesco, anterior à guerra, na insistência sobre a *gag*, ou em gestos à maneira de Chaplin. Sem lançar mão da ação aristotélica, desmoralizaram convenções estabelecidas e evidenciaram a perseguição ao indivíduo pelo sistema, símbolo de uma força aprisionadora antagônica ao homem.

Essa ruptura com as formas tradicionais da dramaturgia deixou um lastro próprio para o deslocamento da criação em direção ao potencial do conjunto cênico (atores, cenários, iluminação, voz, gestos), que realçou, dos anos 70 aos 80, a “poética do encenador”. Pôs-se à frente da montagem certo triunfo da imagem, traduzindo a submissão do texto. Desse

conjunto ressalta-se o gosto pronunciado pelo espetáculo de um Patrice Chéreau, que empurrava em direção à ópera o palco dramático.

Outras linguagens surgiram concomitantemente, restabelecendo o equilíbrio entre o texto e a cena, sem que fossem esquecidas temáticas como a da opressão, que outrora se quis representar desconstruindo o discurso. Ariane Mnouchkine condensa esses ideais desde os anos 70 no Théâtre du Soleil, onde submeteu a dramaturgia a experiências de variada origem cênica, cosmopolita, e buscou novos estilos textuais, algumas vezes trazendo aos palcos a autoria coletiva de sua equipe. Quando, na tentativa de preencher as exigências brechtianas da festa, do prazer, e da reflexão crítica, cria o espetáculo *1789*, seu grupo alterna quadros, explorando todo o espaço de uma grande lona e mistura personagens irreais com aqueles que reproduzem fielmente seus modelos. Nessa abordagem da Revolução Francesa, acrobatas representando episódios do confisco da burguesia remetem à festa efêmera de maio-68, questionando-a. Em trabalhos posteriores, alternam-se estéticas como a do cabaré berlinense, em *Mephisto*; da *commedia dell'arte*, em *A idade de ouro*; do kabuki, em *Ricardo II*; do kathakali, em *Noite de reis*, experimentando, em todas, técnicas de distanciamento para problematizar o comportamento dos que fazem a História. Em 1997, o Théâtre du Soleil realizou *E de repente, noites de alerta*, evocando o teatro tibetano, que remonta ao século VIII, para falar do martírio imposto ao Tibet pelo jugo chinês. Dois anos depois, montou *Tambores sobre o dique*, onde se fala de corrupção e problemas sociais na China, sob a forma do bunraku e do teatro nô, japoneses.

Assim como a estética do grupo de Ariane Mnouchkine busca incorporar experiências da mais diferente expressão cênica estrangeira, o sempre renovado interesse por dramaturgias de fora dá-se neste potencial de intercâmbio em que se convertem os palcos franceses, referência para todo o

teatro contemporâneo. A propósito, o Festival Internacional das Francofonias de Limousin, criado em 1988, incentivou novos autores africanos de língua francesa, que vêm tendo suas obras editadas na França, onde também são montadas e discutidas em outros encontros.

Quanto à expressão dramática francesa, no trabalho de vários autores contemporâneos, o resgate do valor do texto está no desafio de sua conciliação com o palco, de forma que grandes reflexões passam por uma referência ao fazer teatral sem deixar de lado a produção do discurso sobre suas temáticas. Na década de 70, no então Théâtre du Quotidien, Michel Deutsch (*Domingo*) e Jean-Paul Wenzel (*Longe de Hagondange*) produziram obras em que o impacto inconsciente de discursos coercivos se revelava em comportamentos inexplicáveis das personagens. Seus temas continuam atuais diante da massificação social gritante. Trata-se de preencher a cena com a forma e não com a substância do cotidiano real; suas peças, centradas na dialética entre a vida do trabalho e a vida doméstica, exploram a opressão da vida privada pela vida profissional e suspendem a tensão do diálogo. As peças enfocam tanto a interiorização da ordem burguesa pela classe operária quanto a interiorização da ideologia dominante pela linguagem e pelo comportamento. As raízes de seus textos encontram-se tanto em Adamov quanto em Brecht. Nos dias de hoje, esses autores têm um currículo de grande diversidade, que vai de experiências comunitárias, como as que aqui nos relatou Wenzel, em maio passado, à criação textual, em uma produção bastante diferente daquela com que se iniciaram.

Com um veio mais para o cômico, Philippe Minyana enfoca, em *Inventários* (1987), conflitos não apresentados no espaço cênico, mas apenas presentes na fala das personagens pela força de outras falas. Seus discursos, histórias tecidas a partir de referências pessoais, dirigem-se a espectadores de uma maratona de TV para os quais despejam-se fantasmas que

estreitam seus horizontes. São palavras de ordem da sociedade à revelia das quais três mulheres ali comunicam suas vivências e, apesar de tudo, vivem. O espetáculo já foi apresentado em pleno supermercado, em meio ao movimento dos consumidores. O conjunto de sua vasta obra obedece a propostas muito singulares e, freqüentemente, com peças bastante distintas umas das outras.

A produção dramática francesa vem se consagrando no exterior com autores como Bernard Koltès, cujas obras, entre outras virtudes, deslocam a atenção para o que está à margem. *Roberto Zucco* gerou fortes reações na França pelos desdobramentos do caso real. Encenado em inúmeros países, e ao menos duas vezes entre nós, ficcionaliza o percurso de um homicida. Morto prematuramente em 1989, Koltès tematizou em diversas obras a violência da condição humana, em si, e alguns autores enxergam neste procedimento a retomada de mitos criados pelo cinema, mormente o norte-americano. O resultado é a insistência da obra em uma forte decadência de valores, que acentua a atmosfera de um mundo cão, e, conseqüentemente, aborda a exclusão das personagens sob a marca da impotência em transformá-las, assumindo-se, na escrita, os próprios valores da exclusão.

Seu texto mais encenado até agora entre nós foi *Roberto Zucco*, cuja montagem mais bem recebida pela crítica carioca foi a da diretora alemã radicada na Bahia, Nehle Franke, que, em 1998, estreou no espaço do coro do Teatro Castro Alves, em Salvador. No ano seguinte, esteve em curtíssima temporada no Rio, após ter-se apresentado no Festival de Teatro de Curitiba. Interessada na questão ontológica que a personagem traz, associada a releituras de Sísifo, a diretora declara à imprensa que o enfoque da montagem é uma “desconstrução do ser humano, apresentado em um exaustivo trabalho de corpo por que passaram os atores. O enfoque foi dado na comunicação corporal”.³ Na cobertura ao evento de Salvador,

3. *JB*, Caderno B, matéria de Eduardo Graça, 14 de julho de 1999.

em que a peça se apresentou antes de chegar ao Rio, o crítico Macksen Luiz ressalta que Nehle Franke:

marcou a encenação com linguagem que acentua a estranheza de um território em que não existe nada a dizer. Os quadros da peça, que desenvolvem as mortes múltiplas, têm um corte nervoso que mostra os atos de Zucco numa seqüência de fatos expostos com a frieza de um relato [...]. O espectador é artificialmente marcado pelos gestos dos atores que se transformam em balé lento de desespero e morte [...]. O palco, com imensa porta de aço e grandes cubos transparentes, filtrando as cenas ensombreadas, deixa visível o esforço humano que custam cada passo e qualquer palavra. O som que pontua o diálogo sai a golfadas, a violência que se projeta do palco é muito menos aquela que a ambientação opressiva, as palavras gemidas e os corpos, animalizados, arrastam em cena, e mais a violência verdadeira que sublinha a dissociação da possibilidade da vida através da morte [...]. [Em] uma prolongada luta interna de um homem que procura a transparência que corpo e alma possam alcançar [...], Nehle Franke desestrutura o corpo, arranha a voz, arrebenta com a lógica narrativa e devolve o sabor amargo da miséria humana.⁴

No programa da peça, destaca-se a aparência de enigma da estética de Koltès, pela criação de textos com construção pouco rígida das tramas, aspectos formais surpreendentes e linguagem artificializada. Contrapõe-se a esses aspectos uma leveza quase lírica da palavra falada em que as personagens encontram metáforas que lhes dão asas para se elevarem acima do ódio, da sujeira, do desespero que as perseguem. A tensão, as colisões entre a brutalidade dramática do tema e o quase lirismo das falas trazem um desafio à encenação da obra. A frieza e a falta de piedade ou de esperança e de perspectiva para o futuro completam-se com o olhar pessimista para os mecanismos da sociedade moderna, em que as normas morais, ou a possibilidade de se chegar a novas normas através da análise racional, parecem perdidas. Em sua crítica ao espetáculo, Macksen Luiz ressalta ainda seu caráter contrário

ao de um libelo amoral e sem ética contra os pressupostos da convivência social, concluindo que a violência se banaliza por atos de desejo pela vida refletidos numa ação individual que acaba por distanciá-los da realidade. Assim, a busca da morte, cisão esquizofrênica, seria uma tentativa de recuperar o sentimento da vida.

A difícil arte de converter a negatividade dos fatos reais em reflexão positiva faz parte de algumas obras de Marguerite Duras, também internacionalmente conhecida e já consagrada entre nós como romancista, antes mesmo de seu prêmio Goncourt pela obra de ficção *O amante*, em 1984.

Na adaptação teatral de *A amante inglesa* (versão da autora para seu próprio romance), Duras reconstitui um homicídio enigmático, procurando sua causa na apatia da pequena burguesia, e não na autora do crime. Em 1983, inicia-se uma grande turnê dessa peça pelo Brasil, com Paulo Autran (que também atuou na direção) e Tônia Carrero, nos papéis centrais, além da atriz Jacqueline Laurence. Tendo estreado no Rio de Janeiro, seguiu para São Paulo em 1984, passou por Goiânia, Brasília, Salvador, Vitória, até sua temporada em Belo Horizonte, quando Karin Rodrigues substituiu Tônia Carrero. Inspirando-se em um *fait divers*, em que uma esposa e dona-de-casa mata o marido, militar reformado, M. Duras, que modificou os acontecimentos reais, representa a surdez e o mutismo que vitimam a pequena burguesia francesa. Assim, a autora fez com que a vítima do assassinato fosse uma prima muda de Claire, para que o marido desta (o assassinado na vida real) viesse a emitir uma opinião sobre aquela que, fosse qual fosse seu crime, matou, metaforicamente, a própria morte. No personagem do marido, reconhecem-se os seus ideais da classe burguesa; mas a criminosa, segundo Duras, não pertence a nenhuma classe, nem tampouco seu crime.

O texto fica na contramão dos dramas psicológicos dos anos 80 e 90. A identidade feminina em Duras constrói-se pela própria energia vital que move suas heroínas. Estabelece-se assim um diálogo aqui em nossos palcos, diferenciado pelo olhar de Duras, com a já longa produção, nos anos 80, das dramaturgas brasileiras que enfocaram a condição social da mulher, da dramaturgia à teledramaturgia, desde Leilah Assunção, Consuelo de Castro, Renata Pallotini até Maria Adelaide Amaral. O teatro de Marguerite Duras faz algo que se assemelharia a uma exteriorização dos primeiros textos de prosa de Beckett e Virginia Wolf: as ações se passam entre o não dito e o discurso explícito, na interferência entre o intencional e o latente.

A se pensar ainda no poder de discussão do teatro sobre temas marcantes, a obra de Michel Azama é igualmente representativa: o monólogo *A cela* trata das angústias de uma presidiária, contrapondo a reclusão à realidade exterior. *A cela* (título dado à tradução de *Le SAS*, sigla que se refere à unidade de transição, onde as presidiárias em via de “libertação” passam suas últimas vinte e quatro horas antes de saírem da prisão), passa-se na última noite de uma mulher na cadeia, depois de uma pena de dezesseis anos por assassinato. A dramatização isola a personagem, focalizando-a nesse espaço de transferência, impessoal, entre dois mundos. O monólogo preenche a dramatização dessa noite, num vaivém de momentos distintos da vida passada e presente; preenche o espaço vazio diante de um portão angustiante, que reabrirá os espaços de uma nova prisão: o mundo exterior. Nele, haviam ficado os filhos da personagem – crescidos em sua ausência, vistos em escassas visitas anuais. A família, absorvida através de fotos. No exterior situa-se então a verdadeira tensão dramática, o que se consideraria a vida, assimilada intensamente do lado de dentro, e visceralmente vivenciada na perspectiva de uma grande interrogação. Do lado de dentro, a prisão já entranhada, e a lembrança de suas ex-companheiras que ficam, ou das que

ali mesmo morreram ou se mataram. A personagem se endurecera no meio carcerário, mas está frágil para a “vida”, que ela não sabe se ainda é possível aos 49 anos.

Ainda que esse espaço seja uma preparação para a transferência, uma noite é muito pouco para os dezesseis anos que ali se passaram. O medo e a angústia falam o tempo todo, no balanço de tudo, dos rancores, dos lamentos e das perdas, na preparação para o renascimento de uma mulher que quer se reidentificar e na “morte” de uma presidiária. No ritmo dramático do monólogo, alternam-se na noite detalhes repetidos da vida cotidiana e marcados pelos retornos ao passado da personagem, do assassinato ao julgamento, da prisão às visitas da família, até ressituar-se no presente, tensão da expectativa. O aspecto retroativo domina a linguagem, marcando a exclusão da detenta, uma experiência não vivenciada pelo público em geral. O entre-lugar: esse é o conflito dramático de *A cela*, em uma revisão existencial do balanço da vida da presidiária, e da questão que a perpassa, no que diz respeito à reinserção na sociedade. O que se provoca no espectador é ao mesmo tempo a introspecção e a impossibilidade de identificação, exceto da parte de quem sofreu a mesma experiência. Daí talvez o efeito mais forte da estética de Azama: marcar os domínios da incomunicabilidade do efeito estético.

Outro exemplo mais marcadamente pontuado no mundo, relacionando discussões tão contundentes a fatos reais, é o caso da companhia Incidents Mémorables, dirigida por Georges Gagneré, que adaptou, em 1999, a elegia de Franck Laroze, *Huntsville, a vergonha do mundo*, sobre condenados à morte da cadeia texana, denunciada pela Anistia Internacional. Mostra-se na fala de um guarda sua evolução até a condição de carrasco.

Um pouco distante dessas questões, Michel Vinaver, dramaturgo que vivenciou em sua carreira muitas

transformações, e que escreve há cinquenta anos. Alain Françon montou em 1999 dois de seus textos: *Os oficiais de justiça* e *King*. O primeiro, escrito nos anos 50, tematiza a guerra da Argélia, episódio que dividiu a opinião dos franceses. *Iphigénie Hôtel*, também daquela época, faz referências a De Gaulle e à independência da referida ex-colônia e, pelo receio de alguns diretores quanto à repercussão dos fatos, só foi montada vinte anos depois, por Antoine Vitez. Vinaver tentou estabelecer também o diálogo entre mundos sectários, absorvendo no palco seu próprio trabalho de ex-executivo da Gillette. A peça *King*, de 1999, é uma homenagem ao homem aventureiro e contestador que inventou a gilete, mas acabou demitido da empresa pelo departamento financeiro. Em outro texto seu, *Pardessus bord*, contextualizado também em uma empresa, um executivo escreve um drama. Alguma semelhança com a vida real entre nós?

III

O interesse dos franceses pela dramaturgia inclui autores ou temas brasileiros: Serge Valletti criou em 2001 a peça *Monsieur Armand, vulgo Garrincha* (título de sua versão brasileira, editada pela 7Letras), em que faz referências ao craque do nosso futebol, através do monólogo de um jogador que teria sido escalado para marcar Garrincha em um jogo. Grande coincidência esse interesse pelo ídolo, no momento em que se rodou, por aqui, uma versão cinematográfica baseada em uma polêmica biografia dele. Até os dias de hoje, houve várias encenações e leituras na França de obras traduzidas de Nelson Rodrigues, Roberto Athayde, Plínio Marcos (esse último também tendo contado com o trabalho da tradutora carioca Ângela Leite Lopes para *Dois perdidos numa noite suja*) e de autores mais jovens: estreou, em fevereiro de 2002, no Gaîté Montparnasse, *Fica comigo esta noite*, do paulista Flávio de Souza.



Foto de Andréa Cals: *Santo Elvis*, de Serge Valletti, direção de Thierry Trémouroux e Jacques Vincey, 2002. Suzana Saldanha, Telmo Fernandes e Gilberto Gawronski (ao fundo).

A dor que a gente adora

É sempre lisonjeiro imaginar
a própria dor maior que a dor alheia:
enxerga-se no espelho o rosto mártir
e faz-se de si mesmo grande idéia.

A dor será menor se nós pensarmos
que somos os artistas e a platéia
de nossa força imensa a tolerar
a crueldade do que nos rodeia.

Então é muito fácil permitir
que a dor, que detestávamos, prossiga
ferindo nossa carne e nossa alma:

um vício de que não se quer fugir
nos faz, de nossa dor, a nossa amiga
e faz, do sofrimento, a própria calma.

A palavra no palco

– Por que usar o verso em cena

*Fernando Marques**

Houve até quem se escandalizasse: “Como, dizia o Sr. duque de..., Molière enlouqueceu e nos toma por idiotas, fazendo-nos agüentar cinco atos em prosa? Onde já se viu tamanha extravagância? De que maneira pode alguém divertir-se com prosa?”

Robert Jouanny em nota sobre
O avaro, de Molière.

Em teatro, o verso já foi regra, enquanto a prosa era exceção, como as palavras citadas acima evidenciam.

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

Ilustração de Luiz Henrique Sá: Trabalho gráfico sobre o soneto *A dor que a gente adora*, de Fernando Marques, que conclui o terceiro quadro de sua peça *Últimos*.

Pensando sobre a forma e o sentido da palavra no palco, elaboramos as considerações que se seguem – redigidas em estilo objetivo que uma leitora de nossa estima considerou “antipático” e “chatíssimo”. Paciência, continuamos a estimá-la. Que os leitores do *Folhetim* nos sejam mais benevolentes. Vamos lá.

Pode-se considerar a existência de diversos graus, relativos ao rigor ou à regularidade rítmica, para a palavra falada ou cantada em cena. Do ritmo mais frouxo da palavra em prosa, passaríamos para o grau menos solto da palavra em verso livre e sem rimas. Logo depois, viria o verso medido, ainda branco. Subindo outro degrau nessa escala, encontraríamos o verso medido e rimado. Por último, o verso que, metrificado e rimado, fosse cantado, adicionando-se, portanto, dos rigores métricos que costumam identificar a música ou, pelo menos, a música vocal, tomada aqui sob a ótica da tradição que envolve o canto.

Segundo diz Mário de Andrade no *Ensaio sobre a música brasileira*, a música marca-se por qualidades imediatamente dinamogênicas, caracterizadas em oposição, ao menos parcial, às qualidades especificamente intelectuais, ligadas à palavra quando em estado não-musical. Essas propriedades dinamogênicas traduzem-se pela virtude de estimular nossos ritmos orgânicos, comunicando-se com eles de modo direto. Só depois de decodificada por esses centros orgânicos, a música chegaria ao intelecto, onde então, de acordo com Mário, batizaríamos certa melodia ou certo ritmo de alegre, triste, forte, suave etc.¹

1. Mário de Andrade afirma, em sua grafia particular:

“Inda estará certo a gente chamar uma música de molenga, violenta, comoda porquê certas dinamogénias fisiológicas amolecem o organismo, regularizam o movimento dele ou o impulsionam. Estas dinamogénias nos levam pra estados psicologicos equiparaveis a outros que já tivemos na vida. Isto nos permite chamar um trecho musical de tristonho, gracioso, elegante, apaixonado etc. etc. Já com muito de metáfora e bastante de convenção.

Quando usamos, em teatro, o verso medido e rimado, próximo da música, para não falar no próprio verso cantado – entendendo aqui, para simples efeito de raciocínio, que este implique métrica e rima –, estamos aptos, em tese, a produzir no ouvinte aquele efeito que Mário de Andrade identificava à música, especialmente à popular. Esse efeito deverá mobilizar o inconsciente do espectador.

Mobilizando o espectador em seu inconsciente, em sua estrutura ou em seus hábitos físicos, fisiológicos, logramos tocar os esquemas do raciocínio inconsciente – supondo vínculos entre o físico e o imaginário –, se podemos falar aqui em *raciocínio*: trata-se dos esquemas catalogados por Sigmund Freud, relativos, por exemplo, à produção dos sonhos; o pensamento por associação de idéias, por imagens, apoiado nos processos da condensação e do deslocamento, isto é, os processos metafóricos e metonímicos que, não por acaso, se vêm tradicionalmente associados aos esquemas do pensamento poético, da estruturação artística.²

Só até aí chegam as verificações de ordem fisiopsíquica.

Mas a música possui um poder dinamogênico muito intenso e, por causa dele, fortifica e acentua estados-de-alma *sabidos de antemão*. E como as dinamogênias dela não têm significado intelectual, são misteriosas, o poder sugestivo da música é formidável.”

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª. edição. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972, p. 41.

2. Em *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, livro de 1905, Sigmund Freud resume, no capítulo intitulado “A relação dos chistes com os sonhos e com o inconsciente”, os argumentos expostos em *A interpretação dos sonhos*, obra de 1900, decisiva para o estabelecimento da Psicanálise. Freud recorda que, entre os processos constitutivos da elaboração onírica, se encontram os mecanismos da

Este, enfim, seria o motivo ou a vantagem de se usar o verso em cena: a possibilidade de bulir com o espectador, de provocá-lo; ou, caso prefira a leitora de nossa estima, de figuradamente boliná-lo, alcançando regiões de sua sensibilidade normalmente intocadas.

Devemos reconhecer, é claro – para pensar em direção oposta à buscada até agora –, que há experiências de verso branco e livre em que o poeta utilizou fartamente a metáfora, o esquema de composição que, semelhante ao do sonho, faz sonhar, levando o leitor a paragens distantes das cotidianas. Um exemplo entre muitos: *Procura da poesia*, de Carlos Drummond de Andrade. Nada de metro nem de rima; no entanto, o poema está carregado de metáforas – belíssimas, por sinal, o que sequer viria ao caso agora –, nada incompatíveis com o esquema aparentemente livre das estrofes e dos versos.

Ocorre que se trata, nesse exemplo, de um poema do tipo lírico, um poema que pertence à grande família lírica. Já no caso do teatro – arte geralmente marcada pelo diálogo –, toda vez que há diálogo, o quadro social se apresenta ou, no mínimo,

condensação e do deslocamento. Pela condensação, as imagens relativas a coisas ou a pessoas fundem-se numa só imagem ou são representadas por uma qualidade comum a elas; pelo deslocamento, idéias secundárias podem tomar o lugar de idéias centrais, a parte pode representar o todo etc. As figuras de linguagem da metáfora e da metonímia, como se sabe, atuam segundo relações de semelhança, no caso da metáfora, ou segundo relações de contigüidade, no caso da metonímia. Cabe enxergar a metáfora e a metonímia em analogia com a condensação e o deslocamento de que Freud nos fala (como notou o lingüista Roman Jakobson).

FREUD, S. A relação dos chistes com os sonhos e com o inconsciente. In: *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 1977, p. 183-205.

se insinua. Esse quadro, seja ele qual for, caracterizar-se-á por uma lógica mais ou menos pedestre, mais ou menos ligada à vida rotineira, mesmo no mais alto dos dramas: referimo-nos à necessidade, presente a qualquer conversa, de os interlocutores se manterem no plano do *inteligível*.

Porém, quando se usa, para o diálogo teatral, o verso e, mais ainda, o verso medido e rimado, aquele elemento dinamogênico, próprio da música, tende a afirmar-se. Com ele, uma lógica menos rígida, pertinente à metáfora e a todo o arsenal imagético da poesia lírica, invade, domina ou pode dominar a cena. Libertando o texto da lógica estrita, o poeta disposto a escrever para o palco utilizando-se da música verbal – música potencial ou música propriamente dita – fará com que a palavra em cena abarque um campo semântico mais amplo do que a prosa poderia abranger.³ O que se alcançaria de modo natural, como que empático, sem se forçar a tecla. *Haveria, portanto, segundo supomos, uma relação estreita, certa fraternidade entre o estímulo rítmico e o pensamento por imagens.*

Atingiríamos, assim, um clima de cena no qual o aparentemente arbitrário de fazer as personagens falarem em verso se faria compensar, caso se usassem os versos com habilidade (virtude que não vamos tentar definir agora), por uma atmosfera em que a sondagem interior, a par das relações

3. O realismo necessário aos temas sociais pode bem ser temperado pelo recurso à poesia e à música, tendo assim amplificado o seu poder de iluminar a realidade. Podemos recordar Bertolt Brecht a esse respeito. Na mesma linha, lembre-se ainda o teatro musical de índole política feito no Brasil entre 1964 e 1983: peças como *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, de Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar, *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, ou *Vargas*, de Dias Gomes e Gullar.

exteriores, viria à tona com *naturalidade*. A verossimilhança retornaria ao palco pelos próprios caminhos do arbitrário ou inverossímil.⁴

Os gregos, ai de nós, já o sabiam. Vale repeti-lo, porém, numa fase em que os versos em cena são raros ou inexistentes.

Esta é antes uma hipótese que uma teoria. Reconhecemos que é, de saída, vulnerável a uma série ponderável de objeções – lembre-se, por exemplo, a música verbal de Nelson Rodrigues, que não deve nada a esquemas de metro e rima, embora se apresente carregada de qualidades rítmicas e imagéticas. Uma réplica possível a ressalvas desse tipo consistiria em admitir que a imaginação metafórica e a

4. Em entrevista que nos concedeu, publicada postumamente, o crítico e historiador Décio de Almeida Prado ponderou, falando sobre a tradição do teatro musical:

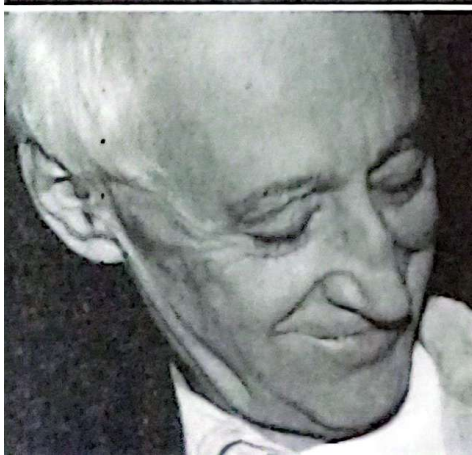
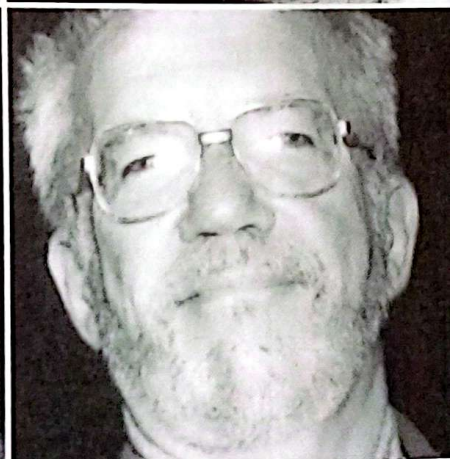
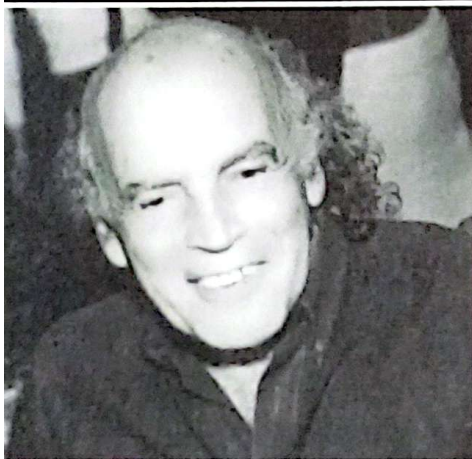
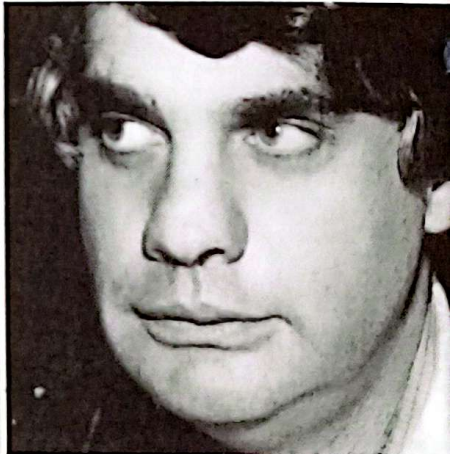
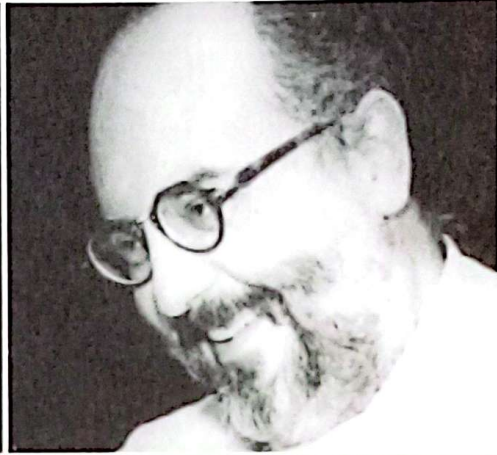
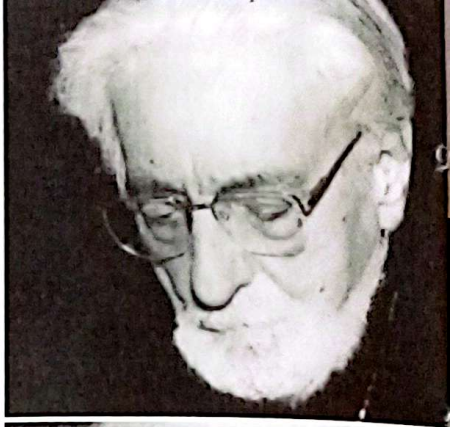
“Para certos temas, os autores ficavam mais livres no teatro musicado do que no teatro de prosa. Porque o teatro de prosa tinha um cunho muito realista, muito naturalista, não podia haver uma certa liberdade. Ao escrever um musical, ao contrário, a pessoa podia dar muito mais vazão à fantasia. Quando entra a música, o teatro se torna mais teatral; quando o teatro quer, ao contrário, reproduzir tal e qual a realidade cotidiana, a música não aparece. A não ser por meio de uma festa, como aparece, por exemplo, em Martins Pena: há uma festa que existe no Rio de Janeiro, uma festa real, e ele introduz essa festa no fim da peça. Seria o efeito realista da música, Mas na opereta não é isso o que se dá, na opereta há o coro que canta durante todo o tempo, enquanto o coro não existe na realidade. O personagem do Brasileiro, por exemplo, em *A vida parisiense*, de Offenbach, fala inclusive quem ele é: ‘Eu venho do Rio de Janeiro, trago dinheiro...’ Isso significa que o personagem pode se abrir diretamente ao público, enquanto no teatro naturalista

sensibilidade ao ritmo (medido, regular) guardam afinidades, mas uma, de fato, não implica necessariamente a outra; uma não é condição para que a outra se exerça. Não importa: elas se atraem, também de fato, por essas afinidades – sutis, mas objetivas.

A hipótese, de todo modo, deve ter os seus limites testados na prática. Voltamos a pensar em nossa cruelíssima leitora.

a revelação é sempre indireta, por meio de comentários de terceiros, dentro do enredo. No teatro musicado, a comunicação é feita diretamente com o público. Essa comunicação direta com o público *pode-se fazer de novo, hoje em dia, perfeitamente.*”

MARQUES, F. A última aula do mestre do teatro brasileiro. Caderno de Sábado, *Jornal da Tarde*. São Paulo, 12 de fevereiro de 2000.



**Entre o tempo lembrado
e o tempo corrente,
os caminhos do teatro
brasileiro moderno**

*Marta Metzler**

Odisséia do

teatro brasileiro

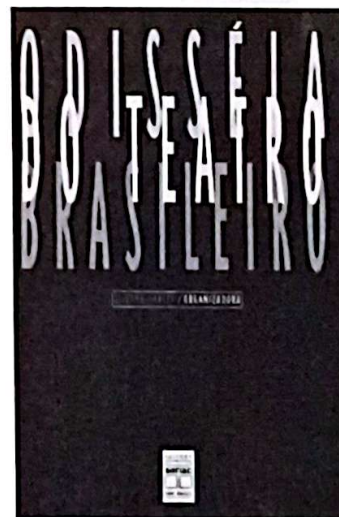
form.: 16cm x 23cm

org.: Silvana Garcia

editora: Senac

ano: 2002

nº de páginas: 307



* Marta Metzler é atriz e Mestre em Teatro pela UNIRIO.

Fotos de Jade Stickel: Participantes da série de encontros *Odisséia do teatro brasileiro*, realizada no espaço Ágora de 14 a 26 de agosto de 2000. Celso Frateschi, Sábato Magaldi, Gianni Ratto, Fauzi Arap, Gianfrancesco Guarnieri, Aimar Labaki, Sérgio de Carvalho, Fernando Peixoto, Antônio Araújo, Enrique Diaz, Eduardo Tolentino, Aderbal Freire-Filho, João das Neves, Márcio Souza, Luiz Paulo Vasconcellos, Paulo Autran, José Celso Martinez Corrêa, Augusto Boal, Antunes Filho e Roberto Lage.

O esquecimento. Esta é a ameaça que se reapresenta a Ulisses em sua viagem de volta à pátria. Em seu percurso, o herói aporta à terra dos Lotófagos e deve proteger três de seus tripulantes que esquecem a terra natal depois de provarem o mel da flor cheirosa oferecido pelos anfitriões. Retoma seu caminho e enfrenta Circe, cujo elixir faz deslembrar a pátria. Depois de passar pelo Hades, Ulisses segue sua rota e, sabendo que encontrará a Ilha das Sereias, amarra-se ao mastro da embarcação para não ceder ao canto sedutor. A memória da casa é que Ulisses não pode perder. Não esquecer o caminho que deve percorrer, ou por outra, não esquecer a própria Odisséia – como propõe Italo Calvino em sua discussão sobre o poema homérico¹ – esta é a luta do herói. Foi por meio de uma analogia com a *Odisséia*, de Homero, que o Ágora – Centro de Desenvolvimento Teatral procurou traçar a trajetória do Teatro brasileiro moderno, desde a criação do TBC até o final do século XX.

Muitas poderiam ser as aproximações entre a aventura grega e a História do Teatro no Brasil, mas a ameaça do esquecimento é a interseção que pulsa quando se estabelece a comparação. A marca da colaboração de *Odisséia do teatro brasileiro* é seu investimento na memória da cena nacional.

Com valor de documento histórico, o livro registra o seminário promovido pelo Ágora – projeto coordenado por Celso Frateschi e Roberto Lage para produção do Teatro e reflexão sobre o fazer teatral –, em sua sede em São Paulo, entre os dias 14 e 26 de agosto de 2000. Com a participação de nomes importantes dos nossos palcos, o evento apresentou, numa primeira fase, mesas de debate e, numa etapa subsequente, depoimentos sobre vida artística. A edição da SENAC São Paulo, organizada por Silvana Garcia, evita o esquecimento do passado, dando ao leitor “ouvir” os

1. Ver CALVINO, Italo. As Odisséias na Odisséia. In: *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. 5ª reimpressão, 1998, p. 17-24.

testemunhos daqueles que atuaram na fundação do moderno no Teatro do Brasil. Mas não é só isso.

Partindo ainda da analogia com a *Odisséia* grega, o esquecimento em questão não se limita ao esquecimento do passado. Ulisses vive também um certo apagamento da própria identidade: quando retorna a Ítaca não é reconhecido pelos conterrâneos e nem reconhece a pátria. Analogamente, nos debates transcritos no livro – travados entre representantes dos “fundadores” e das gerações posteriores –, evidencia-se crise de identidade em diversos momentos do período histórico contemplado, o que se verifica, por exemplo, no vazio vivido pelo Teatro brasileiro depois da abertura política na década de 1980, vazio comparável ao que é sentido hoje diante da ditadura do mercado imposta pelas leis de incentivo governamentais vigentes e da muito comentada concorrência da televisão. “Por que fazer Teatro?” – é a pergunta que reaparece em diversas mesas, proposta por vários dos participantes, e que traduz o autoquestionamento constante e a busca incansável pela identidade. É, portanto, também em nome desta identidade que trabalha o projeto do *Ágora*. Graças a essa pergunta, que ganha desdobramentos positivos e negativos, surgem exposições sobre processos de criação, bem como sobre a atual situação sócio-político-econômica do Teatro na cultura nacional, o que permite então ao leitor não apenas obter subsídios para construir e interpretar seu passado histórico, mas também visualizar, de modo relativamente abrangente, a atividade cênica desenvolvida no Brasil na virada do século XXI.

Narrações – O conjunto das discussões não chega a constituir um panorama, primeiro, por desconsiderar o chamado teatro comercial como parte da História e, depois, porque a seleção dos debatedores e depoentes privilegiou especialmente a presença dos diretores. Embora atores, dramaturgos, cenógrafos e críticos estejam representados, é sentida uma desproporção numérica entre esses segmentos

da comunidade teatral, assim como se percebe a falta dos ali *esquecidos* teóricos e historiadores. (Para não falar da ausência absoluta das mulheres de Teatro.) A opção por uma perspectiva interna do fazer teatral apresenta, no entanto, uma significativa gama de abordagens da atividade, nas exposições e nos fragmentos selecionados dos diálogos com a platéia.

Trazendo a História e histórias dos inícios do moderno, estão Gianni Ratto, que estabelece uma análise crítica do TBC; Fauzi Arap, que, ao falar de sua trajetória artística, discute a necessidade do Teatro no mundo de hoje e levanta as questões práticas da profissão; e Gianfrancesco Guarnieri, que dá testemunho sobre o Teatro de Arena, apontando erros e acertos. Fernando Peixoto descreve sua atuação como diretor entre as décadas de 1970 e 1980, em sua passagem pelo Oficina e pelo Arena. Dedicado à dramaturgia, Aimar Labaki traça detalhadamente o percurso do texto teatral brasileiro desde a década de 1950 até hoje, situando ideológica e esteticamente os mais diversos autores das também diversas linhas de escritura. Labaki propõe ainda um projeto para a arte do palco, que inclui a idéia de público como relação concreta e específica de cada espetáculo/grupo.

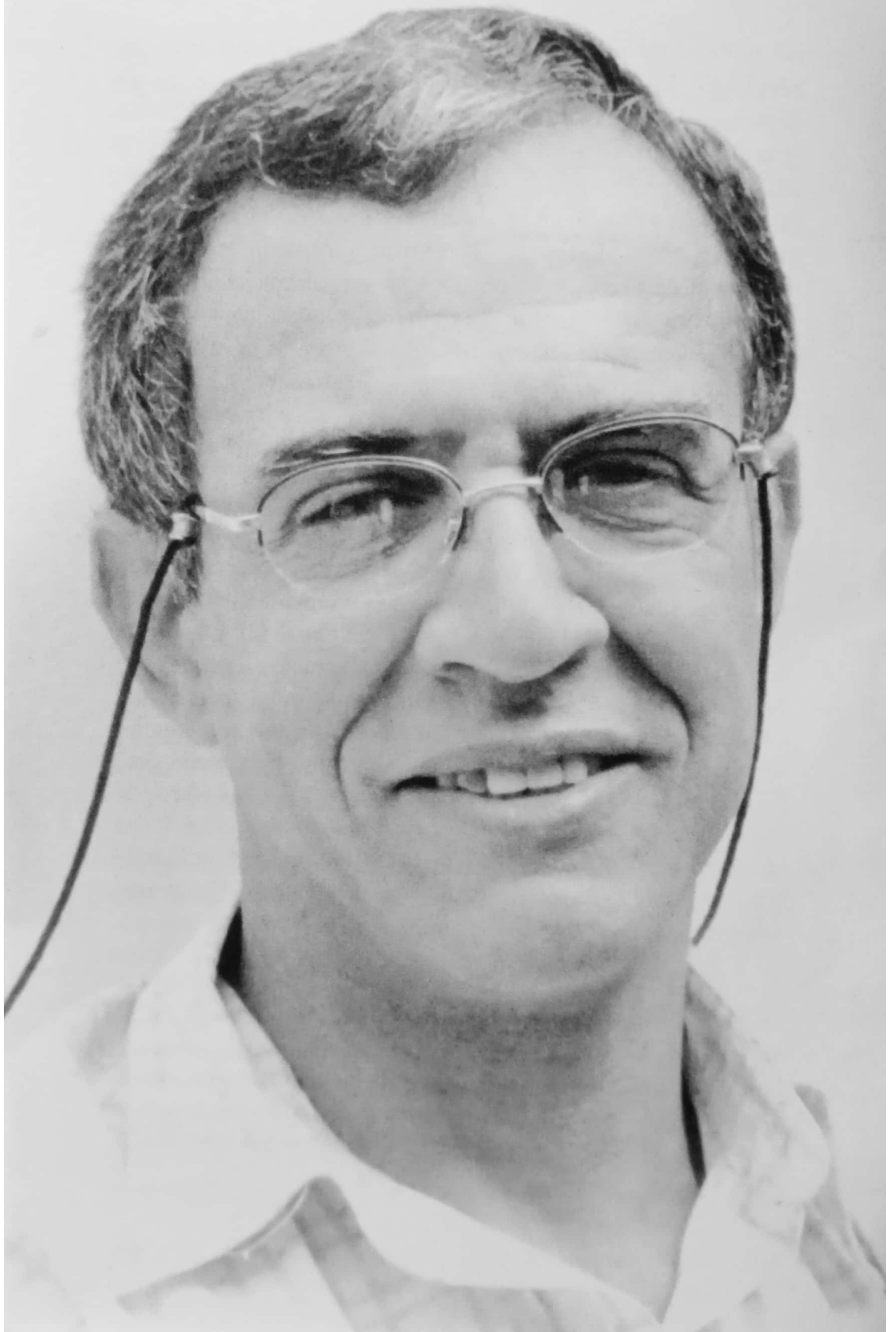
Dividindo a mesa com João das Neves – que apresenta sua vida artística – Aderbal Freire-Filho discute a natureza específica da ilusão no Teatro e ressalta essa especificidade como fator que o distingue da TV e do cinema. Ao relatar seu caminho, Aderbal incrementa sua intervenção com uma apresentação da atividade teatral desenvolvida no Uruguai e na Argentina. Márcio Souza, por seu turno, oferece importantes subsídios para o estudo da cena na região amazônica desde o final do século XIX. Expõe seu trabalho com os mitos indígenas e conclui com um panorama da cultura na Amazônia hoje. Luiz Paulo Vasconcellos é quem traz a História desta arte em Porto Alegre desde a década de 1960, listando grupos, enumerando dramaturgos, até situar o momento teatral do Rio Grande do Sul atual. As questões


referentes à atividade em grupo são levantadas pelos diretores Sérgio de Carvalho, que apresenta o desenvolvimento da Companhia do Latão, explicitando as relações de trabalho do grupo e seu processo de criação; Enrique Diaz, que expõe a dinâmica de existência da Companhia dos Atores e fala de sua relação com a arte do ator e do diretor; Eduardo Tolentino, que presta depoimento sobre sua vida artística. Antônio Araújo, que divide a mesa com os dois últimos, acusa a contradição de apenas estarem presentes os diretores como representantes de seus grupos, estando ausentes os respectivos atores e dramaturgos. Destaca o papel da escola de formação profissional no fomento ao trabalho coletivo e discute a busca excessiva de técnica por parte do ator de *carreira solo*.

Canto final – Depois de se atravessar boa parte do livro, passando por todas as questões que afligem os empreendedores do Teatro – questões que não se esgotaram e que continuarão sendo levantadas e discutidas – chega-se à série de depoimentos dados por homens de vida longa no Teatro brasileiro. E o que se percebe é que as dificuldades de seguir produzindo o Teatro fazem parte de todas as trajetórias, mas que há uma força artística que não cessa e nem deixará o Teatro morrer. No fim, pois, restabelece-se a paz. Uma paz dialética, prenhe de luta, mas ainda paz. É então hora do festim. O banquete de carnes e vinhos é oferecido por Paulo Autran, Augusto Boal, Antunes Filho e José Celso Martínez Corrêa. O caminho que cada um deles vem trilhando justifica a comemoração e dá suporte aos *herdeiros* para que empreendam suas viagens.

Coda – Calvino afirma ser a viagem de Ulisses uma viagem de retorno sim, mas com um sentido de restauração de uma ordem ideal anterior, do que se depreende que “o desejo de um futuro a ser conquistado é garantido pela memória de um passado perdido”.² É nesse entrelaçamento aguerrido entre presente, passado e futuro que acontece a *Odisséia do teatro brasileiro*.

2. CALVINO, Italo. *Op. cit.*, p. 19.





Luís Alberto de Abreu: a dramaturgia e o eixo do mundo

Entrevista a Aimar Labaki,
Fátima Saadi e Silvana Garcia***

Luís Alberto é autor de cinquenta peças, das quais uma dezena foi criada em processos colaborativos com grupos do país todo, como o Teatro da Vertigem e o Grupo Galpão, para os quais escreveu, respectivamente, *O livro de Jó* e *Um trem chamado desejo*. De *Bella ciao*, criada nos anos 70, a *O homem imortal*, um dos poucos textos ainda não montados, Luís Alberto tem experimentado diferentes formas dramáticas em sua obra, que inclui o belo jogo entre memória, ficção e realidade em *Lima Barreto ao terceiro dia*; *A guerra santa*,

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

** 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 arquivo pessoal: Luís Alberto de Abreu, 2002.

em versos, inspirada na *Divina comédia*; o *Auto da paixão e da alegria*; o épico *Till* e as peças do projeto Comédia Popular Brasileira, que ele desenvolve com sua Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes, cujo diretor é Ednaldo Freire.

Luís Alberto consegue projetar os aspectos afetivos de seus personagens no painel mais amplo das relações sociais nas quais eles evoluem, o que faz com que sua dramaturgia estabeleça um foco capaz de apreender tanto o singular quanto o geral em suas articulações.

Suas fontes são o teatro popular, a mitologia, a literatura, e sua preocupação com a história leva-o a buscar recursos épicos para a construção de uma narrativa, que resulta sempre poética e de viés crítico.

Sua profunda convicção de que o processo de criação do autor de teatro não pode estar dissociado do processo criativo dos demais profissionais da cena se reflete em sua atividade pedagógica na Escola Livre de Teatro de Santo André e no Oficínio do Galpão, em Belo Horizonte. De sua experiência como ator amador, Luís

Alberto trouxe o ponto de partida para o trabalho dramático: o eixo do mundo começa no lugar onde você está e, a partir daí, perfaz a sua circunferência. Só assim é possível dar corpo às idéias e vida à cena.



Foto de Arnaldo Pereira: *A nau dos loucos*, de Luís Alberto de Abreu, direção de Ednaldo Freire, 2002. Aiman Hammoud, Mirtes Nogueira, Julião, Ali Saleh e Edgar Campos.

Fátima Eu gostaria de saber como começou o seu interesse por teatro, quando você percebeu que a dramaturgia era o seu campo de trabalho por excelência e que referências e experiências foram fundamentais para o aprimoramento do seu ofício de dramaturgo?

Luís Alberto Que eu me lembre, meu interesse por teatro começou com o circo. A lembrança mais remota que eu tenho de teatro é de um drama levado por um cirquinho mambembe de periferia que apareceu em São Bernardo, eu devia ter uns nove anos... Fomos eu e minha mãe assistir, nem lembro mais o nome da peça. A história era a seguinte: o sujeito tinha uma mulher grávida mas tinha também uma amante e, por alguma razão, ele mata a mulher, pra ficar com a amante. A cena em que ele apunhala, na barriga, a mulher grávida era feita em sombra chinesa. Depois aparece a alma da mulher grávida e ele se arrepende. Eu fiquei tão impressionado com aquilo...

Aimar Sombra chinesa em teatro parece uma descrição de procedimentos da tua dramaturgia.

Silvana Marca indelével...

Eu só sei que essa coisa dramática me impressionou muito. Sou o mais novo de uma família de dez, família mineira, e os meus irmãos mais velhos faziam teatro amador em São Bernardo. Em uma periferia como São Bernardo, só dava para fazer artisticamente pintura ou teatro. Teatro tem isso: é fácil de fazer, agrega as pessoas. Eu gostava muito de cinema, fotografia, mas não havia nada disso lá, então ou eu me deslocava para São Paulo, o que era muito complicado naquela época, ou eu fazia teatro. Comecei de forma amadora, com um grupo de teatro, e isso me marcou bastante: até hoje o processo que a gente desenvolve com a dramaturgia é um processo característico de grupo. Primeiro eu fui ator, durante sete anos, num grupo amador de São Bernardo, em Santo André, no ABC, e daí eu comecei a desenvolver a dramaturgia.



Foto de Arnaldo Pereira:
Auto da paixão e da alegria,
de Luís Alberto de Abreu,
direção de Ednaldo Freire,
2002. Aiman Hammoud,
Edgar Campos, Luti Angeletti
e Mirtes Nogueira.

Aimar O que você aprendeu de dramaturgia sendo ator?

O que eu aprendi eu só soube depois: é que o processo da criação dramática é correlato ao processo de criação do ator. Meu ponto de partida para a criação dramática, e isso vem do ator, é a sensibilização, um processo interior. Eu nunca sei direito a forma que a coisa vai ter, tenho, no máximo, uma estrutura em que eu quero trabalhar. Mas não organizo, deixo que o improviso, o imponderável atuem na minha dramaturgia. De repente eu estou escrevendo e a coisa vai por um caminho completamente diferente. Costumo trabalhar planejadamente, faço o enredo, escrevo o *canovaccio*, mas gosto muito quando a coisa desvia, entra um personagem que altera totalmente a estrutura ou a estética do próprio espetáculo. Do ator, o que eu mais conservei foi isso: o que manda é o processo.

Fátima Você poderia explicitar isto melhor?

Parece contraditório, Fátima, mas a coisa é exatamente assim. Procuro estruturar bem o que vou fazer mas tenho o cuidado de não fechar demasiadamente personagens, ações e mesmo enredos. As mudanças que ocorrem durante o processo de escritura das peças nunca alteram a estrutura planejada. Em *Till*, por exemplo, os três cegos apareciam apenas em três

momentos, no *canovaccio*. No texto, eles se desenvolveram em inúmeras cenas (inclusive nos dois prólogos e na cena final) ganharam profundidade, rivalizaram em importância com o protagonista, a ponto de se dizer que eu havia escrito duas peças, e de chegarem a me propor a eliminação ou a diminuição dos cegos. Na encenação, os cegos funcionaram maravilhosamente e se tornaram a alma do espetáculo. Gosto muito quando isso acontece, quando o faro, a intuição, o jogo durante o processo de escritura de um texto alteram aquilo que foi planejado. Afinal, como o ator, o dramaturgo também tem direito à improvisação, caso contrário, corre-se o risco de a criação se tornar um repetir enfadonho daquilo que foi planejado.

Aimar Como é que você começou a estudar dramaturgia de forma sistemática?

Os primeiros textos, *Cala a boca já morreu*, *Bella ciao*, vieram no jorro, na intuição. Depois do *Bella ciao*, eu começo a me preocupar – com a estrutura, mais do que com a forma em si –, começo a tentar entender teatro de maneira mais global, e isso é importante para mim porque facilita meu trabalho... Eu não costumo repetir o mesmo gênero duas vezes seguidas, porque é complicado escrever uma comédia e depois passar imediatamente para outra comédia. Pra mim é como se o drama estivesse dormindo ali enquanto estou escrevendo a comédia. Eu fiquei com muito medo quando comecei a estudar dramaturgia, a me preocupar mais com a forma, porque começou a secar lá dentro a intuição. Eu tive uma crise muito grande com *Xica da Silva*, montado por Antunes no CPT; formalmente as coisas estavam bem colocadas, mas eu não gostei nada do resultado final.

Aimar Da encenação ou do texto?

Do texto e da encenação. Eu estava começando a perder o prazer, e falei: “assim eu não brinco mais. Porque se é para escrever dessa maneira, eu vou parar com o teatro e fazer

outra coisa.” Foi aí que eu escrevi *O homem imortal*, em que tento recuperar o prazer da escrita, o prazer de inventar. O aprendizado da dramaturgia veio junto com o prazer, com a intuição. Eu consegui não entrar nessa armadilha que é você ter a forma antes e se aprisionar na forma.

Aimar E este estudo foi como autodidata?

Autodidata, sempre.

Fátima Seu trabalho tem estado ligado a grupos e companhias de teatro, como a Malas-Artes, o Galpão e o Teatro da Vertigem. Quais são, em linhas gerais, as características do trabalho dramático realizado dessa forma, ou seja, para e com um grupo ou companhia?

O trabalho com o Grupo Galpão foi muito interessante. Eu já tinha um trabalho com o Oficínio do Galpão há algum tempo. Então fui pra Belo Horizonte e comecei a trabalhar, a escrever, dentro de um processo que a gente chama de colaborativo, em que todos entram, põem a mão e discutem o que está sendo feito. Eu fiz uma versão primeira do texto e mandei. Aí percebi que o humor que eu estava trabalhando era característico da Fraternal, era outro tipo de coisa, outra cultura... Então tive a necessidade de estar lá, de participar daquilo, de me tornar um pouco mineiro, naquele momento, pra conseguir fazer um trabalho com eles. E aí me veio uma coisa óbvia, que é o eixo do mundo, o eixo do mundo não existe, o eixo do mundo é onde você está, onde você está trabalhando, vivendo, esse é o eixo do mundo. Se eu estou com um trabalho em Belo Horizonte, meu eixo do mundo é lá, é com o Grupo Galpão, meu eixo do mundo são aquelas pessoas. Então eu tenho tentado muito menos impor a minha visão estético-teatral que absorver a deles para conseguir chegar a um trabalho legal. Isso aconteceu também no Vertigem, a gente discutiu muito com o Antônio Araújo, com o grupo, eu tive que me tornar um pouco do Vertigem para fazer esse trabalho. Isso ajuda muito o meu trabalho a evoluir porque são múltiplas influências,

interferências que eu recebo desses grupos. Eu sempre digo que não aceito encomendas, faço parcerias. Eu preciso estar lá. É muito mais complicado você aceitar encomenda. Porque você tem uma fórmula, um modelo que você repete sempre, e aí cadê o prazer? Não tem mais. E cadê a relação? Que é outra coisa legal que vem do ator também, é aquela coisa com o grupo: você vai fazer um trabalho e você faz amigos, parceiros, isso é muito legal.

Aimar Queria que você falasse um pouco de sua parceria com o Antunes.

Com o Antunes foi uma parceria que não chegou a se cumprir. Até certo ponto foi uma relação intelectual muito intensa, muito legal. O Antunes é um sujeito brilhante, pensa muito bem, mas não chegou a se constituir uma parceria. Talvez pelo tempo escasso. Eu fiquei lá um ano e meio. Trabalhei com os monitores de direção do Antunes um bom tempo. Com a Márcia Medina, a gente fez uma peça da cultura caipira, *Rosa de*



Foto de Guto Muniz: *Um trem chamado desejo.* Dramaturgia de Luís Alberto de Abreu, argumento do Grupo Galpão, direção de Chico Pelúcio, 2000. Eduardo Moreira e Antonio Edson.

Cabriúna, então gastamos um tempo com isso. Depois o Antunes viajou. E sobrou, na verdade, muito pouco tempo para a gente trabalhar o *Xica da Silva*. Embora eu sempre tenha trabalhado em grupo, e o Antunes tenha uma visão específica da relação de criação, essa parceria não aconteceu de fato.

Aimar De certa forma, desde o *Bella ciao*, nos anos 80, você trabalha, por um lado, uma interpretação marxista da realidade e, por outro, por mais que você mude de gênero, você trabalha recorrentemente com uma idéia de estrutura épica. Nos anos 90, isso acabou se transformando numa linha forte da dramaturgia brasileira. Pelo menos em São Paulo, isto aparece em trabalhos como o do Latão, como o do Reinaldo Maia, lá no Folias d'Arte. Em primeiro lugar, quero saber se você concorda com essa visão sobre esta linha do seu trabalho. Em segundo lugar, qual a diferença entre esse épico que você trabalha e outras dramaturgias?

Tanto o épico como o marxismo entram na minha formação teatral, que se deu nos anos 70. Brecht, para um grupo amador, era fundamental, o marxismo também... Então, é verdade, eu concordo com você. São duas linhas, não minhas, mas do mundo. Eu lembro que tinha um canto na minha primeira peça que eu fui beber no Brecht, no que eu conhecia do Brecht. Isso veio se desenvolvendo de uma forma não muito consciente. A partir de um determinado momento, comecei a me interessar bastante pela narrativa. Principalmente por causa da literatura, de que eu gosto muito, e também por causa do Brecht.

A diferença em relação a outros trabalhos, eu não saberia dizer. Talvez por essa sensibilidade de ator, eu tenha conseguido dotar o meu trabalho de um pouco mais de dramaticidade... Talvez seja isso. E eu só fui entender depois, quando li o Walter Benjamin, principalmente quando ele define o narrador como o transmissor de experiências humanas. Então, acho que o que caracteriza o meu trabalho é a dramaticidade da experiência humana junto com a forma épica, a visão da experiência humana colocada dentro do universo das relações

Foto de Lenise Pinheiro: *O livro de Jó*, de Luís Alberto de Abreu, direção de Antônio Araújo, 1995. Mariana Lima.



sociais... Eu tento trabalhar nesta junção. Alguns trabalhos, como o do Latão, por exemplo, privilegiam as relações sociais, o que é uma outra linha, e é uma coisa muito legal.

Aimar Grande parte dos autores e diretores que trabalham na tradição do épico tende a considerá-lo o único caminho possível para um teatro contemporâneo. No teu trabalho, a riqueza é justamente não abrir mão do épico, sem abrir mão de outras opções. Acho que tem também um problema geracional. A geração que, por causa da ditadura, parou de escrever ou começou a escrever por metáforas, depois da abertura não conseguiu tratar da crise da esquerda – ou então tratou mal. A única pessoa que tratou diretamente disso foi o Guarnieri, com peças desta fase que são muito ruins mas de uma grande coragem. Ele expôs ali sua perplexidade e o resto das pessoas não trata disso. E você trata. O próprio *A guerra santa*, que é um texto seu que eu adoro, é extremamente corajoso e extremamente profundo ao tentar compreender o que sobra do rescaldo da experiência de esquerda após a queda do muro de Berlim. Você pensa nisso de forma clara? Você está preocupado com isso ou isso também vem intuitivamente no seu trabalho? E como é que você vê isso no trabalho de outros dramaturgos? Em resumo, teu trabalho ainda é de esquerda? Teu trabalho

reflete ainda sobre a história da esquerda no Brasil, isso ainda é tema?

Acho que sim. Mas ela vem muito mais desse ponto de partida sensível. Ou seja, eu olho o mundo e falo: meu Deus do céu! Eu preciso trabalhar alguma coisa porque isso está me afligindo... E aí não tem jeito, a gente entra nesse caudal da esquerda, da indignação, não tem como... Não me interessa em fazer um trabalho para reforçar o que está por aí, eu não faria uma peça para simplesmente fazer sucesso. Obviamente eu quero sucesso, eu quero o que me dê condições, mas não só para ganhar dinheiro, não é essa a relação que eu travo com o teatro, com o público, com as pessoas. Pra mim isso não basta. Eu gasto muito tempo escrevendo. Esse tempo que eu gasto escrevendo é o meu tempo de vida. Meu Deus do céu, eu

não quero passar o meu tempo de vida só para ganhar dinheiro... eu quero relações. O meu trabalho é minha extensão com as pessoas, então não tem jeito. A partir do que eu sinto, do lugar onde eu coloco essa sensibilidade, das coisas que eu percebo no mundo, crio peças que defendem tudo isso. Então, acho que esse caminho é natural, esse caminho que me aproxima da



Foto de Lenise Pinheiro: *O livro de Jó*, de Luís Alberto de Abreu, direção de Antônio Aratújo, 1995. Matheus Nachtergaele e Joelson Medeiros.

esquerda, dessa coisa histórica, mas isso não vem *a priori*, eu não decido: vou escrever uma peça marxista...

Silvana Nesse viés do seu trabalho, que é o da pesquisa da linguagem mais popular, você vai visitar o fabulário medieval, vai trabalhar com os *fabliaux*, e isso aproxima você de um outro tipo de grupo, como os Parlapatões, que desenvolve um outro tipo de pesquisa, mas que tem também a dimensão épica. Como é que fica esse outro lado da questão do político? Como fica essa faceta da investigação da linguagem da tradição popular?

O meu trabalho procura sempre essa estética popular, ela me atrai muito, talvez por eu ter nascido e ter sido criado numa região de migrantes. É engraçado como esse humor funciona, por exemplo, numa cidade em que eu estou trabalhando agora, que é Mauá, no grande ABC. Uma cidade extremamente divertida, as pessoas são extremamente divertidas. Então, acho que isso veio na minha própria formação, está presente nas peças. Quando eu trabalho o épico, eu procuro trabalhar na forma mais simples. Por exemplo, para investigar o épico, o Brecht é um referencial, mas talvez não seja o mais importante. Quando vou escrever uma narrativa, eu me estribo muito mais no “causo” popular do que numa formulação elaborada da narrativa. Talvez tenha também a influência familiar, minha mãe era uma excelente contadora de histórias: dez filhos, netos, noras, ela juntava essa turma toda e começava a contar história. Do mais velho ao mais jovem, todos ficavam vidrados na forma dela contar. Eu achava isso impressionante, a capacidade que tem o velho narrador de interessar as pessoas, o domínio que ele tem sobre elas. E isso eu tento jogar no teatro. *O livro de Jó* é construído em cima disso.

Aimar Como assim?

É uma história contada, a estrutura dele é épica, se conta a história. De início, a gente só sabia que a gente ia recriar o livro de Jó. Sabia que era um espaço que não era o italiano.

Não sabia se era galpão, se era hospital, não sabia onde era... Então fiquei com esse pepino na mão. E comecei a refletir. Se a gente sai do palco italiano, a gente sai perdendo de cara. A gente perde em concentração, a gente perde em foco, a gente perde uma relação estável, com um público estável que vai lá para assistir e ouvir. Se eu não sei em que espaço ela vai se dar, como é que eu faço para trabalhar um peça desse tipo? Aí cheguei na velha, na minha mãe, e me lembrei como é que ela teatralizava um espaço que não era teatral. E no *Livro de Jó* tem uma recorrência que é a do narrador, que sempre renova a atenção para si. Ele está contando uma história tal, sonega as informações num momento para dar num outro momento... ou seja, num espaço alternativo, a atenção do público precisa ser sempre renovada. Então eu me lembrei do velho narrador e trabalhei essa estrutura no *Jó*.

Fátima Apesar de você criar boa parte de seus textos para propostas específicas de trabalhos de grupos e companhias, isto é, já tendo em vista a montagem que vai ser feita a partir deles, acontece de você descobrir elementos novos que só a realização do espetáculo traz e, posteriormente, integrá-los à peça?

É mais difícil acontecer, porque o espetáculo vai nascendo de um processo com atores e outros criadores, mas algumas vezes eu não concordo com alguma coisa, abro mão e, depois que o espetáculo está pronto, percebo que eu estava certo. O contrário também acontece, claro. No *Livro de Jó*, por exemplo, eu já tinha entregue o texto, eles já estavam trabalhando, e eu já estava em outro texto, quando o Antônio Araújo me pediu que criasse uma nova cena. Então eu disse: “não, Tó, eu já estou muito cansado e não vejo sentido nessa cena... Não precisa dessa cena.”

Aimar Você lembra qual a cena?

É uma cena em que o Matheus [Nachtergaele] está debaixo de um grande refletor...

Aimar O Matheus, não, o Jó...

O Jó.

Silvana É o Matheus quem está na cena, não é o Jó, ele está certo.

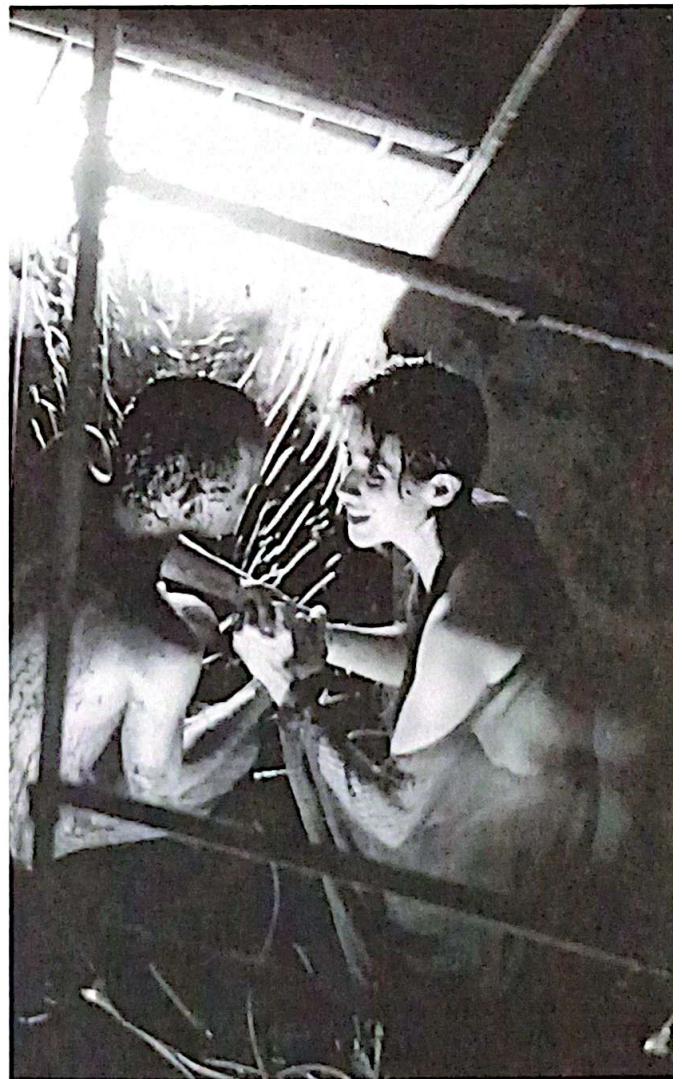
Aimar No texto é o Jó, no espetáculo pode ser o Matheus.

Silvana Quem tem materialidade é o ator, não é o personagem.

Ele estava embaixo de um grande refletor de cirurgia, mas eu não vi o ensaio.

Silvana É a foto mais divulgada do espetáculo...

É, talvez seja. O Tó falou que eu precisava fazer. Eu disse: “não dá mais, não dá para entrar”, e ele falou: “então, eu vou pegar do texto bíblico”, e eu: “tudo bem. Imagina! Sem problema nenhum.” Quando



fui assistir ao espetáculo, a cena ficou deslumbrante! E eu devia ter feito, porque quebrou um pouco a poesia do *Jó*.

Aimar Na hora de publicar você incorporou esse texto?

Não, eu não incorporei. O texto já estava pronto e eu teria que remexer tudo. Para o espetáculo, ficou perfeito. Com o Galpão, em *Um trem chamado desejo*, por exemplo, eu encaminhei o personagem do contra-regra numa linha mas o ator não concordou, queria outra linha; eu disse: “não, vai ficar romântico”, ele bateu o pé e, no final, o personagem, ficou muito melhor como o ator tinha indicado. Então, esse processo é uma coisa muito rica. No *Jó*, a gente mudou todo o final em função do espetáculo. A gente alterou, não o texto, mas a ordem das cenas. Eu fui assistir no segundo dia após a estréia, fui discutir com o Tó, e a gente então alterou e foi assim que ficou o espetáculo.

Aimar Você vê o *Jó* sendo montado daqui a vinte anos? Ou daqui a quarenta? Ou seja, essa dramaturgia existe, independente do espetáculo?

Acho que sim. Vai ser outra coisa, mas acho que a gente conseguiu uma coisa muito feliz no *Jó*, e no *Vertigem* a gente tem isso: o teatro do diretor está lá, o teatro do ator, daquele ator medieval que entra, que faz, está lá, e o teatro do dramaturgo também está lá. É uma conjunção muito feliz. Por isso eu digo: não vai ser o mesmo espetáculo, mas não vejo por que ele não possa ser montado daqui a vinte anos.

Aimar A trajetória do Antônio Araújo não é uma unanimidade: há uma parte da esquerda que acusa esse teatro de ser um teatro místico e, por místico, alienado e alienante. Eu não concordo, acho que é o teatro mais politizado dos anos 90, é o que te dá uma possibilidade de compreender, através do humanismo, como estão as relações de poder, de classe, mas ele é altamente politizado, sem ser explicitamente politizado. Eu queria que você falasse sobre isso.

Foto de Arnaldo Pereira:
Auto da paixão e da alegria,
de Luís Alberto de Abreu,
direção de Ednaldo Freire,
2002. Edgar Campos,
Aiman Hammoud, Luti
Angeletti e Mirtes No-
gueira.



Eu também acho que o Teatro da Vertigem é altamente politizado, só que por outros caminhos. Existe uma vertente que privilegia, em primeiro plano, as relações sociais, políticas, essa coisa toda. O Antônio Araújo, no Teatro da Vertigem, coloca na proa as relações humanas e, a partir daí, se estabelecem todas as relações sociais, políticas, essa coisa toda. Eu não sei o que ele vai fazer daqui para frente, pode ser que ele vá montar uma comédia, acho improvável, mas é uma possibilidade, mas, na Trilogia Bíblica, ele se apropria de um elemento místico e religioso para uma discussão humana. Eu não tive nenhum problema com o Tó quando falei: “Tó, eu não quero trabalhar o herói judaico-cristão, quero trabalhar o mito da criatura que se revolta contra o criador”, e ele disse: “é isso que eu quero também”. A busca do *Jó* é a busca humana mesmo.

Aimar E você, tem alguma busca religiosa?

Silvana Eu queria que você falasse da relação entre a religiosidade do *Auto da paixão e da alegria* e a religiosidade do *Livro de Jó*.

Essa questão da religião para mim é uma coisa muito complicada. Eu creio firmemente que sou ateu convicto. Ou seja, a coisa da existência de Deus, na verdade, não me

preocupa. Talvez na hora da morte, eu chegue lá como Bocage, se não me engano, e faça um auto de fé: “Outro Aretino fui/ A santidade manchei/ Oh! se me creste, gente ímpia/ Rasga meus versos, crê na eternidade!”... Quer dizer, não creio, com certeza, não. Mas a minha preocupação é outra, não é se existe Deus ou não existe... O ser humano crê e, se eu vou investigar o ser humano, tenho que investigar a partir da crença dele, ou seja, as pessoas podem não crer em Deus, mas crêem em alguma coisa, crêem no futuro e crer no futuro é crer no desconhecido. Essa crença todos têm. Alguns configuram isso religiosamente, adotam uma doutrina para exercer essa crença, outros não. A minha crença é muito mais no homem. E aí, como crente no homem, eu tenho uma ligação muito íntima com quem crê.

Aimar Para acreditar no homem já tem que ter uma fé absurda.

Pois é. No *Auto da paixão*, tentei trabalhar a mitologia, que me é muito cara. Esse Deus que desce lá de cima e se torna homem



Foto de Arnaldo Pereira: *Auto da paixão e da alegria*, de Luís Alberto de Abreu, direção de Edinaldo Freire, 2002. Luti Angeletti, Edgar Campos, Aimán Hammoud e Mirtes Nogueira.

e vem trazer alguma boa nova, alguma verdade ao homem, é um dos maiores mitos da humanidade. E também está presente neste mito a força do homem que é provocado, que provoca a divindade, que traz a divindade para a terra, e a transforma em homem. Ou seja, Deus não é capaz de impor as suas próprias leis, o homem rebate, o homem confronta. Esse é o mito que eu acho fantástico. A divindade podia ficar muito bem lá em cima, onisciente e poderosa como é, mas não, é obrigada a mandar o filho para cá, para aprender a ser homem. Isso é muito bonito, artisticamente, mitologicamente, humanamente, ou seja, isso é reflexo da força humana, capaz de atrair a divindade. Então, se Deus quisesse atrair o homem, era só deixar salvar todo mundo, mas ele não salva todo mundo. O homem, que é essa pedra viva no sapato de Deus, é uma coisa muito interessante de ser trabalhada.

Fátima Você gostaria de falar de alguma encenação de texto seu que te tenha tocado particularmente?

Tem uma de que eu gosto bastante pela simplicidade. É do Grupo de Teatro da Cidade, de São José dos Campos, aqui do Vale do Paraíba, que montou *Maria Peregrina*.

Aimar Ganham o Festival de São José dos Campos em 2002.

Eles me convidaram para o trabalho, eu tinha uma ligação muito grande com o Vale e com a cultura caipira do Vale, que está sendo arrasada com o impacto da industrialização. Trezentos anos de cultura, está indo tudo embora... e esse grupo se interessou em resgatar um pouco isso, me convidou para escrever sobre uma personagem da cidade, só que, por sorte ou azar, por causa da minha pesquisa em torno do épico, da narrativa, eu estava pesquisando o teatro nô e aí, quando me falaram que queriam trabalhar em torno da questão caipira, da cultura da cidade, eu falei: “tudo bem, eu aceito, acho ótimo, só que eu estou pesquisando o nô e vou fazer um nô com isso,

com essa proposta de vocês.” E foi o que aconteceu. Juntei essa coisa da cultura popular, que me interessava, com o teatro clássico japonês, que é extremamente popular no seu nascimento, e foi uma montagem bastante feliz, muito simples, mas tinha essa coisa do teatro como um encontro com o público. E o épico ajuda muito nisso. No épico, o interlocutor, o personagem ali perdido no palco, é o próprio público, isso é muito legal.

Aimar Você e o Ednaldo Freire trabalham há dez anos na Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes, construindo uma linguagem, formando atores que amadureceram ali, como o Aiman Hammoud, por exemplo. A esse processo corresponde também a formação de um público? Há um público da Malas-Artes, que foi se formando assistindo a esses espetáculos?

Eu vejo isso como uma coisa essencial: o teatro tem que estar apoiado fundamentalmente no público, nessa relação. Eu sempre falo para os caras que estão formando grupos novos que o momento em que a gente percebe que o trabalho de um grupo pode se desenvolver é o momento em que ele pode agregar pessoas que estão fora do grupo, que não pertencem ao grupo, mas que estão lá porque querem ajudar. É fundamental para um grupo ter um público que o apóie, um retorno; quando a gente vê as pessoas lá, é muito legal.

Aimar Nesse sentido, altera alguma coisa ocupar uma sala, como vocês estão ocupando agora em Santo Amaro, por causa dessa gestão do PT, que desenvolve uma política de ocupação de salas?

Isso altera para melhor, porque a gente fixa um trabalho ali, a gente fixa um público e tem tempo de planejar o que vai fazer; isso é fundamental. Para o próximo trabalho, o *Auto do migrante*, a gente vai apoiar a pesquisa ali na própria região, isso é uma coisa interessante, sentir a região, sentir o público. Isso acontecia no teatro antigamente, quando o público era

quase individualizado e o ator conhecia o público que vinha, ou seja, o teatro perdeu a relação humana que tinha com o público, hoje a relação é monetária, hoje o público é um ingresso; ora, o público não é o ingresso, o público é um conjunto de pessoas que precisam de interlocução.

Aimar São Paulo é uma cidade do tamanho de um estado. O teu público do ABC, o teu público do centro de São Paulo está indo a Santo Amaro te assistir?

Não muito. E as pessoas que vão reclamam que é longe. As pessoas que estão próximas do grupo vão. As pessoas mais próximas do ABC vão. O outro público espera, fica cobrando da gente: “vem pra cá, vem aqui pro ABC”, fica exigindo que a gente vá até ele.

Aimar Você tem outra experiência, que é tão importante quanto essa, que é tua experiência na Escola Livre de Teatro de Santo André, eu queria que você falasse um pouco disso e também perguntar se há um público em Santo André surgido a partir da Escola...

O projeto da Escola é um projeto que me é muito caro, no qual eu estou há quase dez anos envolvido. Na primeira gestão do PT em Santo André, do Celso Daniel, o Secretário de Cultura, que era o Celso Frateschi, pensou em criar uma escola que fosse um modelo porque havia uma experiência interessante na EMIA, que era a Escola Municipal de Iniciação Artística, da Nana Albano: não eram professores que iam dar aulas, concursados e essa coisa toda, eram artistas que tivessem um trabalho concreto na área e, mais, eles iam dividir com os aprendizes sua pesquisa. Então a Escola Livre de Teatro foi criada dentro desse objetivo, ou seja, a gente não ia ensinar, a gente ia trocar, numa estrutura mais horizontal. E a Escola começou a se desenvolver nessa primeira gestão, em 93. Ela teve uma primeira fase, em que o Antônio Araújo foi para lá, Cacá Carvalho, Maria Thaís, o Sérgio de Carvalho, o Hugo Possolo, dos Parlapatões, entre outros. E foi um trabalho muito

interessante. Foi então que eu comecei com um processo de dramaturgia a longo prazo. Foi lá que surgiu o embrião desse projeto de comédia popular, quando a Beti Rabetti, que veio do Rio, deu uma oficina para a Escola Livre e eu fiquei muito empolgado e pensei: a gente pode fazer a mesma coisa aqui no Brasil, no sentido de criar uma comédia popular, como foi a *commedia dell'arte*. Depois da primeira gestão do Celso, que foi até 96, a nova administração acabou completamente com a experiência da Escola, não sobrou ninguém, não sobrou nem a Escola. Quatro anos depois, quando o Celso Daniel voltou, o Celso Frateschi também voltou e a gente retomou a Escola. Demoramos três anos para reunir novamente o pessoal, para a Escola se solidificar. Na dramaturgia, a Escola tem esse viés da inserção dentro da cultura da cidade. Nessa primeira gestão, a gente montou *Nossa cidade*, mas que é a nossa cidade Santo André, não tem nada a ver com a peça do Thornton Wilder. É um grande épico com a história da cidade, personagens da cidade e tal. A peça ficou dois anos e meio em cartaz, só com público de Santo André.

Eu encasquetei, por exemplo, que o rádio é importante. Então, durante um ano e pouco, a gente trabalhou em cima de teatro

radiofônico, sobre o qual não se tinha praticamente material nenhum, porque não houve muitas experiências de teatro radiofônico no Brasil, então a gente



Foto de Lenise Pinheiro: *A guerra santa*, de Luís Alberto de Abreu, direção de Gabriel Villela, 1993. Humberto Magnani e Cláudio Fontana (CEDOC/FUNARTE).

começou a pesquisar e fez umas peças radiofônicas. Agora acabamos de estrear uma recriação contemporânea da *Odisséia*. E é um processo sem prazo determinado. O processo de formação na Escola está previsto para durar três anos, mas, de repente, um processo como a *Odisséia* ultrapassou esse período, as pessoas já estavam formadas mas queriam continuar. Outra coisa, lá não tem DRT, a pessoa vai lá para uma vivência artística. Se se estabelecer um processo de pesquisa de cinco anos, a pessoa vai ficar lá cinco anos pesquisando...

Aimar Se o PT ganhar...

Sim. Claro que a gente procura pensar em projetos que caibam, não é leito de Procusto, não, mas a gente pensa em algo que caiba dentro da gestão. O processo que a gente utiliza, via de regra, é um processo colaborativo. Desde o primeiro momento não existe essa coisa da especificidade, ator, dramaturgo, diretor, cenógrafo, um especialista nisso, outro naquilo. Eu chego lá e meto a mão na direção, eu não gosto, mas eu dirijo, eu falo, eu palpito. Ator escreve e, de repente, isso é retrabalhado pelo dramaturgo... Então é um espaço de experiência muito rico e que tem dado muito certo.

Fátima Eu queria que você juntasse isso com a sua experiência no Oficínio do Galpão, e falasse um pouco a respeito do que você considera uma formação interessante em dramaturgia.

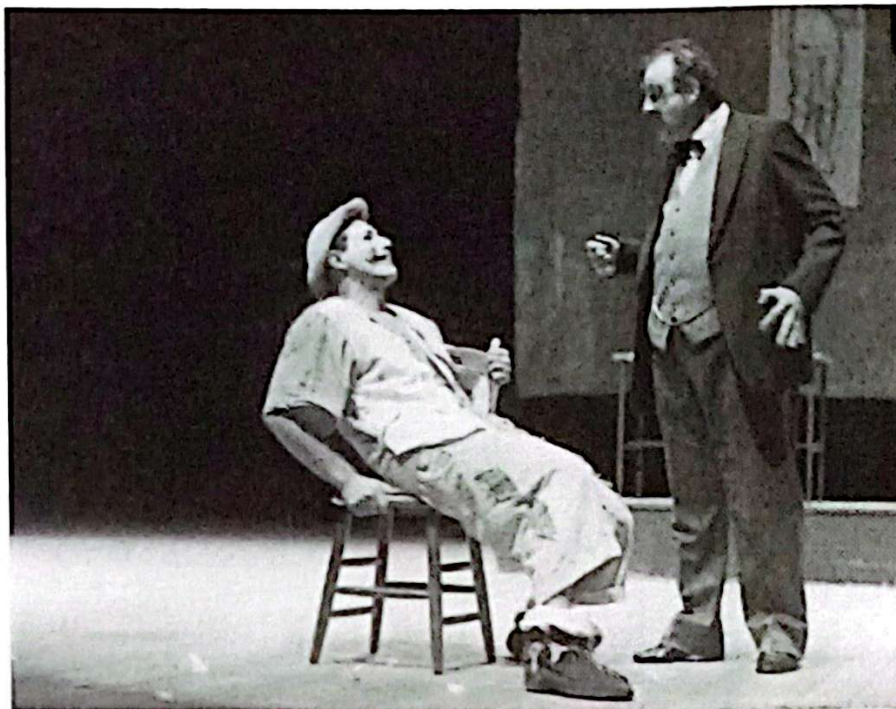
O pessoal do Galpão me convidou para o Oficínio em 98, através da Maria Thaís e do Cacá Carvalho, que tinham ido discutir com eles a criação de uma escola. Acabei sendo guindado para lá e levei um pouco desse processo colaborativo da Escola Livre de Santo André. O primeiro processo foi *Caixa Postal 1500*, que era sobre os 500 anos do Brasil, a gente estava trabalhando com nove dramaturgos, mais um monte de atores, um diretor só, com uma assistente, para fazer um único e mesmo espetáculo. E aconteciam coisas assim: um dramaturgo escrevia a cena e aí eu discutia com ele e falava:

“isso precisa ser reescrito.” Ele ia para casa, reescrevia, aí chegava lá e falava: “gente, não dá mais, eu não consigo ir mais para frente. Quem quer pegar essa cena aqui e reescrever?”, alguém respondia: “eu quero”, e ele dava a cena dele para o outro trabalhar. E foi nesse clima. E pra dramaturgia foi muito interessante, porque o dramaturgo não escreve o texto, o dramaturgo escreve o espetáculo. Então ele diz orgulhoso: “vai lá ver meu espetáculo”, porque o texto dele não está lá, ou até está, mas retrabalhado de tal forma que não dá pra saber o que é de um, de outro. Eu também meti a mão e escrevi mas não sei se aquela idéia a partir da qual eu fiz aquela cena veio do ator ou do diretor ou do dramaturgo e isso não interessa, o que interessa é o que está no palco, na relação com o público, aquilo é que tem que ser o melhor possível. Então é uma relação muito legal na dramaturgia e nos dá um pouco do prazer que o ator tem e que o dramaturgo não tem, porque ele, de uma certa maneira, é quase que alijado do processo. Esses trabalhos não vão ter o nome do dramaturgo embaixo, esse negócio todo, mas não tem quem pague esse prazer efêmero, essa coisa efêmera naquele momento em que ela está viva. Isso interfere muito no meu trabalho. Tem o trabalho que eu faço sozinho, que é o trabalho do dramaturgo que pensa o espetáculo, faz sua encenação precária, e escreve. Mas é muito legal também quando eu faço esse teatro do ator, ou do diretor. Isso é muito rico e é onde o dramaturgo aprende, e eu tenho aprendido muito com isso.

Fátima Você é um dos dramaturgos mais premiados do país e tem trabalhado ininterruptamente nesses últimos 25 anos. Seus textos têm sido regularmente editados ou a difusão deles tem se dado, prioritariamente, por meio dos espetáculos?

Por meio dos espetáculos. A difusão das quarenta peças que eu escrevi sozinho (escrevi outras dez nesse processo colaborativo) é sempre através de espetáculo. De todas as peças que eu escrevi, só duas ainda não foram montadas, uma é *O homem imortal*, a outra é *Francesca*, baseado no canto V de *A divina comédia*. Editadas acho que deve ter oito ou nove.

Foto de Marisa Quintal: *Masteclé*, de Luís Alberto de Abreu, direção de Ednaldo Freire, 2001. Ali Saleh e Aiman Hammoud.



Aimar O que é a melhor formação para um dramaturgo hoje? A partir da tua experiência, não só como dramaturgo, mas também como formador de dramaturgos por todos esses anos, se você tivesse a possibilidade de ter uma escola de dramaturgia, que estrutura ela teria?

Se eu tivesse uma escola de dramaturgia, eu necessariamente teria que reunir atores e diretores, porque a melhor forma de se aprender dramaturgia é diminuir a distância entre o dramaturgo e o palco. Só um adendo: nesse processo, eu acho que o dramaturgo não tem que estar constantemente presente no palco, não. Eu não gosto muito desse dramaturgo que é copidesque das improvisações dos atores. Acho que essa não é uma função do dramaturgo, ele tem que estar lá, participar, mas tem que trazer, colocar a criação em outro patamar. Mas quanto mais ele estiver próximo, melhor. Acho que no grupo e na companhia é onde ele vai aprender de fato.

Aimar Você dirigiu pelo menos um grupo de dramaturgia, o Núcleo dos Dez; eu queria que você falasse dessa experiência também, por favor.

Eu sentia falta do estudo da dramaturgia, então teve uma época em que eu comecei a fazer cursos de dramaturgia aqui em São Paulo; depois o meu trabalho ficou mais localizado em Santo André por causa da Escola Livre, aí o pessoal daqui que era ex-aluno ficou cobrando e eu sugeri: “vamos fazer um grupo de discussão.” E aí foi que se formou esse grupo que, de 95 a 98 mais ou menos, se encontrava semanalmente e escrevia uma série de coisas, discutia o teatro contemporâneo, lia peças, discutia a estrutura. Mas não eram dez, eram oito, treze, dezesseis, cinco. É que no dia em que resolveram dar o nome tinha dez pessoas.

Silvana Quem eram?

Aimar Tem alguns nomes que estejam aí escrevendo?

A Marici Salomão, a Beatriz Gonçalves, o Mário Viana, que trabalha com os Parlapatões. O Antônio Rocco fez parte um bom tempo. Muita gente passou por lá, ficava um ano e ia embora. Isso foi muito importante para mim, mas chegou um ponto em que a Escola Livre começou a me consumir tempo demais e eu tive que sair, mas o grupo existe até hoje, tem até um *site*, essa coisa toda.



Foto de Marisa Quintal: *Masteclé*, de Luís Alberto de Abreu, direção de Ednaldo Freire, 2001. Ali Saleh e Mirtes Nogueira.

Aimar A imprensa fala numa nova dramaturgia, numa renovada dramaturgia, numa explosão de novos dramaturgos em São Paulo; eu queria saber se você vê alguma característica em comum entre esses autores; você acompanha essa dramaturgia?

Não estou perto como gostaria; morando no subúrbio, no ABC, estou muito mais ligado, por questões trabalho, ao pessoal de lá. Mas, eventualmente, quando é possível, eu venho para cá, tenho contato com as pessoas que fazem essa nova dramaturgia. Eu não saberia dizer se ela tem uma característica específica. Há realmente um novo movimento de dramaturgos muito forte, e isso não é de hoje, não, vem desde a minha época de amador. De vez em quando a gente vai para festivais e tal e observa que há um movimento dos grupos para estabelecer sua visão de mundo através da dramaturgia, às vezes canhestra, mas é uma tentativa, quer dizer, o dramaturgo começa a se inserir de fato dentro do processo de produção teatral, o que eu acho um fenômeno muito interessante. Outra coisa é a quantidade de dramaturgos que a gente vê nesses concursos, a quantidade de gente escrevendo. Tem muita coisa ruim? Tem, muita. Não tem muita coisa excelente, não. Mesmo porque o desenvolvimento da dramaturgia não depende da vontade pessoal do artista, tem que se juntar um monte de quantidades até que, de repente, vem um que faz uma obra que é a grande obra, mas isso não quer dizer que foi ele quem fez a grande obra, ele tem todo um caudal atrás dele impulsionando; de repente, pronto, coincidiu. Logicamente tem o talento pessoal, mas também tem o momento, que é o momento histórico. A dramaturgia está passando um período muito interessante, a gente vê trabalhos diferenciados, dessa nova leva, que são muito interessantes. A dramaturgia começa a entrar num outro caminho muito mais sólido, pelo menos é essa a minha esperança. Antes a dramaturgia era boxe, de vez em quando surgia um Éder Jofre. Agora, não. Existe uma prática da dramaturgia no Brasil que é uma coisa que é fantástica.

Fátima Como você vê a instituição dos concursos de dramaturgia, eles são realmente uma forma de estímulo para novos autores ou simplesmente um paliativo para o

vácuo editorial em que o teatro se debate? Que políticas públicas poderiam ser instituídas para fomentar o desenvolvimento da dramaturgia?

Eu sou muito ligado aos gregos com aqueles festivais nos quais o dramaturgo estava junto com os atores e diretores e, de repente, tudo era premiado, não era a dramaturgia que era premiada. Acho que se fosse uma coisa por aí seria muito mais rico... Logicamente o concurso estimula o sujeito, mas tem também o sujeito que vai escrever para o concurso, um dramaturgo que não está ligado a grupo, não está ligado ao fenômeno concreto do teatro e corre-se o risco de ficar só nisso, ficar igual aos romanos, que tinham dramaturgos mas não tinham espetáculos. Acho importante que tenha esses concursos mas que, de alguma forma, eles estejam vinculados a estímulos de montagem. O dramaturgo é premiado e o que ele faz agora? Não faz nada, guarda o prêmio na casa dele, gasta o dinheiro com cerveja e pronto. Acho que deve haver coisas mais efetivas no sentido de fomentar a criação do espetáculo e, junto, fomentar a dramaturgia, isso eu acho importante. Os concursos devem ir por aí.



Foto de Ary Brandi: *Bella ciao*, de Luís Alberto de Abreu, direção de Roberto Vignati com o Grupo Arteviva, 1982/83. Rosaly Grobman e Cacá Amaral (CEDOC/FUNARTE).

Aimar Voltando àquela história com a esquerda: você tem tido diálogo com a crítica ou com a Universidade a respeito disso? Eu sei que Mariângela Alves de Lima tem escrito de forma profunda e sistemática sobre o seu trabalho, mas, além dela, mais alguém tem analisado sua obra do ponto de vista do seu engajamento de esquerda?

Não tenho feito essa discussão; eu sou meio recluso, fico lá em Ribeirão Pires, trabalhando, trabalhando, trabalhando... Sinto falta da discussão sob esse aspecto estético. A Mariângela, por exemplo, é um balizador muito importante no meu trabalho. Ler uma crítica dela é ter uma aula, é altamente estimulante uma crítica de teatro da qualidade da Mariângela. Em algum momento se disse que o crítico não tinha importância nenhuma, que ele era mero resenhador, mas não, o crítico é muito importante. Eu gostaria de ter mais esse tipo de discussão, que eu tenho, por exemplo, com meus alunos, mas fora é difícil, a gente não tem debate sobre as questões que envolvem a dramaturgia... E sinto falta também da discussão política, primeiro porque não sou ligado a nenhum partido, sou um franco-atirador, um livre-pensador. É um problema complicado esse da discussão estético-política, sempre foi; inclusive, discutir com político, historicamente, sempre foi muito difícil. Eu lembro que quando fiz *O rei do Brasil*, eu falava, num pequeno manifesto, que eu me considerava um militante da cultura, e a minha visão é sempre do ponto de vista da cultura; a política me entra na veia a partir da observação, da sensibilidade, da discussão cultural. E não entendo cultura como fabricação de produto cultural, não. Cultura é uma coisa muito mais ampla, na qual entra toda a questão antropológica, inclusive a própria política. Na discussão política ou da política, a cultura entra sempre como um apêndice. Aí não me interessa discutir.

Fátima A imprensa mostra isso claramente. Nessa maratona de reportagens sobre a eleição presidencial, são feitas perguntas sobre todos os aspectos do plano de governo aos candidatos, em último lugar vêm as que se referem à cultura e à arte.

Eu fico profundamente irritado quando vejo, numa discussão de prioridades, por exemplo, a velha falácia de que a saúde é mais importante que a cultura. Meu Deus do céu, que homem a gente está criando? Saudável só de corpo? E o resto? Falta sensibilidade para perceber que cultura é fundamental. Eu estou trabalhando diretamente com um projeto de cultura lá em Mauá, um projeto muito interessante. O secretário de cultura, Luiz Roberto Alves, do PT, é um educador e, no debate que a gente propõe, o espetáculo, a arte em si, não tem sentido se não trouxer um elemento pedagógico. A pessoa não vai lá apenas para ter entretenimento, não: aquele entretenimento é apenas resultado de todo um processo cultural, e isso tem que ser revelado para as pessoas que vão assistir. Não se trata de fazer um espetáculo didático, não. Mas, se a gente vai fazer um trabalho teatral, as pessoas têm que conhecer um pouco do processo de feitura dele, para poderem aproveitar ao máximo aquilo, não apenas como entretenimento. Lá, por exemplo, a gente trabalha a memória da cidade, a gente tem uma ópera chamada *Ópera da Terra Pilar*, Pilar porque o nome de Mauá antigamente era Pilar. O espetáculo é itinerante, acontece em quatro pontos importantes da cidade. É um processo ao mesmo tempo artístico e pedagógico.

Aimar A partir desses doze anos de experiência em Santo André, intermitentes porque você esteve fora por uma gestão, o que dessas experiências na área de cultura poderia e deveria ser levado em conta num plano federal, agora que teremos um petista na presidência da república?

Em primeiro lugar, privilegiar a formação, isso é fundamental, mas a formação completa. Uma dificuldade que a Escola Livre de Santo André sanou foi essa: ela forma diretores, dramaturgos, cenógrafos e, o mais importante, todo mundo congregado, trabalhando no mesmo produto artístico, com essa relação colaborativa. No ABC, por exemplo, tem várias academias de dança, que formam muitos bailarinos, e, em sua maioria, eles vêm para São Paulo; aqui já deve estar abarrotado,

Foto de Arnaldo Pereira:
A nau dos loucos, de Luís
Alberto de Abreu, direção de
Ednaldo Freire, 2002. Edgar
Campos e Ali Saleh.



porque São Paulo também forma bailarinos. Por que não investir então na formação de coreógrafos? Ou seja, existe uma necessidade que poderia estar sendo atendida. Mas não sei, em nível federal, o que seria mais importante trabalhar agora.

Aimar E, ao contrário, que experiências a gente deve aproveitar para não repetir nas prefeituras petistas?

Não tenho conhecimento das experiências das prefeituras petistas, tenho conhecimento da experiência de Santo André e, mais de perto, da de Mauá. Uma experiência que a gente tem em Mauá é a do eixo do mundo, em princípio, ligado à comunidade: o eixo primeiro, não o principal, está ligado à memória das comunidades, das pessoas e o trabalho artístico-cultural está voltado para isso como elemento primeiro – obviamente o principal não é esse, o principal é o universal, isso a gente não pode esquecer. Mas, lá, todo o esforço primeiro vai no sentido de produzir para essa comunidade. O que acontece, por exemplo, em outras cidades é que existe um público mínimo ligado à cultura, isso a gente vê em cidades que, vamos dizer, têm um festival de cinema que tem um público de 200, 300 pessoas; se fizer um festival de teatro, tem o mesmo público, a orquestra sinfônica, idem... e quando

a gente percorre todos os eventos, vai ver que são as mesmas pessoas que estão sempre lá. O que acontece? Todo o investimento de cultura acaba sendo feito para um público de 500, mil pessoas numa cidade de 800 mil habitantes. É fundamental descentralizar, quebrar um pouco esse círculo vicioso do evento. Para que centro? Não existe centro mais, cidade nenhuma tem mais um único centro gerador. Então a descentralização e a formação me parecem as coisas mais importantes.

Fátima No projeto Comédia Popular Brasileira você cria uma série de personagens, João Teité, Matias Cão, Boracéia, Mateúsa, Coronel Marruá e vários outros, que são aparentados com toda a linhagem da *commedia dell'arte* mas estão profundamente enraizados em nossa realidade rural-urbana. Definidos por alguns traços gerais, eles se prestam a uma série de situações em que, sem fugir à estrutura de base, eles vão apresentando de forma coerente novas facetas do que, de início, parecia ser apenas um esquema. Essa capacidade de construir um personagem multifacetado, a partir do recurso a elementos mínimos, aparece também em seus outros textos. Você poderia falar um pouco sobre suas técnicas de construção do personagem e sobre a integração do personagem no painel histórico, como ocorre, por exemplo, no *Bella ciao*?

Muita coisa vem intuitivamente. Mas a raiz do projeto da Comédia Popular Brasileira está mesmo na *commedia dell'arte*, o que a gente queria era a repetição, firmar essa coisa popular, de colocar o personagem em diferentes situações, mas a gente não queria reproduzir o personagem original. Aí se chega no arquétipo, no Arlequim, que é aparentado ao Trickster, o arquétipo cômico da cultura do índio americano, ao nosso Macunaíma... Então, nosso projeto era mesmo a busca do arquétipo cômico universal, trabalhado com um viés particular. No *Parturião*, por exemplo, é a comida o que move o João Teité, que é o nosso Arlequim; em *Burundanga*, é o poder, mas ele age da mesma forma, é um tolo querendo poder; em *O anel de Magalão*, além do poder, ele quer a moça, já é a linha

do arquétipo mais ligada à libido... Isso me possibilita trabalhar o mesmo personagem com viés completamente diferente. No *Bella ciao* me surgiram as características de um primeiro personagem, e isso precisou ser inserido num contexto histórico, porque, para mim, o mundo e o tempo histórico nos quais aquele personagem se insere são muito importantes.

Fátima Em suas peças percebemos também que a fala do personagem é muito bem trabalhada, quer você lide com a fala do homem do interior, quer você lide com imigrantes italianos e portugueses, quer escreva em versos. Que tipo de pesquisa você costuma fazer quanto a esse aspecto?

Às vezes há uma coisa específica como o dialeto caipira, aí eu faço uma pesquisa. Mas, fundamentalmente, o trabalho dos diálogos vem da formação literária que a gente tem, da narrativa, do épico, em que a palavra é importante porque o interlocutor é o público. No caso específico do projeto Comédia Popular Brasileira, eu quis me esmerar mais para quebrar



Foto de Ary Brandi: *Bella ciao*, de Luís Alberto de Abreu, direção de Roberto Vignati com o Grupo Arteviva, 1982/83. Zé Carlos Machado, Rosaly Grobman, Calixto de Inhamuns, Gabriela Rabelo, Christiane Tricerri, Cacá Amaral, Mário Cesar Camargo (CEDOC/FUNARTE).

um pouco essa coisa de que um projeto popular tem que necessariamente ser pobre. Não, o personagem é simples, é pobre, mas a elocução dele é requintada. A fala da cidade já está muito contaminada pela tevê, pela norma culta, mas a fala das pessoas que moram em pequenas comunidades é de uma riqueza... A gente fica besta! Talvez eu faça um trabalho lá em Tiradentes e, ao entrevistar um velho da cidade, fiquei boquiaberto com a beleza da fala dele. É um sujeito que não lê, muito simples, nada letrado, não tem formação, mas abre a boca para falar, meu Deus do céu, aquilo é música! As metáforas que ele usa! Isso em cinco minutos... Aí eu pensei: eu fico seguramente uma semana para conseguir o nível de metáfora dele. Por quê? Porque a cultura popular é extremamente requintada, são séculos e séculos de burilamento, de trabalho, de geração em geração, e isso vai produzindo uma síntese, uma beleza, uma sonoridade que nós perdemos, nós não temos mais métrica na voz, na palavra, a gente não tem mais sonoridade...

Fátima Como é habitualmente sua rotina? No momento, o que você está fazendo? E quais são seus planos para o futuro, o que está em andamento?

Eu estou muito ligado ao ensino: a Escola Livre de Teatro, a Escola Livre de Cinema, ambas em Santo André e a assessoria aos Oficinas do Grupo Galpão ocupam boa parte do meu tempo. Fora isto, ainda tem o meu trabalho junto com grupos e companhias. Em cinema, eu tenho uma parceria muito legal com a Eliane Caffé, já fizemos juntos dois filmes. O primeiro foi *Kenoma*. O segundo, *Narradores do Vale de Javé*, está para ser lançado no primeiro semestre de 2003 e a gente já está trabalhando no terceiro roteiro. Com isso, eu estou preparando também material teórico para refletir um pouco sobre o processo de criação na dramaturgia.

Fátima Você poderia falar um pouco do seu processo de escrita?

Varia bastante. Algumas vezes escrevo rápido, outras lentamente. Aquilo que eu domino, ou que eu acho que domino, às vezes é o mais complicado, porque eu entro nessa falácia individual de falar: “não, eu sei” e sempre me ferro. Então, fico atento: é bom saber nada. Não sei, não quero saber, não quero reproduzir, quero entrar num caminho que eu desconheça. Quando entro no caminho que desconheço, parece que a intuição vem mais forte e aí eu trabalho. Quando eu entro no processo de criação, é porque já me abstraí de uma série de coisas, daquilo que eu sei, e só então começo a ver as imagens e a coisa flui. Se eu não entro no processo, a coisa não anda.

Fátima Há meios de você se fazer entrar no processo quando está difícil este engate?

Há sim. Há uma coisa que eu aprendi lendo Italo Calvino, que é a visualização, exercício lá do *Seis propostas para o próximo milênio*, que eu achei fantástico; aquilo é um ensinamento tão grande, porque é o processo mesmo de concentração, eu preciso ver o personagem em ação, senão, não adianta, eu posso saber tudo dele, não adianta. E não é fácil ver em ação, porque você precisa eliminar uma série de imagens que passam pela tua cabeça e se concentrar numa, e aí organizar essa imagem. Quando a coisa fica complicada, é porque eu não estou vendo, e o que é pior, esqueço que não estou vendo, e fico querendo pular fases, fazer a coisa mais rápida do que o processo normal. Outro recurso também é basear toda a criação dos personagens no arquétipo, porque o arquétipo me dá caminhos extremamente amplos e eu não fico preso a uma configuração racional na criação do personagem. Às vezes o personagem está numa linha, de repente quebra aquela linha e vai para uma coisa completamente diferente, que não é coerente com o meu entendimento, eu falo: “meu Deus do céu, não estou entendendo nada do que ele está fazendo” mas confio, porque aquilo está perfeito com relação ao arquétipo. São essas duas coisas que eu posso te dizer que eu tento utilizar no meu trabalho. E também eu fico bastante tempo trabalhando.

Atualmente, tenho acordado às seis da manhã, trabalho um bom tempo e estou sempre envolvido com isso.

Fátima Quem são os autores com quem você sente afinidade no panorama da dramaturgia brasileira, e, de modo mais amplo, na literatura?

Dos brasileiros, eu gosto muito do Guarnieri, que é um grande dramaturgo, do Plínio Marcos, que trouxe ao teatro o elemento da oralidade, que eu acho muito importante. Do pessoal mais novo, gosto do Mário Bortolotto e do Fernando Bonassi, pela radicalidade. Não é o tipo de trabalho que eu faria, mas eu gosto bastante. Gosto também do Hugo Possolo.

Agora estou muito ligado aos autores russos. A gente está encenando na Escola Livre de Santo André o *Crime e castigo*. Bom, Shakespeare é fundamental, os gregos são fundamentais, Lorca, essa coisa popular, poética e requintada. São essas algumas balizas que eu tenho, em que eu me apóio sempre que posso, além de Guimarães Rosa e Graciliano Ramos, fundamentais na minha formação.

São Paulo, 25 de outubro de 2002

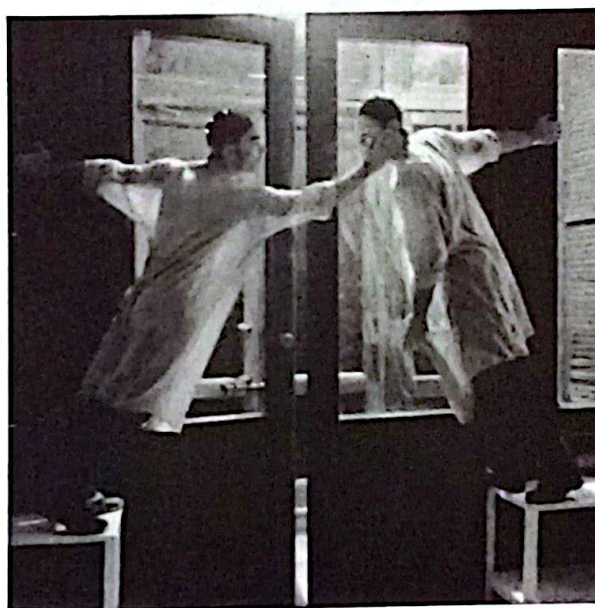
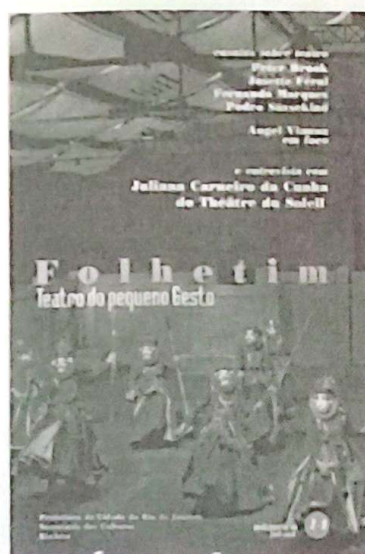
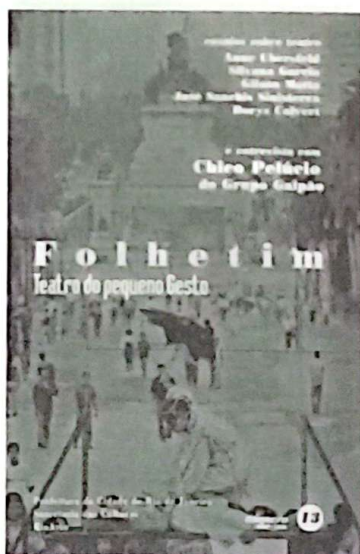
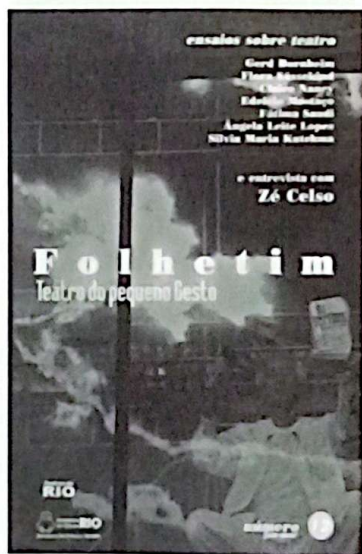
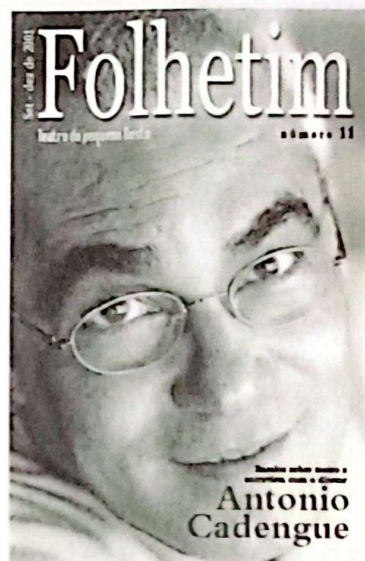
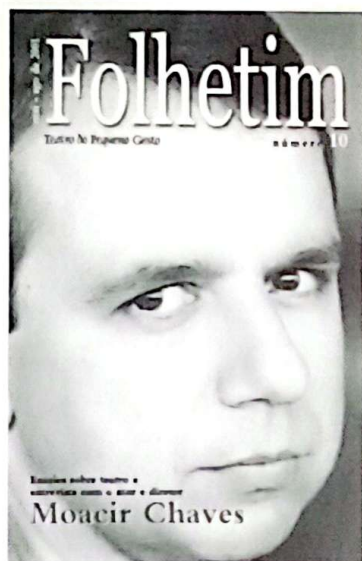


Foto de Guilherme Bonfanti: *O livro de Jó*, de Luís Alberto de Abreu, direção de Antônio Araújo, 1995. Vanderlei Bernardino e Sergio Siviero.

Folhetim

Teatro do pequeno Gesto



Onde encontrar

Rio de Janeiro
Livraria Argumento
tel.: 21-2239-5294

Liv. Travessa/CCBB
tel.: 21-3808-2066

Livraria Leonardo da Vinci
tel.: 21-2533-2237

Livraria Timbre
tel.: 21-2274-1146

Livraria Prefácio
tel.: 21-2527-5699

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

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

Liv. Mário de Andrade
tel.: 21-2279-8097

Liv. Ligue Livros
tel.: 21-9266-2683

CAL
tel.: 21-2225-2384

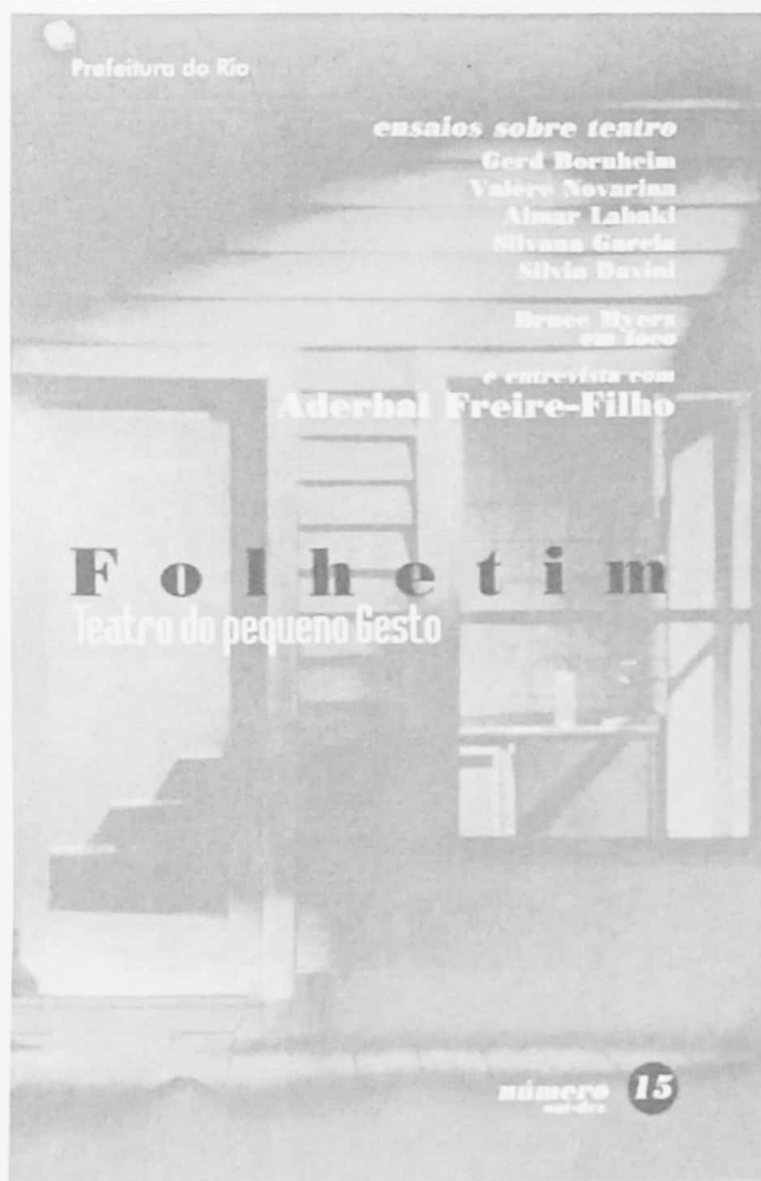
Cia. Atores de Laura
tel.: 21-2595-8245

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

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

Livraria Fabricare
CCBB/São Paulo
tel.: 11-3113-3654

Belo Horizonte
Galpão Cine Horto
tel.: 31-3481-5580



Teatro do pequeno Gesto

Conjuntura de repertório

Visite também o site www.pequenogesto.com.br/folhetim. A cada mês um novo artigo e uma nova entrevista de um *Folhetim* já esgotado.

Livr. Scriptum/Savassi
tel.: 31-3223-1789

Livraria Scriptum
Palácio das Artes
tel.: 31-3226-5892

Livraria Crisálida
tel.: 31-3222-4956

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

Livraria do Eleotério
tel.: 41-324-0308

Natal
Casa da Ribeira
tel.: 84- 211-7710

Recife
Livraria Kriterion
tel.: 81- 3268-2838

FETEAPE
tel.: 81- 3224-9130

Salvador
Teatro Vila Velha
tel.: 71- 336-1384

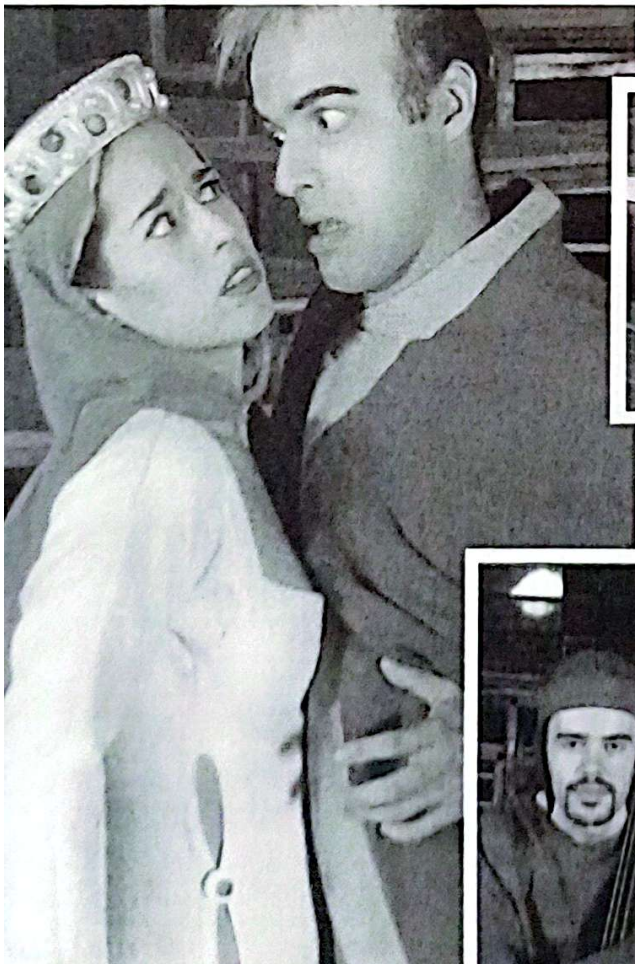
Brasília
Livrarias da UnB
tel.: 61- 307-2221

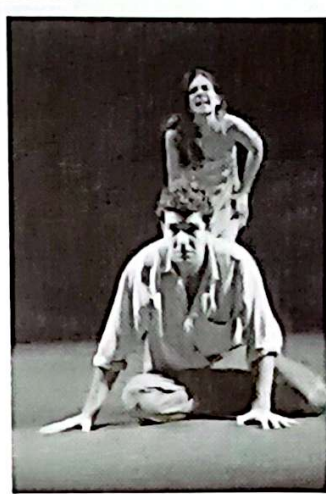
*Se preferir adquiri-lo
por via postal:
telefax: 21-2558-0353*



Teatro do pequeno Gesto

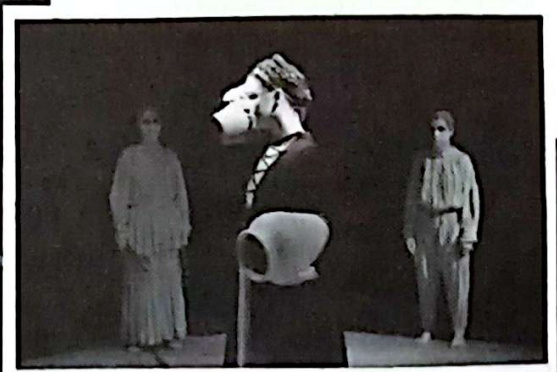
Companhia de repertório





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

O espaço do teatro é abordado sob diversos ângulos nesta edição de *Folhetim*.

Em *As articulações do espaço teatral*, o ensaísta francês Jean-Jacques Alcandre compara os procedimentos de espacialização na cena teatral, no cinema e na literatura.

O espaço simbólico do teatro no resgate do sentimento de culpa, na tragédia antiga, no teatro medieval e nas peças shakespearianas é um dos eixos do texto de Gerd Bornheim, *A inexorabilidade da morte*, que analisa sob diversos ângulos a compreensão da morte em nossa sociedade.

Alberto Tibaji e Fátima Saadi prestam uma homenagem a Gerd Bornheim em ensaios sobre sua atividade como professor e como estudioso do teatro, tema que ocupou parte significativa de sua produção intelectual.

Na seção *Em foco*, Jorge Viveiros de Castro fala do espaço do teatro em sua editora, a 7Letras.

O intercâmbio entre o teatro francês e o brasileiro é o tema de *Teatro francês contemporâneo: o que sabemos a respeito?*, de Geraldo R. Pontes Jr. e, em *A palavra no palco – Por que usar o verso em cena*, Fernando Marques abre a dramaturgia para o ritmo e a sonoridade, apoiando-se em Mário de Andrade e Freud.

Marta Metzler resenha *A Odisséia do teatro brasileiro*, edição do Seminário promovido em 2000 pelo espaço *Ágora*, de São Paulo, que reuniu profissionais de teatro em debates e depoimentos sobre seu trabalho, cobrindo os últimos 50 anos da atividade no país.

Na entrevista, Luís Alberto de Abreu, um dos dramaturgos brasileiros que melhor compreende a íntima relação entre texto e cena, fala de suas experiências com o Teatro da Vertigem e com o Grupo Galpão, para os quais criou *O livro de Jó* e *Um trem chamado desejo*.

**Teatro do
pequeno Gesto**
Companhia de repertório

