

EDITORIAL

Caros amigos, saudações!

Este é um número comemorativo: comemoramos o fato de estarmos novamente aqui, desta vez em companhia de Beti Rabetti, Luiz Arthur Nunes, Márcia Sá Cavalcante Schuback e Bia Lessa, a quem muito agradecemos. Comemoramos os vinte anos do texto *A serpente*, comemoramos o centenário de nascimento de Brecht e saudamos Dario Fo, que recebeu o Prêmio Nobel de Literatura.

Um grande abraço e boa leitura.

ÍNDICE

O EFEITO DE ESTRANHEZA

Maurice Blanchot 2

COM A PALAVRA, O MISTÉRIO BUFO

Marcia Sá Cavalcante Schuback 8

A SERPENTE

Luiz Arthur Nunes 10

HISTÓRIA DO TEATRO COMO HISTÓRIA DA CULTURA

Beti Rabetti 16

O TÍTULO: PRIMEIRO SENTIDO DO TEXTO TEATRAL

Walter Lima Torres 22

NOTAS SOBRE O TEATRO, DE LENZ

Fátima Saadi 30

A VANGUARDA DA VIDA

Entrevista com Bia Lessa 36

O EFEITO DE ESTRANHEZA

de Maurice Blanchot

tradução de Ângela Leite Lopes*

Poesia: dispersão que enquanto tal encontra sua forma. Aqui, uma luta suprema é travada contra a essência da divisão e, no entanto, a partir dela; a linguagem responde a um apelo que volta a questionar a sua coerência herdada; ela é como que arrancada a si mesma; tudo se rompe, se parte, sem relação; não se passa mais de uma frase a outra, de uma palavra a outra. Mas, uma vez destruídas essas ligações internas e externas, levantam-se, como que de novo, em cada palavra, todas as palavras, e não as palavras, mas a presença que as apaga, a ausência que as chama - e não as palavras, mas o espaço que, aparecendo, desaparecendo, elas designam como o espaço movediço de sua aparição e de seu desaparecimento. [...]

O teatro é a arte de jogar [*jouer*] com a divisão introduzindo-a no espaço pelo diálogo. A noção de diálogo é tardia. Nas formas cênicas mais antigas, cada palavra fala solitária, voltada apenas para os homens que se reuniram religiosamente para ouvi-la; não há comunicação lateral; é ao público que se dirige aquele que fala, numa plenitude que exclui qualquer resposta, palavra de cima, numa relação quase sem reciprocidade. Mas assim que a palavra se divide para ir e vir em cima do palco, a relação com o público muda; a distância aprofunda-se; aqueles que estão lá em baixo para ouvir não ouvem mais de forma imediata, mas a título de respondedores: por sua atenção que a tudo sustenta e suporta. O silêncio é doravante *um terceiro*, até as épocas em que se acaba esquecendo do silêncio, o ideal sendo dialogar com naturalidade como numa conversa de sociedade. A descontinuidade fica então perdida para uma continuidade de superfície.

(O teatro de Genet é, pelo contrário, uma arte da profunda descontinuidade.)

E Brecht? Brecht, aquele que tomou consciência do fascínio e quer romper com ele voltando-o contra si.

Tudo em Brecht é sedutor, tudo chama essa simpatia contra a qual ele não se cansou de nos prevenir. Uma grande simplicidade, a aliança mais natural com a simplicidade do canto e o poder de fazer falar as palavras simples e também de ser justo com a infelicidade, o sofrimento e os homens pelo simples fato de fazê-los falar. Algo de potente, de vivo e de, talvez, finalmente feliz. Todas essas qualidades são evidentes. E, no entanto, esse homem *naïf* é um autor astuto. Essa simplicidade natural também é feita de estudos, de pesquisas, de pressões; ele se preocupa com exercícios e se deixa tentar pela pedagogia. Eis um escritor que tem o dom das imagens, que sabe o poder da luz, do gesto, do movimento, pronto para animar para nós o encantamento do espaço, - mas não, é ao julgamento que ele se dirige; e a liberdade que procura despertar é a liberdade do espírito que ele entende muitas vezes de uma maneira bem abstrata. Exuberante e austero, emocionante com o horror de emocionar e a desconfiança dos bons sentimentos: mesmo assim aberto às convicções simples, às certezas do coração, à esperança; marxista, mas à maneira do século XIX. Será que Brecht teria sido de fato um homem tão feliz? Sua juventude pertenceu à guerra que ele detestava; depois à liberdade da desordem da qual desconfiava; depois à ameaça da tirania que execrava. Sua maturidade pertenceu ao exílio que nunca pôde suportar. Seus últimos anos são obscuros. Tudo indica que, apesar dos compromissos onerosos, foram a parte mais brilhante, mais afortunada se não a mais fecunda de sua vida. Mas é preciso acrescentar que esse homem essencialmente livre, ao morrer de uma morte prematura que o poupou de acontecimentos com os quais teria sofrido intimamente, teve, de certa maneira, um fim feliz? Triste felicidade, na medida de nosso tempo.

Autor de teatro, apaixonado pelo teatro, ele parece ter sentido desde cedo uma aversão pelos sucessos de teatro e pelo que move esses sucessos. E isso é muito atraente. Poe, em páginas famosas, procurou a maneira de escrever um poema definindo previamente os pontos da sensibilidade sobre os quais esse poema deveria agir de forma infalível. Brecht procura o contrário. Quando ele entra num teatro, o espetáculo dessas pessoas fascinadas, que ouvem mas não escutam, que fixam mas não vêem nada, sonâmbulos imersos num sonho no qual juntos se agitam, privados de julgamento, enfeitiçados e, no fundo, insensíveis, lhe causa horror e tristeza. (Será que é bem assim? O espectador não é muitas vezes um homem muito superficial, quer dizer, apenas superficialmente interessado, tão incapaz de fascínio quanto de atenção?)

Não importa; é bem o tipo de influência que o autor, o ator e o diretor gostariam de poder exercer. Quando representa bem, o ator, identificando-se ao personagem, atrai fortemente as almas, não à maneira de um homem real, mas como uma força sonhadora ou uma existência irreal na qual nós, em baixo na platéia, encarnamos por um instante nossas esperanças e precipitamos nossos sonhos, para satisfazê-los sem perigo e sem verdade, se bem que apaixonadamente. A participação, a simpatia, esses contatos quase repulsivos de sensibilidades confusas, essas relações imediatas e nas quais, contudo, nada está em relação, essa maneira de amar sem amar, eis o que desde o começo parece ter ofendido Brecht, tanto que suas primeiras obras, na sua desordem e brutalidade expressionistas, fazem apelo a meios encantatórios que provocam, é verdade, mais resistência que adesão.

Por que então ele persiste em só escrever e só trabalhar para o teatro, onde o fracasso lhe parece mais honrado que um tal sucesso? É que ele tem provavelmente esse dom maldito do teatro; é que talvez um artista e um escritor se sintam ainda mais chamados a exercitarem-se numa arte que não podem suportar tal como é; é que há com Brecht uma grande preocupação de estar em relação com o mundo dos homens, de dizer-lhes o que sabe, mas ainda mais de escutá-los e de levá-los ao limiar da palavra, e o teatro será para ele menos o lugar onde fantasmas prestigiosos agitam-se do que o lugar mais vasto onde homens reais, quase reais, os espectadores, não se perdem em sonhos mas se alçam a pensamentos e em breve dirão a sua palavra.

* * *

As apreensões de Brecht são múltiplas. No teatro, tudo deve ser temido, e em primeiro lugar esse movimento de ilusão que nos faz crer que não são atores que estão em cena e sim personagens, e que o que se representa, longe de ser apenas uma representação, seria uma forma de acontecimento, que se perfaz uma única vez e sempre, numa permanência trágica ou exaltante, subtraída a qualquer mudança. O espectador identifica-se a essa figura falante, a essa ação muda e inexorável da qual ele participa por uma simpatia mágica que, jogando-o para fora de si mesmo, o faz consentir em tudo, numa obediência sem luz de onde sai pensando: é assim, será sempre assim. O teatro, qualquer que seja o conteúdo das peças, nos faz então instintivamente crer num homem imutável, numa ordem eterna, em potências desmedidas diante das quais deixamos de ser nós mesmos, tornando-nos sombras ou heróis, - o que quer dizer que o teatro incorre no grande erro de nos fazer crer no teatro.

Como evitar esses perigos? As fórmulas elaboradas por Brecht no seu pequeno *Organon* e que, de resto, elaboravam-se já em Berlim durante os tumultuosos anos do outro pós-guerra, fruto de sua experiência e da experiência coletiva dos pesquisadores do teatro, são hoje bem conhecidas, conhecidas até demais, e, no entanto, permanecem surpreendentes, na medida em que pertencem aos próprios perigos que denunciam; idéias teóricas, políticas ou filosóficas. Ele quer então propor ao espectador imagens e uma maneira de representar capazes de deixar ou até mesmo de dar liberdade, movimento, julgamento. O que o

choca profundamente é essa espécie de relação *imediate* que, no teatro tradicional, se estabelece entre atores e espectadores. Uns colam nos outros, como o hipnotizado cola no hipnotizador, e essa contigüidade abjeta não tem nem a verdade das relações "reais" como acontece nas relações apaixonadas. Aqui, a passividade está no seu auge: somos nossas próprias sombras, nutridas de obscuridade e ávidas de um sangue pálido que não escorre de nenhuma ferida. Brecht fará tudo então para pôr um intervalo entre os diferentes elementos dos quais o teatro é feito: intervalo entre o autor e a "fábula", entre a representação e o acontecimento, entre o ator e o personagem e, sobretudo, o maior intervalo entre o ator e o público, entre as duas metades do teatro. Isso recebeu um nome que se tornou quase famoso demais e que Brecht, privado de qualquer pedantismo, se bem que um pouco pedagogo, proveu de um tom de gíria, o *V-Effekt*, *Verfremdungseffekt*, o efeito de estranheza, ou ainda de desorientação.

Aqui cresce nosso interesse e já que esse nome de *V-Effekt* adquiriu tal prestígio, é preciso convencer-se de que Brecht escolheu-o com conhecimento de causa: é uma palavra muito forte, rica e carregada de poderes diversos. Como é que ela se une às suas preocupações? Primeiro, ela devia realçar bem a espécie de ruptura que, no novo teatro, deveria tornar mais difícil o interesse de simpatia pelo qual o espectador feliz se funde naquilo que vê e é por isso realmente *tocado*. A imagem na qual se realiza o efeito de estranheza é, diz Brecht, aquela que, ao mesmo tempo que nos permite reconhecer o objeto, faz com que ele pareça estranho e estrangeiro. Esse efeito procura então subtrair a coisa representada da adesão instintiva em que perecem escuta e sentido. O que acontece ali sobre a cena não é natural, e nós não devemos tomar gato por lebre. Por um lado, devemos sempre ser capazes de lembrar que assistimos a uma ficção obtida por meios artificiais, que o ator é um ator e não Galileu Galilei, mas um homem que estudou esse papel, primeiro o leu, depois anotou, depois decorou e agora o recita e talvez o viva, mas sempre à distância, pois, quando a ação começa, nós não sabemos, mas ele sabe muito bem, como termina, e deve representar de maneira a nos prevenir de que o sabe. Da mesma forma, este sol que ilumina não é o dia, é um refletor, então mostremo-lo, e que o teatro não dissimule mais o que é: um conjunto coordenado, mas instável de falsas aparências, um espaço estrangeiro e capaz de tornar estranhas e longínquas as coisas que ali se realizam, de maneira que, por mais familiares e consagradas que nos pareçam essas coisas, possamos delas nos distanciar, deixando assim de considerá-las naturais e, pelo contrário, encarando-as como insólitas, até injustificadas, e não diremos mais: é assim, será sempre assim, mas: foi assim, poderia ter sido de outra forma.

A grande preocupação de Brecht é a gravidade das coisas, a aparência enrijecida e estável das relações humanas, seu falso ar de natureza, a certeza que as preserva, a fé no costume, a incapacidade de imaginar a mudança, de aspirar a ela e de para ela preparar-se. Todas essas obras poderiam começar pela interpelação que no início de *A exceção e a regra* os atores nos dirigem numa advertência memorável: "Sob o cotidiano, descubra o inexplicável. Atrás da regra consagrada, distinga o absurdo. Desconfie do menor gesto, mesmo se ele for simples em aparência. Não aceite os costumes herdados, procure a necessidade que os criou. Rogamos-lhe vivamente, não diga: "*É natural*" diante dos acontecimentos de cada dia. Numa época em que reina a confusão, em que o sangue corre, em que se ordena a desordem, em que o arbitrário toma força de lei, em que a humanidade desumaniza-se... Não diga nunca: "*É natural*" para que nada passe por imutável."

Preocupação que pode parecer mais filosófica que artística, se se trata de despertar a surpresa para fazer nascer o espírito de interrogação, depois de observação, depois a liberdade de julgamento e, se preciso, o espírito de revolta. Mas o poder da arte é, mais ainda que o de Galileu, capaz de em todas as coisas designar outra coisa e, sob o familiar, o insólito e, no que é, o que não seria. Poder que afasta as coisas para torná-las para nós sensíveis e sempre desconhecidas a partir e por meio desse afastamento que acaba sendo o seu próprio espaço.

Ora, é precisamente esse afastamento, essa distância que Brecht procura, pelo efeito de estranheza, produzir e preservar. A nova imagem artística, repitamos com ele, não repre-

senta apenas a coisa, mas a mostra sob uma luz longínqua, transformada pela força do longínquo, diferente de como habitualmente aparecia e subtraída, desde já, a essa aparência de familiaridade usual na qual acreditávamos ver sua verdadeira natureza e sua substância eterna. Especialmente com as relações humanas. A imagem, capaz do efeito de estranheza, realiza então uma espécie de experiência mostrando-nos que as coisas talvez não sejam o que são, que depende de nós vê-las de outra forma e, por essa abertura, torná-las imaginariamente outras, depois, de fato, totalmente outras.

* * *

Aqui sentimos que o que Brecht diz é justo, mas que, no entanto, sua maneira de pensar contém (e dissimula) um problema grave, difícil, talvez essencial, como se estivéssemos no ponto da engrenagem onde gira o nosso poder. Por um lado, ele quer romper essa relação imediata sobre a qual o teatro tradicional estabelece sua influência e que faz do espectador, no melhor dos casos, uma impotência emocionada, aterrorizada ou encantada, aceitando com satisfação a perda mágica de si mesmo. Trata-se de afastar o espetáculo do espectador para que, escapando a um contato paralisador, este mesmo espectador reencontre a distância, o ar e a possibilidade de onde lhe virá uma liberdade de julgamento e um poder de iniciativa dos quais carece mesmo no mundo real. Pois, por outro lado, Brecht, que não quer mais que o fascínio reine no teatro, deseja ainda mais que ele cesse de alterar as relações humanas. No mundo, é ao fascínio do cotidiano, do familiar, do que é natural, que estamos submetidos, incapazes de ver que o que aparece para nós como realidade é arbitrário e poderia ser modificado. O teatro, com sua representação estranha das coisas, vai então nos dar o meio de escapar a esse fascínio do "natural" e, pela estranheza e pela distância que põe à nossa disposição, nos fará aceder a uma visão mais livre tanto das coisas representadas quanto dessa representação em si. Assim, faremos, de certa forma, uma jogada dupla.

Solução mais que satisfatória; e Brecht não deixa de pressentir as dificuldades que ela prepara. Será que, em primeiro lugar, ele não se estaria enganando ao atribuir unicamente à técnica de simpatia e à proximidade da ilusão o estupor que, segundo ele, fixa o espectador ao espetáculo? Não deveria ele antes ver ali um efeito da distância - distância reduzida e, no entanto, irreduzível - que separa de uma maneira prodigiosa as duas metades do teatro? O que é representado e que a ilusão aproxima de nós age sobre nós porque está ao mesmo tempo absolutamente longe de nós, sem relação conosco, e essa ausência de relação, esse vazio, móvel e vivo, é o meio pelo qual por um salto nos transportamos uns ao encontro dos outros e onde se realiza a metamorfose perigosa. Quando então Brecht quiser, pelo efeito de estranheza, afastar o espetáculo do espectador, será que ele não correrá o risco de aumentar o poder fascinante do espetáculo, já que esse poder se funda precisamente sobre esse longínquo e essa separação, entregando assim o espectador, e de uma maneira ainda mais insidiosa, ao enfeitiçamento que exerce sobre todo homem a coisa familiar tornada estrangeira, tornada imagem inacessível que sempre de antemão a duplica, tornando-a esse duplo familiar e estranho, e fazendo de cada um de nós nosso próprio duplo privado de nós mesmos?

Isso é certo e Brecht está longe de ignorá-lo, já que encontra (e condena) no teatro antigo, medieval, asiático, todo tipo de *V-Effekte* (que, entretanto, ele usa) - emprego de máscaras de homens ou de animais, utilização da música e da pantomima - que têm, sem dúvida, a vantagem de perturbarem a simpatia, mas o inconveniente de reforçarem a sugestão hipnótica, agindo pela própria impassibilidade e exercendo a influência do que não se influencia. Mas, se assim é, como poderá ele impedir que o efeito de estranheza entorpeça o espírito, em vez de despertá-lo, tornando-o passivo e passível em vez de livre e ativo? Seu pensamento, embora ele não o exponha livremente, é claro. Há uma "boa" e uma "má" estranheza. A primeira é essa distância que a imagem coloca entre o objeto e nós, liberando-nos dele em sua presença, tornando-o disponível em sua ausência, permitindo

nomeá-lo, significá-lo, modificá-lo, grande poder razoável, grande motor do progresso humano. Mas a segunda estranheza, à qual todas as artes são gratas, é o reverso da outra - aliás, sua origem -, quando a imagem não é mais o que permite manter o objeto ausente, mas o que nos mantém pela própria ausência ali onde a imagem, sempre à distância, sempre absolutamente próxima e absolutamente inacessível, se subtrai a nós, abre-se sobre um espaço neutro onde não podemos mais agir e nos abre, a nós também, sobre uma espécie de neutralidade onde deixamos de ser nós mesmos e oscilamos entre Eu, Ele e ninguém.

Evidentemente, Brecht brinca com essa duplicidade do imaginário. Brinca tanto mais que, grande artista e grande poeta, ele procura não somente liberar o teatro, mas também o mundo social desse fascínio que o costume (em consequência de causas econômicas e da organização de classes) exerce sobre nós, - e, para consegui-lo, ele precisa desse poder de desorientação que a arte lhe propõe. Isto significa que ele luta, pateticamente, obstinadamente, nobremente contra o fascínio, mas com a ajuda do fascínio; ora designando por *V-Effekte* os meios próprios que contrariam a ilusão e a mágica do teatro, ora buscando ali tudo o que, no teatro e pela própria mágica da estranheza do teatro, é capaz, em sua representação, de mudar as coisas e de nos fazer refletir sobre essa mudança. Seria preciso então repreender Brecht por uma certa confusão, uma certa astúcia que lhe permite utilizar essa confusão e o duplo sentido que sua fórmula - mágica, também ela - dissimula sob seu nome potentemente equívoco? É preciso admirá-lo por essa astúcia, mas também pela vigilância de que deu provas, perseguindo constantemente o ponto de fuga onde a imagem exala esse poder de ausência que está nela e onde essa ausência pode tanto despertar a liberdade do espectador (dando-lhe espaço e vastidão) quanto arremeter contra essa liberdade pela potência atrativa e atraente do imaginário: poder de dar um sentido, poder de se metamorfosear nesse sentido e, então, risco de ali perder-se. Ele procura constantemente animar essa distância entre o espetáculo e o espectador, torná-la tratável e disponível, impedir que se cristalice e se torne o espaço através do qual as palavras que se dirigem a nós e as imagens que nos refletem transformem-se em ser (em ausência de ser) e, em vez de nos falar e de nos representar, absorvam-nos e atraiam-nos para fora de nós. E é por isso que, se a peça de teatro tende em Brecht, como sabemos, a se tornar uma narrativa, - e assim afastar-se -, por outro lado, os atores não cansam de se voltar para nós, interpelam-nos e falam-nos diretamente, - e assim ela se aproxima -, mas como Brecht não quer nos impor sua visão das coisas mas, ao contrário, aumentar nossa liberdade e nosso espírito de iniciativa, é pela simplicidade enigmática do canto e pela força ambígua da poesia que a interpelação nos é dirigida, - e, de novo, o longínquo nos toma, essa estranheza e a desorientação necessárias para que tudo o que nas palavras habituais não fala rompa enfim o silêncio e nos prepare para uma nova, para uma primeira escuta.

O estudo das peças de Brecht nos mostraria talvez as formas diversas que, para ele, tomou esse debate, que era primeiro conflito em si mesmo, e veríamos que é mais ao ator e ao diretor que ele se reporta para aplicar sua fórmula, enquanto que o escritor, em si, e a obra, longe de exaltarem a parte voluntária e os poderes estimulantes da vida, exprimem os acontecimentos na sua sucessão passiva e os homens numa espécie de ausência, do fundo da qual despertam ligeiramente.

É que, para Brecht, no teatro, a palavra não deve cessar de ser ainda espaço, e esse espaço de palavra, na parte que é a da cena, é destinado mais a contar que a produzir a violência da ação ou a violência inativa do diálogo. Como se, numa certa medida, a passividade devesse ser reservada à cena e a ação ao público; como se, além disso, para que se forme entre espectadores e atores um diálogo nascente, não fosse preciso que a cena esgotasse e concentrasse em si, dispersando-o entre personagens tagarelas que só pensam em falar em sociedade fechada uns com os outros, esse poder de comunicação que está sempre ainda por nascer. Lembremos que Jean Vilar, grande intérprete de Brecht, mas de cujas idéias se distancia,¹ também questiona, e com severidade expressiva, a espécie de tirania que exerce o diálogo, com todas as consequências que essa tirania

traz: intriga, cenas a fazer, *morceaux de bravoure*², exercícios de virtuosismo, tagarelice heróica. A forma burguesa universal do drama nos fez esquecer o que notávamos ainda há pouco: que o teatro não é absolutamente, na sua origem, um lugar de conversa e não nasceu da necessidade de pôr em cena seres para que troquem réplicas indefinidamente. As primeiras grandes figuras cênicas, ainda misturadas ao silêncio original, falam pouquíssimo e só se falam excepcionalmente e de uma maneira quase que fortuita, por um encontro inesperado, violento e instantâneo. Como se a palavra permanecesse um evento raro, maravilhoso e perigoso, e como se a palavra do teatro estivesse ainda a meio caminho entre a silenciosa impassibilidade dos deuses e a atividade falante e sofrida dos homens. Tragédia sem heróis, linguagem quase sem sujeito.

(Este texto está publicado em *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969)

* **Ângela Leite Lopes é diretora, tradutora e professora adjunta do curso de Artes Cênicas da Escola de Belas Artes da UFRJ.**

¹ Na medida em que não censura ao teatro o fato de abusar de sua função encantatória mas de tê-la perdido, função ou potência que, para ele, deve ir junto com a concentração do pensamento e a intensificação da consciência. Jean Vilar : *De la tradition théâtrale* (L'Arche).

² *Morceau de bravoure* : página de uma obra que o autor quis tornar particularmente brilhante. Neste caso, a expressão refere-se a trechos da peça nos quais o ator pode exhibir todos os seus dotes interpretativos. (N.d.T.)

COM A PALAVRA, O MISTÉRIO BUFO

Marcia Sá Cavalcante Schuback

Contra jogulatores obloquentes. Esse foi o título da palestra que Dario Fo pronunciou na sede da Academia Sueca de Letras. Dos vários compromissos que um nobel de literatura deve cumprir ao receber o prêmio na Suécia, a palestra na Academia é, por tradição, a principal. À entrada da *Börssalen*, cada convidado recebeu um bloco de folhas fotocopiadas. Ao todo, 25 folhas repletas de desenhos coloridos, palavras guias e frases curtas. Dario Fo se levanta e explica que, com essas páginas, o público ouvinte poderia seguir a palestra. Logo se pode perceber que essas páginas eram uma espécie de partitura: a partitura de uma palavra falada. A sua intenção não é transcrever literalmente o que se disse, mas deixar na memória os traços do que se pode contar sempre de novo e, assim, num modo novo.

A palestra de Dario Fo conseguiu responder à pergunta que nem mesmo a Academia Sueca soube fazer. Por que dar o prêmio Nobel de literatura a um autor que não escreve? Pode-se chamar o teatro improvisado de literatura? Como é possível conceder um prêmio tão nobre a um bufo irreverente, sem obra e com poucos documentos? Ao ouvir a sua palestra, pode-se, porém, perceber que, na verdade, quem ganhou o nobre prêmio não foi bem Dario Fo, mas a literatura. Com ele, a literatura lembrou que o seu elemento primeiro é a memória fabuladora do homem e só bem depois o alfabeto. Dessa vez, premiou-se a palavra falada, a palavra em obra e o seu mistério.

Dario Fo começou a palestra parodiando as críticas à sua nomeação. O título em latim *Contra jogulatores obloquentes* (contra bufos irreverentes) encena a crítica, os argumentos, os xingamentos. A paródia ou canção bufa de trecho poético é entoada em primeiro lugar, como um primeiro coro teatral. A paródia mostra o lugar das críticas: a crença de que há um alto sem um baixo, de que há sublime sem miséria, de que há literatura sem memória fabuladora. Palestrando, a canção bufa conta, porém, onde se tecem as histórias humanas, as histórias com “e”, “e” de junção e ligação alegórica com a vida. Dario Fo conta que aprendeu a contar histórias onde nasceu, na região do Lago Maggiore. Foi lá que ouviu um dos mestres vidreiros que, entre um sopro e outro, entre uma espera e outra, contava histórias para as crianças vidradas nessa mágica de areia e fogo que é o vidro. Uma dessas histórias que sempre o acompanha é a de um vilarejo chamado Caldé. Um vilarejo mediterrâneo, edificado numa colina rochosa bem alta, que dia após dia desabava em bloco. Deslizava do alto para o fundo de um lago bem profundo. Sentindo aumentar diariamente um estranho frêmito no estômago, os habitantes do vilarejo punham-se a trabalhar ainda mais rotineiramente o seu dia-a-dia, plantando, colhendo, casando, fazendo filho e, sobretudo, esquecendo o frêmito. Enquanto o mundo desabava pouco a pouco, os habitantes trabalhavam para esquecer que talvez o seu mundo estivesse desabando. E isso foi continuando até que todo o vilarejo chegou ao fundo do lago, onde mesmo afogado entre os peixes e borbulhando pelos poros, todo mundo continuava a rotina do esquecimento. A alegoria de Caldé conta do esquecimento e alienação humanos como sendo o mesmo lugar que faz soar a canção bufa. Com essa canção, os habitantes submersos conseguem vir à tona e até mesmo lançar do fundo um sopro de alegria. Um sopro como aquele de mestre vidreiro.

Na prestidigitação dessa fala, a sala da Academia Sueca viu-se confundida ora com Caldé, ora com a vidraria, ora com as duas ao mesmo tempo. Toda canção bufa nasce da escuta, sendo arte da interpretação e do improviso. Dario Fo alterava, com maestria de músico, o ritmo de sua fala, integrando-a às circunstâncias dessa audiência. Uma platéia nobel, um palestrante em língua italiana, uma tradutora para o sueco, os ouvintes divididos entre os que entendiam italiano e riam primeiro e os que só entendiam sueco e riam depois. Todos esses elementos tornaram-se parte da conferência, na qual o mistério bufo

da literatura falada encontrava no ato os vários ritmos da entonação, das pausas, da métrica coreográfica. Entre as duas línguas, chegou a surgir uma terceira língua, mistura de gesto e sonoridade, que acabava sendo quem dava mais conta de todo esse conto. Mais que Shakespeare e Molière, Dario Fo reconheceu Ruzzante, o pai da *commedia dell'arte*, como mestre de sua arte improvisadora. Dentre as inovações trazidas por esse comediante da arte, Dario Fo ressaltou a inventividade do léxico e do idioma, que acontece quando a arte dos fabuladores torna-se arte de andarilhos saltimbancos. É a “língua inexistente” que anda por todos os lugares, contando um conto e aumentando um ponto para aproximar-se da realidade mais simples.

Passando de um lugar para outro, de uma cidade para outra, de um país para outro, o mistério bufo de Dario Fo foi descobrindo as formas mais contemporâneas de resguardar a memória fabuladora. A mais recente, disse ele, é dar palestras de uma universidade a outra, de uma academia a outra e, assim, realizar o imperativo poético resumido no verso do poeta italiano Savinio: *Cantate uomini la vostra storia*.

A palavra bufa contou então em estórias a história que nos empurra para o fundo do lago. Uma das estórias, o atentado sofrido por vários escritores, atores, bailarinos reunidos em Sivas na Anatólia para homenagear um jogral turco. Uma outra, a aprovação pelo Parlamento Eurocrático de experimentos genéticos que misturam o homem com outros animais. Narrada, a história mais fátua de um transplante de órgãos entre o homem e o porco põe a descoberto a violência e o grotesco de nossa ciência. Com o título de “O irmão porco de Frankenstein” e a encenação do problema dos *copy-rights* que esse tipo de transplante genético pode suscitar, mostra-se a farsa real do discurso científico. Citando Savinio mais uma vez, Dario Fo lembra que “a ignorância difundida é o maior suporte da injustiça”. Fazem parte ainda dessas estórias, a nossa cultura informativa e desprovida de crítica reflexiva, o silêncio atônito e espectador da platéia universitária e daquela agora presente na sede da Academia sueca. Fazem parte ainda tanto a estória das farsas que se processam em nome da justiça, condenando inocentes, absolvendo culpados, como a estória das perseguições e violências lançadas contra o bufo irreverente laureado com o mais nobre dos prêmios. E, por fim, a estória de amor entre o bufo e a sua bailarina, Dario Fo e Franca Rame que, juntos há 45 anos, conduzem a palavra para os lugares mais estranhos e mais adversos, como antigos mensageiros.

Por tradição, os autores laureados com o nobre prêmio costumam apresentar na palestra para a Academia o segredo de sua arte. Nessa noite pôde-se ouvir qual o mistério bufo da palavra falada: caminhar de terra em terra, reinventando a realidade. “Realidade fotocopiada, sem imagens, é destruição da vida real”, disse ainda Dario Fo. Para reinventar a realidade, é preciso, porém, que “todo o corpo esteja inscrito na linguagem”, que a palavra se redescubra vibrante, ressonante, entremeada de silêncio, incorporando as tantas línguas inexistentes. Entoando, por fim, a ode ao corpo amoroso da palavra, Dario Fo terminou a sua palestra quando a última palavra parou de soar. Passando pelas mãos do mestre bufo, a palavra humana lembrou à academia que arte literária é aquela que descobre na escrita o corpo político e a memória fabuladora da vida.

* Mária Sá Cavalcante Schuback é filósofa, tradutora e professora adjunta do Departamento de Filosofia do IFCS da UFRJ.

A SERPENTE

Luiz Arthur Nunes*

A décima-sétima e última peça teatral de Nelson Rodrigues - *A serpente* - tem como conflito central o amor de duas irmãs pelo mesmo homem, marido de uma delas. Essa situação triangular, de conotações incestuosas e portadora de uma explosiva carga dramática, reaparece inúmeras vezes ao longo de toda a sua obra, tanto no teatro quanto na prosa de ficção, em formas idênticas ou variantes. Em vez de duas irmãs, por exemplo, podemos encontrar duas primas ou, invertendo a equação de gênero, dois irmãos disputando um mesmo objeto de desejo. Além de marido e mulher, veremos namorados ou noivos. Em qualquer caso, nas pontas do triângulo estão sempre indivíduos de uma mesma geração, sendo a relação de parentesco que os liga, a da fraternidade - seja em sua forma matriz (entre irmãos de sangue) ou derivada (cunhados, primos, irmãos de criação). Isso exclui desta análise, portanto, uma outra configuração incestuosa igualmente recorrente nas fábulas rodriguianas, em que participa a figura paterna ou materna (não só pai e mãe, mas tios, padrinhos ou padrastos e seus correspondentes femininos), estabelecendo deste modo um vínculo intergeracional.

Já na segunda peça de Nelson, *Vestido de noiva*, lá está, como nó fundamental da intriga, a batalha travada entre as irmãs Lúcia e Alaíde pela posse de Pedro, verdadeiro brinquedo entre as duas, saltando sucessivamente pelos papéis de namorado, amante e marido de uma e de outra. *A serpente*, no entanto, destaca-se como a peça em que esta específica triangulação parece ocupar, mais do que em qualquer outra, o espaço dramático na sua quase totalidade, não dando muito lugar para outros elementos temáticos e constituindo-se assim na substância básica da ação.

Essa economia da matéria ficcional tem como resultante uma outra especificidade distinguindo esse texto dos demais: *A Serpente* é uma peça curta, de um único ato, que se desenrola em mais ou menos sessenta minutos de representação. De imediato, o jogo de oposições se estabelece em sua configuração tripolar. Basta uma centelha (a briga entre Décio e Lígia) para acionar o motor da intriga, que se precipita celeremente para seu trágico desenlace. O dramaturgo não perde tempo com detalhes de exposição. A cada nova cena, a ação já é capturada num estágio avançado da curva tensional, a pouca distância de seu ponto culminante. A sucessão de peripécias, saltando de clímax em clímax com rapidez vertiginosa, é fruto de um processo de forte compactação da construção dramática. O ímpeto com que os personagens lançam-se à consecução de seus objetivos sugere uma força irrefreável arrastando a tudo e a todos com inexorabilidade comparável à de uma tragédia clássica. Uma vez pressionado o botão, só resta iniciar a contagem regressiva para a explosão final.

No intuito de dar sustentação a uma ação progredindo com tamanha velocidade, o dramaturgo toma emprestado do drama épico um de seus recursos mais típicos: a fala narrativa, em que o personagem se dirige à platéia. As cenas de *A serpente* são intercaladas por solilóquios pronunciados “aos gritos” pelos atores na boca de cena, “como o tenor na ária”, conforme reza a rubrica. É um efeito que se aproxima da velha convenção do aparte, na medida em que exprime, de forma direta, os pensamentos do personagem. Sua epicidade, porém, é relativa. Efetivamente, trata-se de uma interrupção no fluxo da ação: o herói salta fora da ação, que se congela pelo tempo que dura a declamação da “ária”. O ator, todavia, não se despe de sua *persona*, nem nunca esfria a carga emocional para externar um comentário e produzir o tão famoso efeito de distanciamento. Muito pelo contrário, a ária brota de uma intensificação da emoção quase até o ponto do paroxismo. Numa entrevista transcrita no programa da montagem de estréia, Nelson Rodrigues explica:

A ária é uma coisa violenta para surpreender e agredir o público. [...] O sujeito vai ficar acuado na cadeira quando começar este berreiro. A epilepsia, as forças obscuras do sujeito que se libertam.”¹

As árias permitem transições rápidas entre os estágios da evolução da trama e agilizam a revelação dos personagens. A técnica de reduzir a história aos seus momentos cruciais não dá espaço para o desenho gradual e cumulativo da ação e da psicologia. Os solilóquios preenchem as lacunas, estabelecendo conexões narrativas, fornecendo informações factuais e *insights* introspectivos. Sem eles, tamanha concentração da progressão dramática provavelmente pareceria excessiva e, portanto, artificial.

Sabemos que a extrema mutabilidade é um traço característico dos personagens rodriguianos. Seus pensamentos e emoções estão em contínua oscilação mercurial entre polos contrários. A *serpente*, devido à sua extrema sintetização, acentua ainda mais essa volatilidade. Tomemos o exemplo de Guida. Primeiro ela oferece o marido à irmã; a seguir, dominada pelo ciúme, tenta separá-los, mas logo depois é vista estimulando o adultério até que este seja consumado. Quanto a Lígia e Paulo, suas alternâncias de ânimo não são menos contrastantes. Se, num momento, rendem-se à paixão, no outro, roídos pela culpa, passam a repelir-se. Tais mudanças, várias e repentinas, geram uma sucessão de reviravoltas típicas do modo de construção melodramático, sabidamente, um dos pilares da técnica dramaturgíca rodriguiana. Talvez a ilustração mais completa deste procedimento esteja na cena final, em que Paulo primeiro afirma o seu amor por Guida, para, em seguida, assassiná-la, enquanto que Lígia, que o apoiava no intento criminoso, subitamente volta-se contra ele.

Ao buscar no melodrama os métodos de composição narrativa, Nelson Rodrigues rejeita a tradição realista de desenvolvimento lógico e linear da caracterização psicológica. Contudo, as flutuações de seus protótipos heróis de modo algum os tornam inconsistentes ou gratuitos. A capacidade do autor de penetrar nos mais recônditos desvãos da alma humana para projetar com espetacular vigor seus espasmos mais violentos garante a sustentação da arquitetura ficcional, tornando-a convincente e impactante por sua carga de verdade, mais que de verossimilhança. O *insight* psicológico escavando camadas subterâneas e expondo o lado negro da experiência humana, reafirmamos, não se apóia em nenhuma fundamentação racional à maneira de uma demonstração científica. O dramaturgo faz questão de nunca ser explícito. É uma inútil tentativa, por exemplo, a de apreender com exatidão as motivações que levaram Guida ao seu gesto de “sacrifício”. Sábato Magaldi aventa algumas hipóteses: “[...] generosidade da irmã, [...] Homossexualismo por procuração? Desejo de provar-se superior? Apaziguamento de culpas antigas?”² As implicações psicanalíticas aí estão todas subjacentes, mas o autor é suficientemente sábio para recusar o efeito redutor de um esclarecimento conclusivo à feição de um diagnóstico, preferindo o poder evocativo das mensagens ambíguas e abertas. Para ele, o negócio é investir na exploração dos mistérios inescrutáveis da existência para colher dividendos de dramaticidade e poesia.

Mesmo poupadas de escrutínio, muitas das questões que alimentam a psicanálise alimentam também a obra rodriguiana. Dentre elas, merece a atenção privilegiada do dramaturgo a que examina os componentes incestuosos dos laços familiares. É um tema extensivamente desenvolvido em *A serpente*, como podemos comprovar com uma simples seleção de falas das duas irmãs:

GUIDA – Você foi sempre tudo para mim. Um dia, eu te disse: - “Vamos morrer juntas?” E você respondeu: - “Quero morrer contigo”. [...] E eu preferia que todos morressem. Meu pai, minha mãe, menos você. E se você morresse, eu também morreria. Mas tive medo, quando você se apaixonou e quando eu me apaixonei.

[...]

LÍGIA – Você tem seu marido. Seu marido é tudo para você. Eu não sou tudo para você. Ou sou?

GUIDA – Meu marido é tudo para mim. Você é tudo para mim.

[...]

GUIDA – (*chorando*) Lígia, nunca duas irmãs se amaram tanto.³

As duas mulheres fruem abertamente do vínculo incestuoso nessa mórbida simbiose afetiva, exacerbada ao limite com o pacto de morte. No projeto, consentido por ambas, de compartilharem do mesmo homem, contudo, a fruição torna-se vicária, intermediada pela posse comum de um mesmo bem. Como terceira variante do envolvimento incestuoso, encontramos o amor entre cunhados, uma vez que esta relação de parentesco tem como modelo e espelho a outra mais fundamental: aquela entre irmãos.

Um outro ingrediente explosivo que permeia o círculo familiar, associado ou não ao incesto e igualmente violento, é a rivalidade, radicalizada de uma forma verdadeiramente letal. A volúpia da auto-afirmação, a ânsia de supremacia sobre o outro produzem um conglomerado de fantasias centradas no desejo sádico de ferir e de humilhar. Essa fermentação doentia do psiquismo vai-se intensificando de tal forma que só pode desembocar em atos cabalmente destrutivos. Estes vão servir como expedientes de resolução da crise final do drama, ocorrendo, por isso, num momento tardio de seu curso. O exercício desesperado das fantasias de violência e de morte que precede – ao mesmo tempo que vai preparando — a peripécia do desfecho, contudo, incrusta-se no próprio jogo dialógico em toda a sua extensão, fornecendo a matéria-prima com que se vai fabricando a ação dramática, alimentando suas tensões e disparando cada momento de clímax. Podemos observar esse processo acontecendo com os heróis de *A serpente*. Guida, por exemplo, confessa candidamente a Lígia ser capaz de matar tanto a irmã quanto o marido:

GUIDA – Se você quiser mais do que a noite que já teve, eu mato você. Ou, então, mato o único homem que amei. (*Com ar de louca*) Paulo dormindo e morrendo.

Da mesma forma, no seu encontro clandestino com o cunhado, Lígia deleita-se com o desejo de vê-lo matando seu marido e sua irmã.

LÍGIA – Por falar nisso, você sabe o que achei lindo, outro dia? Foi quando você disse que matava Décio. Por minha causa.

[...]

LÍGIA: Agora me diz. [...] Se Guida quisesse me matar, você a mataria antes?

Na última cena, é com inegável prazer que os personagens vão liberando mais e mais a produção mental de imagens associadas ao crime. Paulo primeiramente desafia Guida a empurrá-lo pela janela. Logo a seguir, assim como pouco antes fora, na imaginação de Lígia, o assassino de sua mulher, agora instiga nesta o desejo de fazê-lo o assassino da cunhada.

Como vemos, os personagens vão-se alternando nos papéis de criminoso e vítima em múltiplos *mind games*, ganhando impulso para o salto qualitativo: a passagem para a concretização do ato físico, cuja irreversibilidade vem bruscamente pôr término ao movimento frenético, aquietando e silenciando tudo com esta força de que só a morte é capaz.

Essa espécie de *jeu des rôles* letal, aliás, é uma configuração dramática essencial na construção da peça. Na base está a troca nas posições de marido, mulher e cunhado(a), tal como vem explicitada nesta passagem:

GUIDA – (*desesperada*) Estou esperando a tua mulher, a mulher que eu deixei de ser.

PAULO – Não diga que Lígia é minha mulher.

GUIDA – (*frenética*) Tua mulher, sim! Eu não sou nada! Sabe o que eu sou? Sou tua cunhada!

Evoluir daí para a troca entre os papéis de assassino e de vítima é apenas uma questão de tempo. Tempo dramático, que é apertado em *A serpente*.

Servimo-nos de palavras como “volúpia” e “prazer” para descrever uma das motivações que impelem os personagens a cometer seus tresloucados gestos. Via de regra, todas as criaturas rodriguianas compartilham dessa fascinação irresistível pelos abismos da violência e da abjeção. Porém, no caso de *A serpente*, sem dúvida devido à sua extrema concentração dramática, essa compulsão ao gozo perverso aparece mais incontida e irrefreável do que em qualquer das outras peças. A decisão fatídica de Guida afigura-se, sob um determinado ângulo, como um ato inexplicável, quase gratuito. Preocupação, piedade em relação à irmã não fornecem justificativa suficiente para um gesto tão radical e perigoso. Guida e Paulo aparentemente levavam uma vida normal, a vida de um casal ajustado. Ao patrocinar a noite de amor do marido com a irmã, ela ocasiona a quebra deste pacto de normalidade, com conseqüências funestas para todos. Contudo, embora seja dela a iniciativa, é interessante constatar como a transgressão é prontamente aceita pelos outros dois. A *hybris* é de responsabilidade de todo o trio. Se a situação de Lígia, desesperada e sem nada a perder, lhe dá um bom alibi, se o amor fraternal é a desculpa esfarrapada de Guida, nada absolutamente, porém, explica a adesão imediata de Paulo, o marido satisfeito. A não ser, quem sabe, o mesmo obscuro impulso que um dia movera uma Alaíde a sacudir o torpor da mediocridade burguesa e agora move este casal saturado de “normalidade”.

A energia com que os três personagens se lançam nesse esporte de altíssimo risco, a aplicação com que executam a requintada coreografia dessa dança da morte à beira do abismo, revelam uma opção – lúcida ou inconsciente, não importa – pelo sadomasoquismo como pulsão primordial dando rumo e sentido à sua viagem existencial. Na base está com certeza uma sexualidade perversa, que encontra o seu *eros* ao mergulhar nas labaredas de *thanatos*.

Considerados sob tal perspectiva, é de se perguntar se, afinal de contas, os três heróis não fizeram a opção acertada, a única compatível com suas mais autênticas aspirações, por mais que estas lhes causem sofrimento e nos encham de horror. Infelizmente não é assim. A adesão ao satanismo não é nunca pura ou total. Tal como seus irmãos das outras peças de Nelson, o trio de *A serpente* é dilacerado por impulsos contraditórios que os puxam em direções opostas, à feição da tortura medieval do desmembramento. Em oposição ao gozo mórbido, há um forte sentimento de culpa que a todos contamina e castiga. Ao comparar seu casamento feliz com o fracasso conjugal da irmã, Guida experimenta a culpa. A culpa por estarem cometendo um adultério temperado de incesto ensombra a paixão luminosa entre Paulo e Lígia. Esta, no final da peça, é incapaz de suportar a culpa de sua cumplicidade na morte de Guida. Obscuramente ela intui que reconhecer-se como assassina da irmã acarretaria estragos enormes, talvez mesmo uma fragmentação irreparável de sua integridade psíquica e soluciona o impasse com a negação de sua parte de responsabilidade, projetando toda a culpa em Paulo.

A equação básica que define a tragicidade do herói rodriguiano é justamente essa divisão interna entre tensões inconciliáveis: por um lado, a atração pelo carnal, pela degradação, pelo mergulho radical na transgressão e na violência e, por outro lado, uma aderência igualmente forte a valores e códigos morais rigidamente impostos. Repressão e censura são necessários a tais criaturas tão facilmente corruptíveis, como freio aos desregramentos. Mas trata-se de um embate desigual, este que é travado entre o bem e o mal. Servimo-nos aqui de conceitos tão amplos (bem e mal) mais para efeito didático, sem nos determos no fato de que estas categorias são continuamente colocadas sob suspeição pelo autor. Examinar tal questão levantaria uma nova e complexa discussão que extrapolaria os limites deste ensaio. Contentamo-nos em assinalar que, no universo rodriguiano, o bem – qualquer que seja o seu significado – em geral não tem força suficiente para impedir a vitória do mal. Não devemos, porém subestimar os seus poderes. Depois da queda, findo o orgasmo que a liberação de todos os interditos proporciona ao decaído, sobrevém-lhe a culpa como instrumento de punição, restabelecendo, mesmo dentro do espaço da degradação, a fissura essencial que, na visão rodriguiana, é a fonte maior da miséria humana. Incapaz de solucionar essa dicotomia, despregando-se de qualquer dos seus pólos, a alma humana vive seu trágico destino de ruptura interna, sem jamais poder alcançar a sua unidade. No teatro de Nelson Rodrigues, a alma é o palco de um conflito insolúvel, uma guerra sem nenhuma perspectiva de paz.

Para além dos ditames do moralismo estreito e repressor, Nelson dota algumas de suas criaturas de anseios bem mais elevados por valores absolutos, transcendentais: pureza, amor, dignidade, honra etc. Pouquíssimos personagens chegam perto dessas alturas idealizadas: Edgar e Ritinha, de *Bonitinha mas ordinária*, Arandir, do *Beijo no asfalto*, a lista não vai muito mais longe. A aspiração ao sublime passa ao largo das preocupações dos heróis de *A serpente*.

Embora em sua última peça Nelson Rodrigues não enfatize a captação naturalista do meio social, estamos longe dos microcosmos autônomos e desenraizados das peças do ciclo mítico. É evidente que a peça retrata, ainda que com econômico realismo, o ambiente da média burguesia carioca. Sabemos, porém, que realismo e mito não se dissociam jamais nas obras dramáticas de Nelson. O que varia é a opção autoral de fazer essas correntes fluírem em canais diferentes, ora mais subterrâneos, ora mais à superfície, explorando toda uma gama de nuances entre o explícito e o alusivo. Em *A serpente*, os procedimentos realistas estão mais à mostra, mas os motivos mitopoéticos, circulando nas camadas mais profundas da construção de significado, por serem menos explícitos, nem por isso perdem valor semântico ou expressivo. Sua aura evocativa se desprende como um perfume discreto mas sempre presente. Apenas no título, o autor traz ao primeiro plano uma imagem portadora de densa carga de conotações míticas e poéticas. Tal evidência funciona como uma chave para a leitura deste extrato mais profundo. A serpente é o símbolo ancestral da tentação que conduz à queda e à expulsão do paraíso. Tentação irresistível, pois promete o acesso a níveis de experiência muito mais vastos e intensos e a uma liberdade na fruição de prazeres inadmissível no mundo dos interditos. A promessa da serpente é cumprida: Lígia, desabrochando para o sexo, escapa da morte e redescobre a vida. Neste sentido, o sexo, que surge muitas vezes no universo rodriguiano como impulso de perversão (portanto, de morte espiritual), cumpre em *A serpente*, o papel de restaurador do impulso vital. No entanto, por mais que a paixão de Paulo e Lígia reafirme o poder criador de eros, desde o início ela está contaminada por *thanatos*. As relações predatórias que se estabelecem no círculo familiar, as oscilações entre a agressão e a culpa, e a loucura voluptuosa com que os personagens se entregam ao jogo de vida ou morte são forças destrutivas que se contrapõem à saúde renovadora da pulsão sexual. A simbologia da serpente está toda aí. Ceder à sua tentação significa desvelar mistérios e experimentar êxtases que Deus mantinha fora do alcance do homem. Mas o preço dessa aventura possibilitada pela transgressão das leis (divinas no mito cristão ou sociais na dimensão humana) é o sofrimento e a morte, desde o início embutidos no prazer e na vida. Não obstante, os homens são presas fáceis da serpente, pelo menos nas histórias criadas por Nelson Rodrigues. Um herói que não sucumbe à tentação, como é o caso de Edgar em

Bonitinha mas ordinária, se destaca como exceção. Não se deixando corromper, ele realiza a sua aspiração de transcendência espiritual. Na cena final, o nascer do sol à beira-mar é a metáfora de um paraíso sem serpente, pois não é preciso ceder à serpente para conhecer a transcendência. Esta rara afirmação de otimismo do autor contrasta fortemente com a sombria visão que transparece em *A serpente*. Nesta, os protagonistas, ao mordem o fruto da árvore do bem e do mal, chegam a gozar de seu sabor proibido mas, ao final, são precipitados no inferno da abjeção humana e punidos com a aniquilação total.

* Luiz Arthur Nunes é diretor de teatro, dramaturgo e professor titular do Departamento de Direção Teatral e do curso de Mestrado em Teatro da Uni-RIO.

¹ Programa da primeira encenação de *A serpente*, dirigida por Marcos Flaksman no Rio de Janeiro, 1980.

² RODRIGUES, Nelson. Teatro Completo. Introdução de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, v. 4, p. 42.

³ Para as citações de diálogos da peça, foi utilizada a edição referenciada na nota nº 2.

HISTÓRIA DO TEATRO COMO HISTÓRIA DA CULTURA: ideários e trajetos de uma arte entre rupturas e tradições¹

Beti Rabetti*
(Maria de Lourdes Rabetti)

O teatro brasileiro, no período que cobre as décadas de 1940, 1950 e início dos anos '60, viveu o que os estudos históricos do nosso teatro denominam *processo de modernização teatral*.² Ao final daquele período, portanto, teríamos construído o chamado *moderno teatro brasileiro*, determinante de parâmetros e critérios valorativos que ainda hoje tendem a orientar exercícios de análise e o trabalho da crítica.

Escolhendo uma abordagem histórico/cultural para o teatro, será daquele *processo* que tratarei inicialmente, procurando perceber o lugar naquele momento ocupado pela arte do teatro, em função de suas relações com determinadas faixas culturais: relações construídas através do diálogo que tendencialmente teria estabelecido, ora com as “culturas clássicas”, ora com as “culturas populares”.³

Verificando a emergência de realizações cênicas contemporâneas que também no Brasil estão enfrentando essas questões, procurarei *recuperar* uma experiência do teatro ocidental que venho considerando singularmente significativa para os dias de hoje, em função da possibilidade que a discussão de alguns de seus aspectos coloca para uma mais adequada pontuação do problema da arte do teatro no âmbito da chamada *globalização da cultura*.

O chamado processo de modernização do teatro brasileiro encabeçado, num primeiro momento, por jovens ligados, direta ou indiretamente, aos estudos universitários, se teria caracterizado, numa primeira etapa (até aproximadamente a metade dos anos '50), por sua vinculação a uma proposta *culturalista* e *internacionalista*, para utilizar os termos empregados pelos seus opositores imediatamente posteriores e que dariam novo rumo ao mesmo processo de renovação. O quadro de referências desta proposta traduzia-se num trabalho centrado em repertório constituído por *obras dramáticas* de grandes autores estrangeiros, clássicos ou contemporâneos, já bastante experimentados nos “teatros de arte” internacionais; em espetáculos que se norteavam por um bom e fino *acabamento cênico* (isto é, levando em conta uma adequada articulação entre os diferentes elementos colocados a serviço da *montagem de um texto dramático de inegável valor artístico/cultural*). A responsabilidade maior pelo sucesso deste empreendimento artístico passa a ser atribuída ao diretor. Sua função, entendida como “nova” – não localizável no âmbito de nossa tradição⁴ –, pôde ser importada, a partir do momento em que o nosso teatro moderno alcançou possibilidades de uma institucionalização minimamente capacitada a operacionalizar esta tarefa de porte razoavelmente estável. Foi o caso de tantos diretores estrangeiros presentes no Teatro Brasileiro de Comédia (o TBC), de São Paulo, na passagem dos anos '40 para os '50. Tratava-se, por fim, de realizar uma atividade artística que, mais que ir ao encontro de um gosto médio, dirigia-se pela perspectiva de uma política cultural e econômica voltada para a elevação de um público a ser *refinado* teatralmente.

Cultural e esteticamente, o sentido em que se fundavam os participantes desta primeira fase de nossa modernização teatral era dado, a rigor, por uma perspectiva mais internacionalista que universal, na medida em que, diante de sua lente, nós próprios nos víamos *desfocados*, o que dificultava nossa constituição como *identidade* aberta à troca ou ao diálogo. Uma espécie de *consciência de atraso* em âmbito teatral⁵ nos impunha, com determinismo ideológico, a tarefa primordial de “alcançar” a civilidade teatral d'além-

mar, em cujos preceitos estéticos deveríamos nos embeber, sob pena de perdermos o contato com os mais elevados patrimônios legados pela *cultura teatral européia*.

Cultural e esteticamente, portanto, o sentido que, de alguma maneira, norteava os participantes desta primeira etapa de nossa modernização teatral era dado por uma perspectiva que denominaríamos *culturalista*, na medida em que, em nome de uma visão de substrato hierárquico e elitista ditado por uma “cultura superior”, recortava, denegando, faixas inteiras de nossa tradição cultural – e, em meio a elas, a teatral –, em busca de uma atualização assentada, muitas vezes, em práticas de exclusão.⁶

Internacionalismo e não participação numa totalidade; culturalismo e não percepção da pluralidade das produções culturais em seus trajetos de mais longa duração estariam assim na base de uma percepção de modernidade teatral que pressupunha, de certa maneira, a negação de uma identidade; uma visão de modernidade teatral que *tenderia* a trabalhar, enfim, com idéias e práticas de *ruptura* e não de *reelaboração*.

Talvez também aqui, no ponto mais extremo desta perspectiva teatral modernizante, orientada por uma visão de necessária ruptura, pudéssemos encontrar as mesmas bases da desconstrução da idéia de trajeto histórico e da dimensão de experimentação efetiva, tanto no nível da produção quanto no da fruição da obra de arte: mecanismos básicos que, posteriormente, moveriam os eixos de toda produção artística predominantemente orientada pela indústria cultural e pela sociedade de massa, sobretudo a decorrente dos fenômenos de “globalização”.

Foi assim que, na etapa inicial de nossa renovação teatral, empreender tarefas de modernização exigiu, quase sempre, considerar como ponto de partida a oposição ao teatro empreendido pela então chamada *velha guarda dos profissionais*, ligada a formas teatrais predominantemente cômicas ou festivas, produzidas em série, destinadas ao consumo de um público urbano de gosto médio (e extremamente duvidoso aos olhos dos renovadores). Modernizar nosso teatro foi assim, muitas vezes, lutar também no caminho oposto ao da tradição de um teatro de origem marcadamente popular, visto como meramente digestivo – fornecedor de pílulas de diversão e, então, percebido como destituído de objetivos “culturais”. Como se pode deduzir, e vale a pena ressaltar, também para a modernidade teatral o cômico não deveria ser encarado como “coisa séria”!

No entanto, numa segunda etapa de modernização – embalada substancialmente pelo ritmo eufórico do *desenvolvimentismo* dos anos '50 – o processo renovador de nossa cena propõe ajustes em sua rota e – orientado por um ideário cultural mais permeado pelo político/social que pelo estético -- volta-se mais claramente para um *nacional* e para um *popular* compreendidos numa particularidade que, muitas vezes, no entanto, não pôde dar prioridade às instâncias mais precisamente artísticas da cena teatral. A partir de então, o teatro brasileiro moderno *tende* a problematizar cada vez menos a cena, deslocando o ideário de modernidade artística para tarefas de empenho em uma *transformação* mais ampla da sociedade. O teatro brasileiro moderno nessa etapa se distingue, a rigor e em última instância, menos pela criação cênica que produz, e mais como tribuna intermediadora de um ideário – necessário, se pensarmos nos imediatamente posteriores tempos sombrios – que vai recalçando aquela proposição de “atualização estética” contida em sua anterior etapa *culturalista*. Agora, uma cena culturalmente generosa e empenhada abre mão de uma sua mais autônoma espessura – que poderia, inclusive, sugerir ao teatro uma configuração peculiar no conjunto das artes – e dilui-se numa linha de *transparência* que lhe confere o estatuto de um espaço vazio, aberto e disponível. Nele, ou diante dele, os olhos devem voltar-se sempre para um *vir-a-ser*. Intermediário ou porta-voz de um ponto de fusão que só fora dele se realiza – de um projeto político/social avançado destinado a encontrar um povo que apenas alcançado deve ser transformado – sua obra é, sobretudo, um *cenário de utopias*.

O *teatro popular* contido no âmbito da modernização deste período, quase sempre, quando procurou pensar sobre pontos de contato ou zonas fronteiriças entre a cena artística, teatralmente construída (aparato técnico, trabalho de ator, reflexões estéticas), e as refe-

rências das manifestações culturais tradicionais ou populares mais amplas, quase sempre se entendeu porta-voz de mensagens ou de sentidos predominantemente extra-teatrais a serem levados a um povo que se pretendia transformar (renovar, conscientizar).

Mais uma vez, portanto – mas agora com propósitos não tão culturalistas ou internacionalistas, porém com ideário político/social *transformador* – o embasamento fundamental continua a circular em torno de um projeto moderno que termina por enquadrar nossa cena na urgência de uma suspensão da memória, de uma oposição às nossas vertentes culturais de mais longa duração e aos arcaísmos de velha estampa, considerada, muitas vezes, “localista” ou “regionalista”.

Ora, esta histórica montagem de uma espécie de *ideário de rupturas* (ou de uma verdadeira tradição de rupturas no âmbito de nosso teatro), e que foi delineando as linhas mestras da *cena brasileira moderna*, ao denegar uma aguda percepção – tanto de trajetos culturais *persistentes* (fortes), como de uma imprescindível e efetiva *interlocução* com a produção artística mundial – colocou, ao meu ver, problemas particularmente interessantes para as questões que têm determinado os caminhos do teatro nos dias de hoje.

Sabe-se – e isto vem sendo reafirmado com insistência particularmente significativa no momento recente – que uma instância determinante do ato criador teatral liga-se ao fato de que a *cena* – objeto artístico por excelência do teatro – funda-se e fundamenta sua possível consistência na frágil condição de sua insuperável efemeridade. O objeto (ou produto) do processo de elaboração artística teatral, como se disse, se dá no instante extremamente fugaz em que a cena se representa; com a *incorporação* da percepção, extremamente diferenciada, de cada fatia de público que a assiste (ou que dela usufrui ou que a consome). Este objeto artístico multifacetado, resultante de vários componentes (aí incluída a relação perceptiva do espectador) – e que não pode, jamais, ser captado na totalidade de sua ocorrência, na multiplicidade de seus signos e na dimensão proliferante de sentidos que pode emanar, por quaisquer meios de registro ou de reprodução -- talvez pudesse encontrar nesta estrutural fugacidade uma adequação imediata às características conjunturais da produção cultural e artística da contemporaneidade. Nessa direção, paradoxalmente, a nossa mítica arte artesanal teria produzido, desde sempre, objetos eternamente modernos!

No entanto, em minha opinião, essa direção não subsiste a uma análise um pouco mais atenta e sem ilusões quanto à aparente disponibilidade para o que seria visto – na voracidade apressadamente imposta pelos ditames da indústria cultural – como um objeto esdrúxulo, metade arte, metade artesanato, descartável por *sua própria indefinível natureza*.

O fato é que, fundada no *irrepetível*, a fugacidade de cada instante teatral, no momento mesmo em que a cena ocorre, é *já memória, presentificada*. Trata-se, portanto, da unicidade de um instante que se fundamenta sempre numa especial imbricação que é, ao mesmo tempo, memória e presença; *como se tudo aquilo que transcorre no quadro de um palco sucedesse naquele instante pela primeira vez*.⁷

Nesse sentido, as questões que sempre teriam estado no cerne matricial da arte do teatro talvez pudessem também ser sugestivas para as questões contemporâneas – bem mais gerais e, talvez, bem mais cruciais – em torno das quais estão sendo debatidos os problemas da produção cultural e artística no cruzamento entre tradição e globalização.

Por sua vez, penso que um olhar atento a esta espécie de fundamento da arte teatral não deva estar ausente também do exercício cênico atualmente preocupado com as relações que necessariamente devem ser estabelecidas entre a produção cênica contemporânea que se quer manifestar *em regiões de fronteira*, a meio caminho entre ecos de remotas tradições de culturas arcaicas e diálogo com as linguagens experimentais colocadas à mão pelo desenvolvimento pedagógico e tecnológico que se torna disponível também pelo fenômeno da globalização.

Cito dois casos considerados *inovadores* da cena brasileira contemporânea que poderiam ser analisados também como exemplares do problema que se está discutindo.

Vê-se aqui, nestas experiências, um exercício teatral que procura se alimentar de tradições culturais populares, produzindo uma *reelaboração* de ordem artística de alto nível expressivo. Ao mesmo tempo, estas produções teatrais são construídas em torno de um processamento *atorial* ou cênico que sabe não poder abrir mão das ofertas pedagógicas, metodológicas e técnicas que hoje estão disponíveis para os férteis caminhos da criação de uma linguagem teatral impregnada de questões e procedimentos de ponta acionados pela arte teatral mundial mais recente. Refiro-me, em primeiro lugar, à criação de um *personagem-tipo*, Tonheta, que, assentado em linhas estruturais arcaicas e sempre presentes na história da comédia, foi, no entanto, magistralmente reinventado, por concepção pessoal e exercício *atorial* atentamente situados em repertório de métodos e técnicas teatrais experimentados e codificados pelo *ator/brincante* Antonio Nóbrega – nosso Mateus Sublime, nas palavras de Altimar Pimentel. É o caso também da encenação do conto *Sarapalha* de João Guimarães Rosa, pelo Grupo Piollin de João Pessoa, sob a direção de Luiz Carlos Vasconcelos que resultou no belíssimo espetáculo *Vau de Sarapalha*, no qual o cruzamento entre memória cultural e *situação* no teatro contemporâneo constitui-se no próprio eixo que sustenta o sentido fundamental através do qual se engendra e se organiza a cena. Eixo, aliás, emblemática e concretamente trabalhado pelos artistas, através da construção cênica de uma pilha de cacos erguida pela sucessão das apresentações, e expressão da condição histórica fragmentária do próprio espetáculo da contemporaneidade.

É por isso que não posso deixar de assinalar também, no conjunto das referências que considero significativas para o problema, um exemplo da *história passada*, vamos dizer assim, e, no entanto, paradigma inigualável, sob certos aspectos, para a verificação de mananciais expressivos que se abrem para uma arte teatral que se pretenda construir na interseção entre tradição e modernidade; singularidade e universalidade; possibilidades criadoras expressivas e inserção nos mecanismos de mercado.⁸

É que a *commedia dell'arte* constituiu-se em “gênero” teatral de “longa duração”, único na história do teatro ocidental (e quando falo de *commedia dell'arte* falo de cena e não de texto literário dramático), exatamente porque soube conciliar, artisticamente, tradição e “adequação” às novas necessidades daqueles tempos modernos que o mundo do teatro deveria enfrentar (teria sido esta a primeira forma teatral a se articular em torno de um eixo comercial) para elaborar uma criação cênica que, ao mesmo tempo em que alcançava, muitas vezes, alto teor expressivo, destinava-se, cada vez mais, a colocar-se como produto a ser oferecido ao consumo de cortes e praças de novo tipo. Soube, portanto, engendrar um *mecanismo de produção de arte cênica*, jamais visto anteriormente.⁹

Saliento ainda que, tanto a longevidade do fenômeno (dois séculos aproximadamente: da segunda metade do século XVI à primeira do século XVIII), quanto a sua expansão (a partir de determinado momento, deve-se apreender o teatro da *commedia dell'arte* como experiência que abrange um mundo ainda europeu, em meio ao quadro de emergência das nações modernas) devem ser avaliadas também sob este prisma.

E porque estou propondo uma história da arte do teatro concebida como história da cultura, gostaria de insistir no significado especial que o antigo lugar ocupado pela experiência da *commedia dell'arte* pode apresentar, ainda hoje, para a arte teatral e para determinados veios da produção cultural do Ocidente. Pois - diante de problemas que hoje estamos tratando como decorrentes de uma novíssima globalização mundial - acredito ser interessante verificar naquele raro exemplar de uma história passada o surgimento de um efetivo teatro moderno, na medida em que se apresentou como industrioso mecanismo teatral, hábil para combinar e re-combinar, com continuidade e com qualidade artística, tanto elementos culturais populares localizados nos veios de remotas e amplas tradições, potencializadas teatralmente, ao mesmo tempo em que se valeu também das criações literárias “superiores”, a ele coetâneas. E que, assim - ao promover intensa circulação

entre culturas e arte do teatro – soube inscrever-se, tanto nas malhas gerais de um mercado ainda frágil, mas do qual o teatro não poderia mais escapar, como no ilustre tecido aristocrático, através do mecenato promovido pelas festivas e cultas cortes européias.

Para encerrar este texto, gostaria de salientar apenas uma das facetas mais instigantes desse engenho artístico, lembrando o peculiar trabalho empreendido pelo profissional ator comediante *dell'arte*, assente no exato ponto intermediário que o coloca a meio caminho entre as *maschere* (e falo aqui de personagens ligados a ambiências ora ritualísticas ora festivas mas, de qualquer modo, sempre tendentes à *fixação*, à preservação, à conservação) e a constituição, ainda primária, é verdade, de *personagens*, já não tão rígidos, mas sempre extremamente *funcionais* e adaptáveis, tanto à variabilidade das inúmeras cenas produzidas pela companhia que o contrata, quanto à sua singular figura de ator.

Sob este aspecto, aliás, a meia-máscara facial do *personagem-tipo* desenvolvido pelo ator profissional *dell'arte* seria o mais perfeito emblema de um trabalho *atorial*, profissional e artístico, colocado, justamente, neste crucial ponto de transição por um jogo de precário equilíbrio tão terrível quanto inevitável. Trabalho profissional que do ator exige – sulcando-lhe novos caminhos criadores – exercitar-se tanto na busca de concentrações favoráveis ao encontro dos elementos de síntese das dimensões arquetípicas dos personagens que deve enfrentar, como na busca de uma individualidade expressiva para sua fisionomia, sempre única, em *estado de representação*: pontos de partida, cartas fundamentais, dentre as mais significativas e expressivas, para o necessário *caminho de descobrimento* de um novo lugar para o jogo do teatro naquele *início era moderna*.

* **Beti Rabetti é dramaturgista, historiadora do teatro e professora adjunta do Departamento de Teoria e do Curso de Mestrado em Teatro da Uni-Rio.**

¹ A versão original deste ensaio (1996) constituiu-se em texto de comunicação apresentada no Simpósio: *Globalização da Cultura: Folclore e Identidade Regional*, do XXI Encontro Cultural de Laranjeiras. Aracaju, janeiro de 1996, publicada nos Anais do XXI Encontro Cultural de Laranjeiras. Aracaju: Secretaria de Estado da Cultura, 1997. p. 149-153. O presente texto, reescrito para o FOLHETIM, apresenta modificações decorrentes de reformulações acadêmicas e de alguns resultados obtidos mais recentemente no âmbito da pesquisa *Um estudo sobre o cômico: o teatro popular no Brasil entre ritos e festas*. Para maiores informações, remeto a RABETTI, Beti (coord.) *Cadernos de Pesquisa em Teatro. Ensaios - 3*. Universidade do Rio de Janeiro (Uni-Rio); Centro de Letras e Artes; Escola de Teatro; Programa de Pós-Graduação; Curso de Mestrado em Teatro, setembro de 1997.

² Como exemplos de abordagem geral do problema eu citaria: DÓRIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: SNT-MEC, 1975; MAGALDI, Sábato. *Panorama contemporâneo*. In: *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: SNT-MEC, [1977]. p. 193-201; livro reeditado em 1997, São Paulo: Global, acrescido de dois apêndices para tratamento do panorama atual; PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro brasileiro moderno*. São Paulo: EdUSP; Perspectiva, 1988; GIANNELLA, Maria de Lourdes Rabetti (Beti Rabetti). *Contribuição para o estudo do moderno teatro brasileiro: a presença italiana*. São Paulo: 1988. Tese (Doutoramento em História) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1988.

³ Para uma observação mais contundente do problema das interseções culturais na América Latina e no Brasil, remeto a ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985 e _____. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1989; CANCLINI, Néstor-Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar*

e sair da modernidade. São Paulo: EdUSP, 1997. (Ensaio Latino-Americanos). Para uma verificação do debate em torno do conceito de cultura popular no Brasil indico o importante *Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate*. Rio de Janeiro: IBAC, CFCP, 1992. (Encontros e Estudos; 1).

⁴ Pelo modo claro e sintético com que releva a questão de que estamos tratando – uma possível maneira de estabelecer a relação entre teatro e cultura numa primeira etapa de nossa modernidade teatral – reporto parte da apreciação de Paulo Mendonça, crítico da Revista Anhembi, sobre as tentativas renovadoras da atriz Dulcina de Moraes “diretora artística” de sua companhia, em 1953: “ninguém negará a Dulcina de Moraes um enorme talento de intérprete; falta-lhe porém, escola – “handicap” que nem mesmo o seu entranhado amor pelo teatro é capaz de suprir [...] Não poderia, entretanto, ser classificada com inteira justiça ao lado de um Celi ou Ziembinski. Para tanto seria necessário que sua personalidade artística tivesse amadurecido em outro clima; em algum país menos gigantesco e menos adormecido que o Brasil, onde não fosse obrigatório para os bem-intencionados remar contra corrente, dia após dia, anos após anos. Mas isso não é culpa de Dulcina e se todos os velhos atores desta terra tivessem a sua fibra e a sua elevação de propósitos, a *velha guarda de nossos profissionais* não teria desaparecido, nem sequer teria sido ultrapassada.” In: *Teatro em 30 dias*. Revista Anhembi. São Paulo, n. 27, fevereiro de 1953. p. 529-530. (grifo nosso)

⁵ Tomo aqui de empréstimo o sentido que, em belo e ainda atualíssimo ensaio, atribui à expressão SOUZA, Antonio Cândido Mello e. *Literatura e subdesenvolvimento*. In: Argumento. Revista Mensal de Cultura. Rio de Janeiro: Paz e Terra, ano 1, n.1, outubro de 1973.

⁶ As montagens de Carlo Goldoni que, entre 1948 e 1956, foram, no Brasil, realizadas por diretores italianos ocuparam um lugar particular no “processo de modernização” teatral. Vejam-se as palavras de Ruggero Jacobbi sobre o Arlequim, personagem interpretado por Sérgio Cardoso, na montagem de *Arlequim, servidor de dois amos*, pelo Teatro dos Doze, Rio de Janeiro, e que instaura um inquietante “ciclo goldoniano” no quadro de passagem dos anos ‘40 para os anos ‘50: “No meu ‘Arlequim’ de ‘48, a maior dificuldade foi a de convencer o esplêndido Sérgio Cardoso a deixar um pouco de lado as suas preocupações de elegância e a não fechar a porta aos espiritozinhos nacionais do moleque negro, do Saci-pererê, do dançarino grotesco índio, do carioca carnavalesco.” JACOBBI, Ruggero. *Meditações em torno de um mito e de uma biografia*. In: _____ . *Le rondini di Spoleto*. Suíça: Munt-Press, 1977.

⁷ Para a observação de uma bela e instigante discussão em torno desta questão, recomendo SAA-DI, Maria de Fátima. *Poesia e Cena*. Rio de Janeiro: 1990. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura). Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1990.

⁸ Para uma discussão especificamente voltada para a questão da historicidade da relação “expressão artística x mercado”, me permito remeter a RABETTI, Beti. *Grupos, Trupes & Companhia: momentos emblemáticos da história do teatro*. In: Urdimento. Revista de Estudos Teatrais na América Latina. Florianópolis: UDESC. Ano 1, n.1, agosto de 1997. p. 72-84.

⁹ As linhas mestras de minhas reflexões em torno do teatro da commedia dell’arte provêm do estudo das obras fundamentais de TESSARI, Roberto: *La commedia dell’arte nel seicento: “indústria” e “arte giocosa” della civiltà barocca*. Firenze: Olschki, 1969 (*Lettere Italiane*, VIII); *Commedia dell’arte: la maschera e l’ombra*. Milano: Mursia, 1981 (*Problemi di Storia dello Spettacolo*, 10).

O TÍTULO: PRIMEIRO SENTIDO DO TEXTO TEATRAL NELSON RODRIGUES E ANTON TCHEKOV

Walter Lima Torres*

Procuraremos rever e discutir ao longo deste artigo algumas questões ligadas ao enunciado de uma determinada obra. A presente tentativa não possui a pretensão de esgotar o assunto, nem tampouco a de lançar as bases para uma titulologia do texto teatral. Nosso objetivo é mais modesto: despertar o debate em torno de um elemento do texto teatral normalmente pouco estudado entre nós: o título.

CUNHANDO O TÍTULO

Todo trabalho literário, incluindo a ficção, e, no nosso caso, o teatro, apresenta-se, num primeiro momento, unicamente sob a forma de um título. É através dele que o leitor ou o espectador trava um contato inicial com determinada obra. O enunciado é a referência da obra, ordem taxonômica, capa, invólucro. É a superfície que nos acena convidando-nos a ir além dela. E esse processo parece valer também para os títulos cinematográficos e não somente para os dos romances e textos teatrais. O título é apresentado como um acordo entre autor e espectador ou leitor e funciona como um elemento gerador de suspense e de expectativa. O título é a legenda inicial que, ao longo da leitura ou no transcorrer da representação/projeção, vai explicitando-se por meio das associações que o leitor é capaz de operar entre ele e a narrativa apresentada.

Na tentativa de compreender as partes integrantes da estrutura do texto teatral e seu funcionamento, recorreremos aos estudos literários e lingüísticos sobre a narrativa para obter uma maior definição a respeito do emprego do título e da função da titulação por parte do autor de teatro, considerando-os indício de uma atribuição de sentido anterior à representação do texto.

Na linha dos estudos lingüísticos oriundos do trabalho de Julia Kristeva¹, destaca-se a detalhada análise sobre a literatura em segundo grau de Gérard Genette². Sua tentativa de pesquisa classificatória partindo dos gêneros literários pode servir de precioso auxílio à análise do texto teatral.

Segundo Genette, o título, os subtítulos, os prefácios e todos os textos acessórios que envolvem a obra literária propriamente dita se relacionam com ela dentro de um registro de paratextualidade. Isto é, essa massa periférica de texto circunscreve, delimita e orienta o olhar do leitor. Esse resíduo textual estabelecerá um tipo de relação transtextual denominada por ele de paratexto. Como exemplo, poder-se-ia pensar no conteúdo paratextual adicionado aos textos teatrais de Shakespeare, sobretudo as excessivas rubricas que indicam as entradas e saídas de personagens, quando isto já foi explicitado pelo autor no diálogo.

No campo dos estudos teatrais, Anne Ubersfeld esforça-se no sentido do estabelecimento de uma sistematização visando uma análise do texto teatral que fuja à psicologização dos personagens, isto é, a um tratamento analítico que os reduza à condição de seres de carne e osso, com vida e vontade próprias. “O que é um texto de teatro?”, pergunta-se Anne Ubersfeld. “Ele se compõe de duas partes distintas mas indissociáveis, o diálogo e as didascálias (ou indicações cênicas ou de regência)”³. Segundo ela, diante do texto dialogado da peça nós encontramos este “ser de papel” chamado personagem e no texto didascálico encontra-se a voz do próprio autor.

Na tentativa de especificar e aprimorar a condição do paratexto, ou texto didascálico, no âmbito da prática teatral, Jean-Marie Thomasseau sugere uma subdivisão em três tipos de paratexto⁴: o para-texto liminar; o para-texto intermediário e o para-texto intersticial. O primeiro tipo abrigaria: a apresentação geral da obra, o nome e sobrenome ou o pseudônimo do autor, o título ou os títulos, o gênero indicado (comédia, tragédia, etc., bem como o número de atos), a lista dos personagens acompanhada da idade e de descrições relativas ao tipo, à posição social, e aos figurinos, às vezes o nome dos atores que representaram na estréia e, na maior parte dos casos, breve indicação do local geral onde se passa a peça e a data da ação encenada. O segundo tipo, para-texto intermediário, tem lugar no início de cada ato (título de um ato, de uma parte, de um quadro). Geralmente, num parágrafo, descrição do espaço cênico e dos acessórios necessários à representação. Finalmente, o terceiro tipo seria o para-texto intersticial, infiltrado, segundo Thomasseau, nos diálogos e constituído por uma série de precisões que dizem respeito, *grosso modo*, a: deslocamentos, gestualidade e jogos fisionômicos, observações psicológicas; tom da voz, costumes, barulhos e música⁵. Visivelmente, a iniciativa de Thomasseau concentra-se num desdobramento que ambiciona ordenar e classificar o resíduo paratextual segundo a sua localização: da periferia em direção ao centro da obra.

Pode-se deduzir, a partir dessa especificação, o quanto o texto teatral deve ao resíduo paratextual. Anne Ubersfeld lembra, não sem razão, de textos didascálicos como *Ato sem palavras* de Samuel Beckett⁶. Para além dos títulos, pode-se pensar nos subtítulos e nos títulos de atos ou quadros, que a literatura dramática romântica legou-nos prodigamente; na lista dos personagens que precede o diálogo da peça e que tem como objetivo fornecer de forma sucinta as “identidades,” seja a informação breve e sumária que dá conta de um personagem-tipo, seja a complexa descrição do perfil psicológico de personagens construídos de forma mais realista. Sem esquecer a condição do texto didascálico, que apresenta as coordenadas espaço-temporais, sinalizando o local da ação. Restaria lembrar a condição das rubricas que incidem sobre o trabalho objetivo do diretor, do cenógrafo, do ator e do contra-regra, sem nos alongarmos sobre a especificidade do libreto operístico nem sobre as descrições de dispositivos necessários à representação, ou sobre a precisão de efeitos sonoros, visuais, etc. No que tange ao ator, em especial, seria importante refletir sobre a condição de seu trabalho de intérprete a partir de informações concebidas de antemão em relação a gestos, intenções, jogos de cena e, sobretudo, nuances de sua interpretação em termos de dinâmica, subtextos, etc.

No caso da escrita teatral, verifica-se que é no texto didascálico, portanto, no paratexto, que se pode encontrar a palavra do próprio autor que, ali, lança mão do seu próprio “eu” enunciativo. Ou seja, é o próprio autor quem nos fala, nos orienta, encaminha nossa leitura para o prazer estético por ela possibilitado. Perceba-se igualmente que a transposição cênica de um texto teatral não implica obediência fiel às indicações do autor. Há espaço para que os realizadores do espetáculo possam questionar, e - por que não? - subverter, as indicações cênicas preconizadas pelo autor em nome de uma segunda escrita, a escrita cênica.

Voltemos ao título, ressaltando que excluímos propositalmente os subtítulos, o que acarretaria uma segunda discussão.

Patrice Pavis, em seu dicionário,⁷ identifica seis caminhos possíveis para um título: 1. a concisão: o uso sintetiza certos títulos longos como *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*, que se reduz a *Hamlet*; 2. o recurso ao nome do herói central, *Tartuffo, Andrômaca*; 3. o recurso à característica imediata do título que denota a urgência em comunicar o “caráter” do herói, generalizando-o - *O misantropo, O mentiroso* (Corneille), *O avaro* - ou opera por assonância ou aliteração *Ping-pong* (Adamov), *Mann ist mann*; 4. o recurso ao comentário metatextual que lança algumas suspeitas sobre a intriga, *O jogo do amor e do acaso* (Marivaux) ou *Terror e miséria no III Reich*; 5. o gosto pela provocação e pela publicidade, que cria exemplos como *Quem tem medo de Virgínia Wolf?* (Albee) ou *Um chapéu de palha da Itália* (Labiche) ou ainda *Pena que ela seja uma puta* (Ford); 6. recurso aos provérbios, em que o destaque fica por conta da obra de Musset *Comédias e provérbios* ou títulos como *A importância de ser honesto* (O. Wilde)⁸.

Essa classificação proposta por Pavis parece genérica e não se interroga diretamente sobre as relações da obra com seu enunciado referencial, tampouco discute a associação de figuras de estilo como antonomásias e, sobretudo, metáforas, que estão na base de inúmeros títulos, como o próprio Pavis tem a chance de demonstrar-nos quando define antonomásia no mesmo dicionário.

Em seu manual de análise do teatro, Jean-Pierre Ryngaert⁹ chama a atenção a respeito de certa tradição que se impôs segundo os gêneros teatrais. Os títulos de comédias seriam mais “tagarelas” que os das tragédias antigas e neoclássicas, tanto francesas como estrangeiras, que possuem enunciados mais enxutos. Ele alerta para a oposição entre o nome solitário de um personagem trágico, *Júlio César*, por exemplo, e as informações contidas no título de uma comédia como *Arlequim servidor de dois patrões* ou *O burguês gentil-homem*. Hoje, porém, essa condição de uma tipologia de títulos segundo o gênero vê-se abalada pela produção ininterrupta de enunciados que devem corresponder ao universo de referência do possível espectador e não a gêneros específicos, como era preconizado sobretudo durante o século XIX. Essa é uma questão polêmica no tocante inclusive às traduções ou versões de determinadas obras¹⁰.

A APRESENTAÇÃO DO SUJEITO, DO COLETIVO, DO TIPO E DO CARÁTER

A literatura dramática grega, e nesse aspecto se destaca o gênero trágico, nos lega uma tradição de obras intituladas segundo o nome do herói trágico e sua condição: *Édipo rei*, *Antígona*, *Electra*, *Ajax*, *Agamenon*, *Prometeu* etc. Lembramos, entretanto, que o homem representado pelo personagem anunciado no título é apenas um dos elementos dessa configuração do trágico.¹¹ Nos limites do título, processa-se uma divulgação da trágica história do personagem anunciado como sujeito de determinada ação. Os títulos das comédias de Aristófanes, ao contrário, projetam a dimensão do coletivo através do zoomórfico, por exemplo: *As vespas*, *As rãs*, *Os pássaros*. Ou então, o título trabalha em função da crítica de costumes, a falocracia, por exemplo, é combatida através da enunciação de um coletivo feminino — *Lisístrata* e *Assembléia de mulheres*.

Percebe-se que, nos títulos das comédias romanas de Plauto e nas de Terêncio, esboça-se a estruturação do caráter de um personagem cômico por excelência. Configura-se um perfil tipológico que rege os enunciados em Plauto: *Anfitrião*, *Os prisioneiros*, *O vendedor*, *O brutal*, *O cartageno*, *O soldado fanfarrão* etc. Com Plauto, há a descrição precisa de um tipo, nacional ou estrangeiro, que é anunciado como protagonista da história a ser contada. No processo de latinização da comédia, tem-se, com Terêncio, a mesma organização, como se depreende dos títulos de suas comédias: *O eunuco*; *A sogra*; *Os irmãos* etc.

Deixaremos para outra oportunidade o comentário a respeito dos títulos produzidos durante a Idade Média. Pode-se, entretanto, levantar a hipótese de que haveria uma concentração de atenção na figura do Cristo e, com menor intensidade, na dos santos, personagens principais, em torno de quem eram cunhados os principais títulos das peças religiosas, mistérios e dramas litúrgicos.

Dentro do parâmetro elaborado pela Antigüidade, volta-se, nos séculos XVII e XVIII, à valorização de títulos que retomam o nome de um personagem principal, sujeito empreendedor de uma ação fatídica ou sujeito em torno de quem a ação transcorre, e é a história trágica deste homem anunciado no título que é mostrada à audiência: *Hamlet*, *Rei Lear*, *Macbeth*, *Otelo* (Shakespeare), *Fausto* (Goethe), *Dom Juan* (Molière), *O Cid* (Corneille), *Fedra* (Racine). As grandes paixões parecem estar associadas aos personagens heróicos. Nomes com os quais o espectador se identifica e que passam a vulgarizar certos caracteres associados aos nomes apresentados no título: Fedra, a paixão; Cid, a bravura; Dom Juan, a perversão, Otelo, o ciúme etc. Caberia lembrar que, ao longo da evolução da literatura dramática, esse procedimento nos legou certos nomes de personagens, ou títulos antonomásicos: Romeu = homem apaixonado

nado; Otelo = homem ciumento; Harpagão = homem avarento; Alceste = homem misantropo; Mefistófeles = homem maldoso, diabólico etc.

Já durante o século XVIII, autores como Beaumarchais, Marivaux e Goldoni começam, com seus títulos, a tangenciar a cotidianidade, neles trabalhando, principalmente, três categorias – um personagem-tipo, uma situação, um lugar. A personalidade versátil de Beaumarchais, por exemplo, elabora títulos como: *O casamento de Figaro*, *O barbeiro de Sevilha*, *A mãe culpada*, entre outros. Já Goldoni, em meio à sua vastíssima produção teatral, nos apresenta entre outros: *A bottega de café*, *A estalajadeira*, *O adulator*, *A bancarrota*, *O casamento por concurso* etc. Na mesma linha aparecem os títulos de Marivaux: *A ilha dos escravos*, *A disputa*, *A mãe confidente* etc. Entretanto, não obstante essas categorias, Marivaux destaca-se pela peculiaridade de cunhar títulos alegóricos, tais como: *O triunfo do amor*, *O jogo do amor e do acaso*, *O caminho da fortuna*, *O preconceito vencido* etc.

Mais próxima de nós, observa-se uma outra tradição também significativa para a compreensão da função dos títulos teatrais. No teatro do século XIX, o espectador ia ao teatro para assistir ao seu ator-vedete preferido, representando o personagem anunciado no cartaz. A eclosão do “monstro sagrado” faz com que os autores dramáticos trabalhem no intuito de fornecer um papel – que consta necessariamente no título – à altura do magnetismo e do temperamento estelar dos artistas. Isso é o que resulta da cooperação entre autor dramático-ator/atriz. Essa colaboração rende títulos que não possuem outra finalidade senão a de perpetuar a atuação do “monstro sagrado” na memória do espectador, associando-o definitivamente ao herói ou à heroína da peça. Neste procedimento, três exemplos parecem fundamentais: Victorien Sardou escrevendo para Sarah Bernhardt (*Teodora*, *imperatriz de Bizâncio*; *Fedora*; *A Tosca*; *Cleópatra*; *A feiticeira*; etc.); Gabrielle d'Annunzio escrevendo para Eleonora Duse, principal rival de Sarah (*A filha de Iório*; *A Gioconda*; *Francesca da Rimini*). Um terceiro exemplo é também bastante curioso, o de Edmond Rostand escrevendo *Cyrano de Bergerac* para Coquelin ainé¹²

Os títulos, além de enunciarem as intenções do autor, como vimos, procuram dar nome e chamar a atenção sobre a história que vai ser contada, associando-a à arte de um ator. Emile Zola, preocupado com a questão do naturalismo no teatro, apesar de não ter obtido o sucesso esperado sob as luzes dos palcos na adaptação de seus romances para o teatro, reúne sua obra maior sob um extenso e ambicioso título: *Os Rougons-Macquart. História natural e social de uma família sob o segundo império*. Sob esse enunciado – título e subtítulo – é apresentado um amplo projeto estético-social desenvolvido ao longo de mais de 20 volumes que contam a saga da citada família. Percebe-se aí o cunho da pesquisa precursora de Zola na narrativa do romance naturalista.

É pensando na complexa relação entre o enunciado de uma peça teatral e o seu conteúdo, que encaramos o título como um projeto a ser negado ou não pelo autor, numa primeira instância, e pelo encenador, numa segunda. Neste sentido, pretendo passar em revista, ainda que de forma abreviada, os títulos de dois autores: Anton Tchekov e Nelson Rodrigues.

O autor russo escreveu nove peças em um ato, de gêneros variados, e sete textos mais longos, em quatro atos, como determinava o costume do espetáculo teatral na virada do século. Já o autor brasileiro escreveu dezessete textos teatrais, dentre os quais um monólogo, os demais obedecendo à subdivisão em três atos. Não se trata de fazer aqui uma comparação exaustiva entre a obra dos dois autores. Procurar-se-á discutir suas engenhosidades e estratagemas para atrair ou afastar seus leitores/espectadores através do enunciado de seus textos teatrais.

O AUTOR RUSSO

Anton Pavlovitch Tchekov não declara a pretensão de um projeto tão arrojado como o de Zola. Porém, fica claro que sua obra teatral, quando percebida de forma global, parece

tratar igualmente de uma grande família, a russa. Suas peças apresentam-se como uma multiplicidade de quadros que desdobram-se a investigar os meandros das relações humanas na Rússia, durante o final do século passado e o princípio do nosso.

Tchekov, como na melhor tradição clássica, batiza suas personagens com nomes próprios de seu país: *Ivanov* (sobrenome), *Tio Vânia* (Vânia é o diminutivo do nome Ivan), *Tatiana Repina* (o nome não consta na lista dos personagens e é somente citado nos diálogos). O autor não foge à regra e acentua a importância da narrativa que se desenvolve ao redor do nome anunciado. São nomes de personagens modernos que, há cem anos, através do trabalho de seus intérpretes, deveriam impressionar o público pela possibilidade de serem encontrados na vida real. Isto é, o trabalho do ator residiria em impressionar a audiência no sentido de estabelecer uma identificação com ela através do papel que representa.

Outro expediente recorrente usado pelo autor russo para enunciar sua obra é o recurso ao zoomorfismo metafórico, ou seja, o emprego de títulos com nomes de animais: *A gaivota*; *O canto do cisne*; *O urso*. Fica clara a assimilação do título em termos metafóricos. Por um lado, em *A gaivota*, o personagem Nina aparece como a encarnação do espírito e do charme eslavo; por outro lado, estaria relacionado à pureza e à liberdade comumente associadas ao pássaro. Outro aspecto seria tomar a imagem da ave morta como indício da não realização do sonho de liberdade e do ideal estético, abortado em seu primeiro vôo, associado, neste caso, ao personagem Treplev.

Em *O urso*, a rispidez e a agressividade do personagem do proprietário de terras Smirnov estariam identificadas à figura violenta e desajeitada do animal. Já em *O canto do cisne* é a expressão em si que indicia o desenrolar da ação. A iminência da morte leva o já idoso ator, Svetlovidov, a representar trechos de papéis de um repertório que nunca lhe foi possível interpretar pelas limitações de seu tipo físico, o cômico.

Um segundo viés desse jogo de metáforas criado pelo autor russo é a designação de uma referência geográfica, um limite territorial, um topônimo – *O jardim das cerejeiras* e *Na estrada real* – que é alçado à condição de protagonista. Esse aspecto torna-se mais evidente se nos lembrarmos das primeiras experiências da cena naturalista que primavam pela decoração do palco por meio de objetos que reproduzissem o mundo real, na tentativa de reconstituir o meio específico no qual certos personagens, tipos sociais, evoluiriam. Entretanto, com Tchekov, essa tentativa se realiza de forma quase sugestiva, beirando o simbólico. Tchekov relaciona o jardim tanto com a imagem de uma Rússia pré-revolucionária, quanto com o espaço memorial familiar desagregado.

Em *Na estrada real*, o autor descreve um local que está entre o cabaré e o abrigo de passagem e onde se encontram os tipos mais desfavorecidos da sociedade: religiosos em peregrinação, bandidos, falidos, etc. Metáfora do caminho da vida que guarda seus reveses, o título sugere um espaço físico, a estrada, que não é mostrado ao espectador pelo autor. Através do ponto de vista do personagem Bortzov, um falido ex-latifundiário que vai reencontrar a mulher, o espaço ganharia uma atmosfera infernal.

Uma terceira categoria apresenta-se por meio dos títulos destinados à sugestão de uma condição natural do personagem, explicitando-lhe um laço de parentesco ou uma condição prévia: *As três irmãs (Olga-Irina-Macha)*; *Tio Vânia*; *O selvagem*; *Trágico à força*; *Este louco do Platonov*. Os dois primeiros explicitam o relacionamento fraternal, um grau de parentesco, que remete a ação para o âmbito do quadro familiar. Os três títulos seguintes atribuem uma condição específica ao protagonista, uma espécie de diagnóstico. Ou seja, há uma componente comportamental que vem explicitar o perfil psicológico do personagem principal, informando antecipadamente o espectador a seu respeito.

E, por último, temos uma categoria de títulos que alude a situações muito definidas: uma comemoração, uma festa, um pedido de casamento, uma conferência, respectivamente: *O jubileu*; *Uma boda*; *Um pedido de casamento*; *Os malefícios do tabaco*. Explicitando a veia “vaudevillesca” de Tchekov, estes textos em um ato se apresentam como um estudo dramá-

tico sobre o cômico. O autor explora, com variantes, o cômico de situação associado ao de personagens-tipos, o que não deixa de configurar uma crítica de costumes.

O AUTOR BRASILEIRO

Logo à primeira leitura, dois aspectos dos textos teatrais rodriguianos chamam a atenção do leitor: os títulos e as rubricas. É difícil encontrar um autor que intitule tão bem seus textos, com tanta precisão em relação à intriga, e com explícito senso de apelo popular. Percebe-se em alguns títulos de Nelson Rodrigues uma nítida tendência ao escândalo e ao efeito bombástico, ou ao chamamento publicitário, como prefere Patrice Pavis. No caso deste autor brasileiro, a escolha de seus títulos se aproxima das máximas e das frases-proverbiais que, como prosador, o próprio Nelson foi cunhando ao longo de sua vida. Nelson foi um grande fazedor de frases e expressões. Só para citar algumas dessas pérolas, pode-se lembrar: “toda mulher gosta de apanhar”; “no Brasil todo mundo é Peixoto”; “marxista de galinheiro”; “o mineiro só é solidário no câncer”; “toda unanimidade é burra”, “os idiotas da objetividade”; “eu não seria ninguém sem as minhas repetições” etc.

Percebe-se que grande parte da obra teatral de Nelson é decalcada do cotidiano da classe média carioca, de onde ele extrai situações, tipos e lugares para sua ficção. Não foi sem razão que, durante certo tempo, o autor de *Anjo negro* teria sido classificado como inimigo da família brasileira. Nos textos de Nelson, ela aparece não só como a síntese da sociedade: ela é o lugar ideal para fazer surgir o “teatro desagradável” por meio dos personagens-monstros, como avalia o próprio autor: “E continuarei trabalhando com monstros. Digo monstros, no sentido de que superam ou violam a moral prática e cotidiana. Quando escrevo para teatro, as coisas atroz e não atroz não me assustam”¹³. O casamento, por excelência o rito fundador da família, está presente em quase todas as suas peças, ora como paisagem de fundo, ora como fachada dos acontecimentos. Nesse aspecto, observam-se dois títulos que remetem o leitor e/ou espectador diretamente a essa temática: *Vestido de noiva* e *Álbum de família*. Dois títulos de romance ainda vêm complementar esse repertório: *Núpcias de fogo* e o próprio *O casamento* que, mais do que nenhum outro projeto narrativo, colabora para explicitar essa recorrência temática.

Se o binômio casamento-família é sugerido na maioria dos títulos das peças rodriguianas, ele não se apresenta de forma explícita, mas mascarada. Longos enunciados, lembrando o talento de prosador do autor, são um recurso que não passa despercebido: *Perdoa-me por me traíres*; *Bonitinha mas ordinária*; *Toda nudez será castigada*; *Viúva, porém honesta*. Aqui funciona a frase de efeito com a presença mesmo de verbos, o que remete à fala articulada, à voz, neste caso propiciadora de vulgarização da obra. Isto justifica o fato de muitas pessoas leigas em teatro conhecerem os títulos de Nelson sem, contudo, terem travado contato com as suas representações. Daí resultam os julgamentos precipitados que, muitas vezes, são feitos. O título é exposto como uma frase-reclame, que convida o tranqüilo transeunte a transformar-se em *voyeur* da humana deformidade a ser apresentada pelo autor.

O recurso ao zoomorfismo, a exemplo de Tchekov, também está presente em dois títulos de Nelson, que novamente remetem à família: *Os sete gatinhos* e *A serpente*. No primeiro título, pode-se associá-lo concretamente aos sete gatinhos nascidos da gata morta por Silene. Mas também pode-se pensar que os sete gatinhos, anunciados no título, são a metáfora da família do Sr. Noronha e de Dona Aracy, com suas cinco filhas. Já a morte da personagem Guida, no final de *A serpente*, pode nos remeter à imagem do réptil trucidando-se, mordendo o próprio rabo, indiciando o final de um ciclo autofágico. A imagem do auroboros ilustra razoavelmente a situação engendrada pelo autor nesta peça: no seio da família – duas irmãs e seus cunhados – a satisfação do desejo, na forma do ato sexual, é promovida por Guida, que orquestra a voracidade quase lúdica que ela mesma desencadeia.

A expectativa em relação ao casamento, à constituição de uma família, muitas vezes é identificada com uma certa condição feminina. Essa condição está disseminada ao longo da obra teatral rodriguiana. Entretanto, nos seus enunciados ela se explicita em títulos como: *A falecida*; *Senhora dos afogados*; *A mulher sem pecado*; *Viúva porém honesta*. Situações e personagens geradas pela possibilidade da presença ou ausência do feminino: viúva, falecida, senhora e mulher. Poder-se-ia ir mais longe, completando essa galeria com outros tipos como: a adolescente (Sônia, de *Valsa n.º 6*); a noiva (Alaíde, de *Vestido*); a puta (Geni, de *Toda nudez*); a esposa “santa” (Senhorinha, de *Ábum*) etc. Esta tentativa de repertoriar os títulos e, a partir daí, remeter a uma possível tipologia feminina, não visa absolutamente retirar a profundidade e a complexidade que o autor confere aos seus personagens. Estamos trabalhando no âmbito do título, portanto, da superfície, e é somente pela superfície que o profundo pode nos tocar.

Dois títulos, funcionando por oposição, sugerem forte apelo imagético: *Beijo no asfalto* e *Anjo negro*. A aspereza e a doçura dão-se as mãos no título sensacionalista, no qual o autor cria um personagem, Arandir, que, por compaixão e misericórdia, num ato de bondade humana, beija um moribundo caído na rua. Esse gesto não é visto pelo espectador, é narrado. E, a partir dessa narrativa, engendra-se a envolvente intriga de contornos policiais. Caberia lembrar que, na mesma época em que a peça foi escrita, 1960, Nelson publicava no jornal *A última hora* o romance *Asfalto selvagem*. A contundência desse título em relação ao da peça é relativa. A oposição entre beijo e asfalto não parece ser o mais importante e sim a ação, o gesto referido no título e que pode sugerir, ele sim, violência ou o seu contrário. Já a oposição composta pelo autor para *Anjo negro* é bastante singular. A raça negra é contraposta ao anjo, que o imaginário judaico-cristão sempre afirmou ser branco. Na lista de personagens observa-se outra oposição: a negritude do ator opondo-se ao figurino e à profissão descritos por Nelson. O personagem Ismael é negro, médico e só anda de branco. Essa oposição é mais acentuada se lembramos que Nelson apresenta sua narrativa como síntese da gênese mítica da miscigenação fundadora de nossa civilização, a história da branca Virgínia e a do negro Ismael.

Finalmente, chegamos a títulos que inspiram uma relativa normalidade por estarem dentro do tradicional parâmetro apresentado anteriormente: um nome próprio ou apelido à guisa de título: *Dorotéia*; *Boca de Ouro* e o misterioso e auto-referencial, *Anti-Nelson Rodrigues*. Dorotéia é o único nome feminino que aparece nos títulos das peças de Nelson. Neste texto, há a presença de uma família de personagens femininos mascarados, com exceção da heroína do título. A ausência do elemento masculino neste texto só é quebrada pelas famosas botas de Eusebiozinho, filho de Dona Assunta. O título apresenta, portanto, a heroína de uma tragédia, ou farsa, como prefere o autor, no subtítulo.

Já a expressão “boca de ouro” é o apelido do personagem principal, o banqueiro de bicho de Madureira. Baseado na mitologia popular, este título sugeriria uma tendência à antonomásia que, podendo ter funcionado no tempo do autor, em todo caso, não parece ter mantido sua eficácia até hoje. Por associação, poder-se-ia pensar que o enunciado no título sugere uma afirmação de poder, riqueza e superioridade. Decorar a boca com ouro aparenta ser o gesto compensatório, que a narrativa, de fato, acaba explicando.

O título mais inesperado é aquele onde o nome do próprio autor está presente, antecedido pelo prefixo de negação “anti”. Este recurso quer insinuar que Nelson é o oposto do personagem Salim Simão, o ex-jornalista do *Correio da Manhã* e advogado aposentado, seu antípoda comportamental? Nesse caso talvez fosse melhor buscar a explicação com o próprio autor. *Anti-Nelson Rodrigues* foi escrita em 1973, após um silêncio que datava de *Toda nudez*, concebida em 1965. O título aparece como elemento lúdico relacionando autor e obra. O título esboça a tentativa, por parte de Nelson, de reverter seus processos de trabalho, temáticas e personagens. Entretanto “a peça teima em ser Nelson Rodrigues”, afirmava o próprio autor⁴⁴ depois de tê-la visto em cena.

Tentando compreender a condição do título, é, contudo, na hora da transposição do texto teatral para o palco que o espectador pode assistir ao trabalho do encenador dialogando com o que foi enunciado pelo autor. Contrariando o título ou explicitando-o, o encenador trabalha na tentativa de atribuir-lhe uma dinâmica cênica que reafirme o sentido inicial, atribuído pelo autor, ou redimensionando o significado deste mesmo enunciado, “traindo” o projeto do escritor. Não só em termos do trabalho do encenador, a compreensão global do título pode vir a ser eficaz, facilitando a transcrição cênica da obra de um autor. Ela pode levar a uma concepção espacial genuína, elaborada pelo cenógrafo. A interrogação diante do título pode ainda encaminhar o trabalho atoral na direção de um determinado jogo de cena. Caberia lembrar até mesmo a possibilidade de uma composição gráfica para o material publicitário (cartazes, programas etc.) advinda de uma criteriosa discussão em torno do título.

* **Walter Lima Torres é ator, diretor e professor adjunto do Curso de Direção Teatral da Escola de Comunicação da UFRJ.**

- ¹ KRISTEVA, Julia. *Sèméiôtiké*. Paris: Seuil, 1969.
- ² GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.
- ³ UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre*. Paris: Editions Sociales, 1992, p. 20. (A primeira edição deste livro é de 1977).
- ⁴ THOMASSEAU, Jean-Marie. *Les différents états du texte théâtral*. *Pratiques*, n° 41, março, 1984, p. 99-121.
- ⁵ Op. cit., p. 102-103.
- ⁶ UBERSFELD, Anne. Op. cit., p. 21.
- ⁷ PAVIS, Patrice. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris: Dunod, 1996.
- ⁸ Op. cit., p. 384.
- ⁹ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introduction à l'analyse du théâtre*. Paris, Dunod, 1996.
- ¹⁰ Questões polêmicas sempre permearam a prática intertextual no tocante às traduções de textos. Especificamente no Brasil, a prática da versão para o português, da adaptação e da apropriação de textos teatrais estrangeiros, sobretudo de origem francesa, era objeto de um mercado rentável e sem regras definidas, tendo em vista que a SBAT foi fundada somente em 1917. Inúmeros autores luso-brasileiros, durante o último quartel do séc. XIX e a primeira década de nosso século, saquearam o patrimônio alheio por ignorância e desconhecimento, mas também com visível espírito de dolo em relação à propriedade intelectual. Esse estado de coisas dava lugar a uma verdadeira estética do plágio.
- ¹¹ BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. 3a ed., São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 69-92.
- ¹² A respeito da colaboração entre ator e autor, em função da criação e execução de um personagem de ficção, poder-se-ia pensar no rico trabalho de levantamento iconográfico que associa a imagem do ator, caracterizado como personagem, à vulgarização do título das peças. Isso reverte numa maneira canônica de interpretar o papel-título. A partir da referida vulgarização da iconografia a respeito de determinados personagens, não basta mais montar a peça segundo o texto do autor para que haja um reconhecimento da representação. O intérprete, para obter sucesso, deve reproduzir o jogo de cena do ator criador do personagem-título. Esta prática nos remete a uma outra discussão que se dá no âmbito da noção de encenação. Dessa condição advém o fato de que, aos atores das cidades periféricas aos grandes centros culturais, ou das companhias itinerantes, só restava a certeza de copiar o jogo do monstro sagrado no intuito de reproduzir sucesso semelhante.
- ¹³ RODRIGUES, Nelson. *Teatro desagradável*. Revista Dionysos n° 1. Rio de Janeiro: SNT/MEC, 1949, p. 21.
- ¹⁴ RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo*. vol. 1, (org.e intr. de Sábato Magaldi), Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 33.

NOTAS SOBRE O TEATRO, de LENZ

Fátima Saadi*

Lenz foi um dos expoentes do movimento *Sturm und Drang* (Tempestade e ímpeto) que, entre 1770 e 1780, reuniu intelectuais e artistas alemães que, por seu decidido interesse pela tradição germânica e pela cultura de seu país, anteciparam algumas das idéias caras ao movimento romântico. Em linhas gerais, os *Stürmer* proclamaram a necessidade de um retorno à natureza, defenderam os direitos do gênio criador contra as coercitivas regras estéticas herdadas do classicismo francês, valorizaram o sentimento em detrimento da fria racionalidade e das insensatas convenções sociais e enfatizaram o papel fundamental da expressão da subjetividade do artista em sua obra.

As *Notas sobre o teatro*, de Lenz, foram publicadas em 1774, em anexo à sua tradução de *Trabalhos de amor perdidos*, de Shakespeare, para o alemão. Escritas provavelmente entre 1771 e 1773, as *Notas* refletem o interesse que o jovem Lenz demonstrou pelos cursos de Immanuel Kant na universidade de Königsberg, reiteram sua admiração pelo gênio de Shakespeare e manifestam sua afinidade com o Goethe de *Werther* e de *Goetz de Berlichingen*.

Em 1768, Jakob Michael Reinhold Lenz chega a Königsberg para cursar a faculdade de teologia. Concluídos os estudos, deveria voltar imediatamente para junto de seu pai, que exercia as funções de pastor da igreja luterana em Dorpat, na Livônia, província russa colonizada por alemães. Foi, aliás, graças a uma pequena bolsa de estudos da municipalidade de Dorpat que o jovem Jakob conseguiu manter-se, embora precariamente, durante três anos na universidade até que, sem prestar os exames finais, resolve trocar a Alemanha pela França cosmopolita, mais precisamente, por Estrasburgo, cidade de fronteira onde os alemães podiam, sem se afastar demais de seu país e de suas tradições e sem se submeter aos ditames do gosto da corte ou da *intelligentzia* parisiense, vivenciar um pouco da liberdade intelectual e da efervescência cultural francesas. Com esta atitude, Lenz sela o rompimento definitivo com seu pai que, graças a suas boas relações, já havia conseguido para o rapaz uma colocação como preceptor. Fora da carreira eclesiástica e do preceptorado, não havia muitas chances de ascensão social na Alemanha do final do século XVIII para rapazes de modesta condição: aventurar-se no mundo intelectual sem as bênçãos do pai e sem um suporte financeiro qualquer era ato de rematada loucura, ao qual Lenz entregou-se de corpo e alma.

Da faculdade de teologia, só os cursos de Kant interessaram-no. Através do mestre, Lenz trava contato com a obra de Rousseau e de Pope, cujo *Ensaio sobre a crítica* traduz.

Provavelmente, Lenz sentiu-se atraído tanto pelo estilo epigramático e brilhante de Pope quanto pela importância atribuída por sua concepção estética à força da natureza: segundo Pope, as regras artísticas não são mais que o resultado da observação das formas pelas quais a natureza se tem manifestado, através do gênio do artista, ao longo da história da arte, especialmente nas obras dos antigos gregos e, em particular, nas de Homero. A partir da perspectiva neoclassicista de Pope, Lenz opera um deslocamento do olhar estético-crítico, que desce do Olimpo das regras e procura focalizar, antes de tudo, a relação entre o artista e a natureza **na obra**, passando decididamente do reino dos postulados estéticos *a priori* ao domínio dos procedimentos artísticos empiricamente verificados.

Também em Kant, especialmente em *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*, publicadas em 1764, interessou a Lenz o papel fundamental concedido ao sentimento, ao gosto do fruidor que observa uma obra de arte: a sensação estética não estaria na estrita dependência das características do objeto artístico, mas levaria também em consideração a particular constituição daquele que o aprecia.

Ao decidir efetuar a tradução de *Trabalhos de amor perdidos*, que Wieland havia deixado de lado em sua monumental tarefa de transpor Shakespeare para o alemão, empreendida entre 1762 e 1766, Lenz utiliza-se da edição de Pope, publicada em 1725 e que havia estado no centro de uma querela crítica, entre outros motivos, pelo fato de ter adequado a obra do bardo elisabetano ao gosto que imperava nos círculos cultos da Inglaterra do início do século XVIII e que, a exemplo da França, valorizava o decoro e as conveniências. A essa escolha, René Girard atribui algumas das infidelidades de Lenz ao original de Shakespeare, especialmente a supressão de algumas cenas da peça.¹

Lenz deu à sua tradução de *Love's labour's lost* o título de *Amor vincit omnia* (O amor tudo vence), tirado do seguinte verso da *Écloga X*, de Virgílio: "*Omnia vincit amor et nos cedamus amori* (O amor tudo vence, e cedamos nós ao amor).² O tema do texto de Shakespeare é a luta entre o intelecto e a natureza, mostrada em uma série de situações que envolvem pessoas de diferentes condições sociais que encaram de formas diversas a relação entre o desejo e a racionalidade: do camponês ao pedante, incluindo um mestre-escola, um pároco, damas de qualidade e cortesãos mais ou menos propensos à ascese.

Para ilustrar-se e fortalecer-se moralmente, Ferdinando, rei de Navarra, decide banir de seus domínios, por três anos, todo comércio amoroso e dedicar-se apenas a estudar, jejuar e orar, estabelecendo pesadas penas para aqueles que infringirem suas disposições. No entanto, mal o decreto entra em vigor, chegam a Navarra, em missão diplomática, a princesa de França e três belas damas que, em virtude do édito recém-publicado, sequer são recebidas por Ferdinando em seu palácio, tendo que alojar-se no parque real. Evidentemente, os rapazes apaixonam-se por elas e, em meio a correspondências que se extraviam, mascaradas, enganos e troças, os decretos se auto-revogam devido à impossibilidade de serem cumpridos.

O grande mérito da tradução de Lenz foi recriar, em alemão, a fantasia desenfreada dos jogos verbais da trama shakespeariana, na qual ao amor entre os personagens acrescenta-se o tema do amor pelas palavras: sucedem-se trocadilhos, piadas e duelos verbais, diálogos pseudo-filosóficos em que o pajem Moth aplica uma cômica maiêutica a seu patrão, o gongórico Armado, espanhol extravagante que disputa o amor de uma camponesa ao clown Costard, culminando tudo isso num hilariante *divertissement* teatral organizado em honra das jovens francesas e no qual Pompeu, Alexandre, Heitor, Judas Macabeu e Hércules, em armas, apresentam suas credenciais heróicas no *Intermezzo dos nove paladinos*.

Em seu livro de memórias, *Poesia e verdade*, o velho Goethe, interessado em valorizar o viés classicizante de suas obras de maturidade, em detrimento dos escritos que resultaram de seus arroubos juvenis à época em que era líder do movimento *Sturm und Drang*, deprecia sutilmente a qualidade da tradução de Lenz, atribuindo-a antes à excentricidade do jovem *Stürmer* que a seus dotes de poeta e dramaturgo:

Para exprimir o caráter de Lenz, não encontro senão a palavra inglesa *whimsical* [extravagante] que, como se vê no dicionário, encerra numa idéia única uma porção de singularidades. Por isso mesmo, talvez ninguém fosse capaz como ele de sentir e imitar os desregramentos e extravagâncias do gênio de Shakespeare. Prova disto é a sua tradução. Lenz trata o seu autor com grande liberdade; não tem nada de preciso e fiel, mas sabe tão bem meter-se nas vestes, ou melhor, na jaqueta de palhaço do seu modelo, imitar-lhe os gestos de maneira tão humorística que não deixou de colher os aplausos de todos os que se compraziam nessas coisas.

As saídas absurdas dos *clowns*, sobretudo, faziam as nossas delícias e Lenz nos parecia um homem privilegiado por saber imitá-las.³

A admiração de Lenz e de todos os *Stürmer* pelo gênio de Shakespeare insere-se no desejo destes jovens autores de romper com as regras retóricas do classicismo francês, que ainda imperavam no cenário teatral alemão na segunda metade do século XVIII. À ditadura das três unidades, eles contrapunham a riqueza das tramas de Shakespeare, a relativa autonomia entre as cenas, resultante da multiplicidade de tempos e lugares empregada e, claro, a diversidade de inserção social dos personagens shakespearianos, cuja linguagem, livre de rebuscamentos, era sempre adequada ao seu perfil e às suas intervenções na ação.

Reencontraremos estes princípios no drama histórico do jovem Goethe, *Goetz de Berlichingen*, que inaugura o gênero cavaleiresco e “gótico”, isto é, selvagem, em contraposição ao cultivado gosto clássico francês.

Baseada na história da vida de Gottfried de Berlichingen, ditada por ele mesmo, a peça de Goethe acompanha as aventuras desse bravo cavaleiro que viveu na Francônia entre 1480 e 1562 e que, por sua decidida lealdade ao imperador germânico, teve que enfrentar príncipes, bispos e aduladores de todo tipo. Benevolente em relação aos camponeses explorados, Goetz consente em tornar-se seu líder a fim de evitar que a luta política travada por eles contra a opressão transforme-se numa guerra de vingança cujo objetivo seria a destruição pura e simples dos senhores de terra, escapando, portanto, a qualquer controle.

Escrito em 1772, reescrito em 1773, refeito em 1804, o drama de Goethe, publicado um ano antes de *Os padecimentos do jovem Werther*, conservou sempre a marca da admiração dos *Stürmer* por Shakespeare e pelo passado glorioso do império germânico: 58 episódios se sucedem, os lugares cênicos se multiplicam, personagens de diversas classes sociais se apresentam para compor o painel no qual se inserem as aventuras de Goetz Mão de Ferro nas cortes, na prisão, nas tabernas, em seu castelo feudal. Todos os personagens falam num tom adequado à sua inserção social e o próprio Goetz se expressa em diferentes níveis de linguagem segundo a situação em que ele e seus interlocutores se acham envolvidos. Na base do drama de Goethe está a contradição entre o desejo de liberdade e de auto-suficiência dos cavaleiros medievais – que só respeitavam o Imperador e o código cavaleiresco de honra – e o progressivo estabelecimento de uma autoridade centralizadora que reúne nas cortes os nobres cuja independência quer dobrar. Goetz não conhece a intriga de corte e não reconhece a traição quando ela lança teias ao seu redor. Perde-se por defender valores que já não têm valor na nova constelação do poder: coragem, destreza em combate, lealdade sem subterfúgios não são as melhores armas para a vida palaciana.

O drama histórico de Goethe, centrado num protagonista cujas ações acompanhamos ao longo de várias décadas de sua vida, conserva a noção clássica de que o personagem da tragédia deve ser de elevada extração, no entanto, substitui a concentração, essencial ao *mythos* como o define Aristóteles, pelo desdobramento épico da ação, princípio narrativo da epopéia.

É esta abertura para o épico a característica mais importante do pensamento estético de Lenz que, em suas *Notas*, aparece na discussão que trava com Aristóteles a respeito do objeto da imitação no teatro.

Lenz concorda com “o grande crítico barbudo”⁴ que o principal objeto da criação poética é a imitação da natureza e a define como todas as coisas que vemos e ouvimos em torno de nós, que em nós penetram pelos cinco sentidos e que se associam entre si das mais diferentes formas. Com essa conceituação, Lenz contrapõe-se, à noção de “bela natureza” forjada pelos classicistas e que ele descarta por considerá-la nada mais que “natureza fracassada” (*die verfehlt Natur*).⁵ No seu entender, o que caracteriza o artista é basicamente a escolha de um ponto de vista a partir do qual, como um pequeno deus, ele recriará a natureza em toda a sua exuberante diversidade.

A especificidade da postura Lenz em relação às poéticas dramáticas tradicionais pode ser sentida desde a introdução às *Notas sobre o teatro* pelo vocabulário utilizado para definir seu objeto de estudos e que pertence prioritariamente à esfera semântica da prática cênica – *Schauspiel* (espetáculo), *Bühne* (teatro, cena), *Schauspieler* (ator) – cuja importância ele considera tão evidente que dispensa quaisquer justificativas. Além disto, no sintético panorama que traça do teatro “de todos os tempos e de todos os povos”⁶ leva sempre em consideração a significação do espetáculo teatral para as platéias e é a partir da distinção entre a função do teatro na Grécia e nos tempos modernos que sua discordância em relação a Aristóteles vai cobrar sentido.

Para Aristóteles, o objeto de imitação da tragédia não é o personagem, mas a ação, o *mythos* ou fabula:

Porém, o elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é a imitação de homens, mas de ações e de vida [...] Daqui se segue que, na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações; por isso as ações e o mito constituem a finalidade da tragédia e a finalidade é de tudo o que mais importa.

Sem ação não poderia haver tragédia, mas poderia havê-la sem caracteres [...]

Portanto o mito é o princípio e como que a alma da tragédia, só depois vêm os caracteres. [...] A tragédia é, por conseguinte, imitação de uma ação e, através dela, principalmente de agentes.⁷

A principal alegação de Lenz é que a dramaturgia moderna não precisa mais separar ação de caracteres e que a superioridade atribuída por Aristóteles ao *mythos* deve-se à origem religiosa da tragédia, que atribuída à *Moirá* ou destino o que contemporaneamente se compreende como relevando da vontade humana.

Em *O futuro de uma ilusão*, Freud analisa a tríplice tarefa da religião – exorcizar os terrores da natureza, reconciliar os homens com a crueldade do destino, especialmente com a morte, e compensá-los pelos sofrimentos e privações que a vida em sociedade lhes impõe – e, ao mesmo tempo em que reconhece a força avassaladora da *Moirá*, à qual os próprios deuses gregos estavam submetidos, rastreia a progressiva laicização das funções religiosas que acabam por identificar-se ao âmbito da moral social.⁸ O século XVIII, que se dedicou tão apaixonadamente à análise de todos os tipos de contrato social, dá a partida a esse processo de *humanização* da religião, seja por enquadrá-la nos limites da razão, uma razão vitalista, no caso dos deístas, seja por confiná-la ao âmbito da experiência sensível, como fizeram os pietistas.

Lenz compreende que o mecanismo descrito por Aristóteles na *Poética* mantinha estreitas relações com a cultura na qual surgiu, e que a própria concentração da ação trágica é um análogo da imbricação entre homens e deuses vivenciada pelos gregos. Como lembram Vernant e Vidal-Naquet, o herói trágico é tomado pela ação que “o envolve e arrasta, englobando-o numa potência que escapa a ele, tanto que se estende no espaço e no tempo muito além de sua pessoa. O agente está preso na ação, não é seu autor. Permanece incluso nela.”⁹

No entanto, com o criticismo de Kant, afirma-se o homem como origem de sua própria ação e conceitos como liberdade, vontade e responsabilidade passam a ser configurados no âmbito da razão prática, escapando do mundo das idéias metafísicas.

Evidentemente, a atenção que Lenz dispensa ao protagonista liga-se ao profundo interesse dos *Stürmer* pela atividade poética. A obra de arte é considerada a expressão mais pura da individualidade do gênio criador que, nela e por ela, torna-se o demiurgo de um

pequeno universo cujo principal objetivo é manifestar a diversidade da natureza filtrada através de um *ponto de vista* que não seja redutor. Só a unidade engendrada por um ponto de vista desta espécie é considerada legítima por Lenz.

O interesse de Lenz pela pintura característica e até mesmo pela caricatura¹⁰ denota seu incômodo com a generalidade e a abstração dos caracteres do teatro de sua época, especialmente no teatro francês e no teatro alemão de inspiração classicista. Em vez de personagens, ele vê em cena apenas porta-vozes de dramaturgos e críticos, empenhados em demonstrar as paixões que convém representar segundo as fórmulas ditadas pela tradição para sua representação.

Fazer a tragédia girar em torno do protagonista e de suas aventuras é aproximá-la da epopéia dilatando a ação e o tempo, tornando sensível a presença do narrador e de seu *ponto de vista* e solicitando do espectador “só olhar, calmamente olhar”.¹¹

A distância, necessária ao olhar e à reflexão, aparece de diversas formas nas *Notas*: o espectador que não tiver medo de vertigens nem de quebrar o pescoço é aconselhado a debruçar-se da estrela onde se acomodou e lançar um olhar para baixo, para onde o teatro se processa, para o mundo ou para o próprio inferno, onde, ao menos, não entram dramas de família, nem unidades de tempo e lugar.

O estilo irônico das *Notas* é uma forma de despertar o leitor do sono dogmático, dirigindo sua atenção para a singularidade do fenômeno teatral, encarnação privilegiada da experiência estética, pois pode demonstrar, como nenhuma outra manifestação artística, o funcionamento da *poiesis* – o fazer que aponta simultaneamente para sua gênese e para seu resultado.

A mesma ironia é empregada por Lenz em sua tradução de *Trabalhos de amor perdidos*, uma comédia, portanto, “um espetáculo para todos”¹². Ao escolher como seu primeiro projeto de fôlego no mundo do teatro esta peça em que Shakespeare discute a relação entre a reflexão e a vida prática por meio de epigramas e trocadilhos que põem em jogo personagens de diversas classes sociais, Lenz manifesta seu desejo de filiar-se a uma tradição teatral que desconhece “o manual de equitação poética”¹³ do crítico barbudo, reafirma sua independência em relação à herança retórica das poéticas dramáticas classicistas, valoriza o gênero cômico e reitera a competência do teatro para discutir, na cena, questões filosóficas de profunda significação social, como a relação entre o homem e seus atos.

* Fátima Saadi é *Dramaturg* do Teatro do Pequeno Gesto e tradutora.

¹ GIRARD, René. *Lenz 1751-1792. Genèse d'une dramaturgie du tragi-comique*. Paris: Klincksieck, 1968, p. 191.

² RÓNAI, Paulo. *Não perca o seu latim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p.127.

³ GOETHE. *Poesia e verdade*. Trad. Leonel Vallandro, v. 2, livro VIII. Porto Alegre: Globo, 1971, p. 382.

⁴ Todas as citações de *Notas sobre o teatro* fazem referência à seguinte edição: LENZ, J. M. R. *Anmerkungen übers Theater*. In: _____. *Werke*. Stuttgart: Reclam, 1992. A menção a Aristóteles e à sua barba encontra-se à página 373.

⁵ *Ibidem*, p. 376.

⁶ *Ibidem*, p. 372.

- ⁷ ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. In: *Os pensadores*, v. 4. São Paulo: Abril, 1973. Livro VI, p. 448-449
- ⁸ FREUD, Sigmund. *O futuro de uma ilusão*. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 30.
- ⁹ VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. Esboços da vontade na tragédia grega. In: _____ . *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Trad. Anna Lia de Almeida Prado, Filomena Yoshie Hirata Garcia, Maria da Conceição M. Cavalcante. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 44.
- ¹⁰ LENZ, J. M. R. Ibidem, p. 381.
- ¹¹ Ibidem, p. 384.
- ¹² LENZ, J. M. R. Rezension des Neuen Menoza vom dem Verfasser selbst aufgesetzt. In: _____ . *Werke*. Stuttgart: Reclam, 1992, p. 419.
- ¹³ LENZ, J. M. R. *Anmerkungen übers Theater*. p. 378.

A VANGUARDA DA VIDA

Entrevista com Bia Lessa

Entrevistar a Bia era, para cada um de nós, a ocasião de lembrar antigas aventuras. De frente para a Pedra Dona Marta, passamos uma tarde conversando, rememorando e atualizando idéias sobre a vida, a arte, o cinema, o teatro. Uma das figuras mais inquietas e criativas de sua geração, Bia fala nesta entrevista, de sua trajetória teatral, dos motivos que a levaram a se afastar dos palcos para explorar as dimensões da câmara e de sua volta ao teatro, agora em outubro, com *As três irmãs*, de Anton Tchekhov, no Teatro I do Centro Cultural do Banco do Brasil.

O fato de estarmos aqui reunidos nos lembra uma época em que estávamos todos começando. Queríamos então perguntar a você algo a respeito do seu aprendizado, do seu início com Antunes Filho e a respeito das influências que ele exerceu sobre o seu trabalho.

O Antunes é fundamental na minha vida. Ele me instrumentalizou, e isso eu acho que é de uma riqueza incrível. Ele é uma pessoa que dá instrumentos. Eu lembro, em Londres, o Antunes comigo de mão dada entrando no museu e perguntando: “De que quadro você gosta?” Eu olhava e falava: “Este!” Aí ele falava: “Não, aquele!” Mesmo que aquele não fosse o melhor, ele obrigava a gente a pensar – e isso é fundamental. Com Antunes, aprendi o significado de cada coisa, aprendi a decodificar. E, mais do que isso, acho que aprendi – a palavra não é bem aprendi –, acho que encontrei alguma coisa que, de alguma forma, já existia em mim. No sentido de uma ética profissional. Com Antunes eu pude, de fato, entender o que significa o estudo do homem, o que significa você olhar pra vida, o que significa você querer entender por que se sofre tanto, qual é o mistério dessa vida tão trágica, tão rica e tão medíocre. Agora, tudo o que eu penso hoje em dia foi criado quase que a partir do oposto do Antunes, é quase uma antítese. Mas o que eu acho fundamental, e onde ele me instrumentalizou, é, principalmente, na ética e nessa questão de poder enxergar, de fato, numa obra, teoria e prática, pensamento e criação. E isso não é qualquer um que consegue. Eu vejo, nas discussões de teatro que a gente tem, a quantidade de gente que fala, mas que não deixa claro o instrumento. A própria Ariane Mnouchkine. Eu me lembro quando fui fazer um *workshop* lá no Théâtre du Soleil, fiquei furiosa. Porque ela é uma mulher de uma autoridade incrível, mas que, na realidade, só diz *está certo ou errado*. Mas, certo por quê? Errado por quê?...

Você foi uma das primeiras diretoras a trazer a noção de pesquisa para o espetáculo. Sim, porque a idéia que se tem, em geral, da teoria, da pesquisa, é a de um acessório, fonte de inspiração, mas lateral ao processo criativo e cênico. E você trouxe a teoria e a pesquisa para o espetáculo.

Isso eu acho que não tem saída, acho mesmo, desde Duchamp. Acho que a teoria e a prática são a mesma coisa, não consigo, na realidade, separar. Acho que quando você consegue, na atuação, que o ator, de fato, nomeie, crie uma nomeação teórica, e entenda o que está fazendo, ele dá um grande salto de qualidade.

Você lembra de algum momento que possa ilustrar isso?

Tem uma coisa que eu não sei se é exatamente isso, mas, por exemplo, eu tive um im-passe imenso com a Fernanda Torres, no *Orlando*.

No programa dessa peça foi publicada a transcrição de uma mesa-redonda com todo o elenco em que ela diz: “O trabalho da Bia com o ator mudou porque agora ela percebeu que é muito melhor quando o ator compreende o que ele está fazendo no todo da cena.”

A Nanda é muito engraçada. Nessa época, quando comecei a fazer *Orlando*, tive meu primeiro encontro com a física quântica. Quando fui tomando conhecimento daqueles princípios todos, percebi coisas que já eram muito nítidas pra mim, mas que eu ainda não tinha conseguido, de fato, teorizar. A questão da observação, de que um elemento por si só não existe, de que ele só existe a partir da observação, a questão do acaso, a noção de vários tempos, o fato de você não ter uma verdade absoluta, de só existir o movimento. Quer dizer, tudo isso passou a ser muito determinante para mim. Foi nesse momento que comecei a entender que a única saída está na individualidade, na espontaneidade. Comecei então a trabalhar essas duas coisas: o movimento e a individualidade. E eu não podia mais predeterminar como seriam os atores, não podia mais dizer pra ninguém “eu não quero que você interprete assim” porque o que me interessava era a individualidade, quer dizer, a opinião daquela pessoa.

Houve momentos em que você encontrou esse diálogo com os seus atores?

Esse da Nanda foi engraçadíssimo. Era um momento em que, no livro, o Orlando encontrava a Sasha, que era o grande amor da vida dele e depois ela ia embora. Ele sentia uma tristeza que modificava por completo a personalidade dele, o mundo desabava, o rio, que estava um gelo, desaguava... A Nanda é uma personalidade absolutamente irônica e, nesse momento da peça, ela só conseguia gargalhar. Eu falava: “Nanda, seu mundo acabou...” E ela só ria. Daí eu resolvi jogar aqueles sei lá quantos quilos de terra em cima da Nanda. E era aquela terra caindo e a Nanda rindo, e essa cena era dez vezes mais trágica e falava mais da solidão do que se a Nanda tivesse me obedecido e chorado, como sempre se fez em todas as adaptações do romance. Então aí eu acho que foi o momento em que a gente começou a criar uma relação que era, de fato, interessante. Eu não poderia nunca abrir mão do meu conteúdo, que era “o mundo desabou, o mundo caiu”, mas eu tinha que lidar, criar uma relação com aquela pessoa, com aquela atriz e com seu modo individual de ver aquela situação.

Isso é legal porque remete a uma discussão que estamos tendo muito atualmente: a diferença entre *interpretação* e *atuação*. Você não queria que ela interpretasse, mas você fez com que ela atuasse criando uma relação cênica.

Se ela interpreta, ela é empregada ou do diretor ou do texto, ela está a serviço, e isto é que não pode. Acho que o mais difícil, hoje em dia, é você se descobrir. Não é nada zen, nada nesse sentido. É descobrir qual a sua opinião. E acho que quando você descobre, por mais estranha que ela possa parecer, ela é sempre mais rica do que se você estiver obedecendo a um padrão. Não tem modelo mais.

De alguma maneira, essa relação se dava à revelia do ator, você criava a relação...

No meu trabalho, a partir de um determinado momento, a angústia dos atores não era mais a de conseguir chegar a uma interpretação ideal. Nos *Possessos* ainda era um pouco assim, havia um ideal de interpretação que a gente tentava atingir. Já no *Orlando*, a

angústia deles vinha da dificuldade de se colocar. Então, o que acontecia? Milhões de vezes, eu propunha determinadas coisas e eles não sabiam como se posicionar diante delas, propor uma ação que não fosse só uma ação de empregado. Essa era a maior complicação. O ator não tem metodologia. Então você tem que pedir coisas muito específicas para ele não ter como escolher fazer só aquilo que ele faz bem. Ele não pode chorar só porque ele sabe chorar... Ele tem que chorar porque ele acha que, naquele momento, ele vai explicar alguma coisa daquele personagem e isso vai ser, de fato, uma revelação. O exemplo do Marlon Brando é bem nítido, no *Último tango*, a cena do chiclete. Aquilo é demais. Acho que ali está a diferença entre interpretar e ser, de fato, ator e artista. Aquele personagem está morrendo e você está chorando e aí ele cola aquele chiclete no parapeito da varanda. Todo mundo morre, isso é banal, não tem a menor importância. Então ele junta, com um gesto, essas duas coisas – tristeza e banalidade –, porque ele é um puta ator. Não precisava, todo mundo podia chorar com ele ali, mas ele vai lá e coloca o chiclete... Eu lembro também de *A insustentável leveza do ser*, que é um filme de que eu não gosto, mas que tinha uma coisa linda: quando aquela menina vai transar pela primeira vez com o médico, ela se arruma, arruma a roupa... Na hora que ela toca a campainha e ele abre a porta, ela tira uma meleca. Sabe aquele gesto que escapa? Eu acho que essas são as pequenas preciosidades que explicam um pouco quem nós somos.

Vamos fazer uma lembrança: *Terra dos meninos pelados*, *Ensaio nº 1 – A tragédia brasileira*, depois os *Exercícios*, esse foi um momento em que você já estava buscando todas essas questões de atuação de que a gente falou aqui. Você estava buscando isso na cena, nas tensões cênicas, com aquela luz, aquele elástico (*Ensaio nº 1*), aquele papel picado (*Exercício nº 1*). Depois, *Os possessos* foi um ponto de crise. Você resolveu pegar o texto, o ator, e você conteve ali as tensões cênicas pra trabalhar com eles. Em seguida, com *Orlando*...

Foi a minha paixão pelo indivíduo. Até então eu achava que a grande revolução era mostrar que o homem estava dentro das coisas, que ele se relacionava com tudo. Eu lembro que a coisa do papel picado veio porque eu queria mostrar que em cima da cabeça tinha o ar e que aquilo intervinha em tudo. Eu queria mostrar aquilo o tempo inteiro, por isso aquilo caía o tempo inteiro durante o espetáculo. Então tudo o que interessava para mim era essa coisa de que não somos os seres mais importantes do mundo. E se o homem está ali falando, ele está falando dentro de um espaço. Então, nesse sentido, o espaço era fundamental para mim. Aquela coisa vertical, aquela coisa horizontal, isso era fundamental para que as pessoas percebessem que há mais coisas além dos seres humanos. O espaço passou a ser um personagem, de fato. O ritmo passou a ser um personagem, de fato. Dizer coisas além das palavras, além da própria atuação. Depois, comecei a descobrir que o que interessa é o indivíduo, é cada um e a diferença entre cada um. Até então eu buscava uma certa homogeneidade. Lembra no *Exercício*? Os atores levantavam aquelas caixas, e havia o esforço de todos juntos pra se conseguir vencer uma coisa. Era algo assim meio os homens e o Universo, os homens e a Natureza. E, de repente, eu comecei a ver que o caminho era descobrir o um e a diferença. E daí pra frente, não é que eu venha acreditando menos no espaço, mas estou cada vez mais percebendo o vazio desses esteticismos.

Você tocou num ponto, o da espontaneidade, que me fez pensar no seu filme, *Crede-mi*. Eu queria perguntar duas coisas. Uma, se você acha que a gente chegou num ponto de esgotamento das possibilidades de representação. A segunda, se você foi fazer cinema porque ele permite captar mais facilmente momentos de realidade. No seu filme, você não trabalhou com atores; as pessoas ali não estavam representando e interpretando, por mais que estivessem... Elas traziam uma

carga mais forte de espontaneidade. Você acha que o cinema permite trabalhar isso de forma mais radical do que o teatro?

Antes de falar disso, vou falar um pouco do esgotamento. Acho que não tem como fazer cinema ou teatro se não for para pensar no que está acontecendo. E acho que o mundo é que está num esgotamento, é uma questão social, econômica. Tem milhões de coisas, desde o modelo judiciário, o modelo econômico, o modelo político que, de fato, não servem mais. As leis não fazem mais justiça. Muitas coisas não correspondem mais ao que deveriam. Eu vejo o casamento da minha empregada, que levou um ano sendo preparando... Na hora que ela vai casar, nem o padre acredita mais no que está dizendo... Não é a fé, são os ritos que já não representam mais. E o homem necessita dos ritos. Então, os modelos do cinema e do teatro são os modelos criados por essa cultura que não representa mais a vida. A intuição que eu tenho é que o teatro e o cinema não são mais a representação e sim a representação da representação. Agora, por exemplo, nesse filme que eu estou fazendo (ainda sem título), a gente está pegando a vida de uma mulher, a história de uma mulher, desde o nascimento até a morte dela. Só que a gente só está pegando cenas reais. Então a gente pega uma menininha nascendo, depois uma outra menina com um ano, uma outra, e depois a gente junta esses milhões de mulheres, criando uma só ficção como se fosse a vida de uma única mulher. Cada vez que você chega na vida, para mim parece que é a grande vanguarda. Você vê coisas que você não vê mais no modelo da representação. Então é uma coisa inacreditável. Eu fui filmar um velório outro dia e foi uma das coisas mais loucas. Eu vi uma cena, que eu não consegui pegar e foi a maior tristeza da minha vida, do nível do Marlon Brando com o chiclete. Iam fechar o caixão, o pai tinha deixado dois filhos homens, de 14 e 16 anos... E naquele momento mais triste e dramático, os dois filhos começaram a medir o tamanho do pé um do outro. Como para ver quem é que ia ser o homem dali pra frente... E eu achei aquilo tão genial, no momento mais dramático, o principal gesto era um gesto sem nenhum valor. Quando um ator faria isso? Quando eu faria isso? Então sinto que observar a vida hoje em dia oferece a possibilidade de criar outros modelos. Porque todos estão velhos, não representam mais nada. Tem uma coisa que o Canetti fala, uma coisa linda: *Em algum momento da história, o homem perdeu o contato com a vida*. E essa é a sensação que eu tenho.

Fale um pouco mais sobre O eleito de Thomas Mann, que é a base de Crede-mi.

O *eleito* do Thomas Mann conta a história de um pescador que comete todos os pecados mortais: transa com a mãe, depois quase transa com a filha, depois é eleito Papa. E é lindo porque o Thomas Mann diz uma coisa assim: *Só os homens podem entender os homens*. Deus está muito longe da dificuldade que é ser humano. Então, só uma pessoa que peque de fato pode ser capaz de entender o que significa ser humano. Quer dizer, para você estar perto de Deus, você tem que ser homem. Acho isso uma revolução. Eu encontrei isso de certa forma no interior do Ceará... Lá, a gente encontrou uma mulher que tinha um milhão de quadros na parede da casa dela – Maurício Mattar, Schwarzenegger, Jesus Cristo – e tinha um prego vazio no meio da parede, no lugar de honra. Quem é que estava ali? Ela disse: “Nossa Senhora”. “E cadê Nossa Senhora?” “Está no armário”. “Mas por quê?” “Ah, não me obedece mais, enquanto não fizer o que eu peço, está lá”. Então, acho que eles têm uma relação com a religiosidade que é assim: Deus existe desde que me obedeça. E isso é moderníssimo! Saí de lá falando: “meu Deus, isso é genial! Isso é Thomas Mann puro: profano e sagrado juntos”. Tem uma festa lá que se chama “O pau de Santo Antônio”. Os homens vão para dentro da mata, cortam o maior tronco que eles encontram, andam, ferem a mão, sangram, e trazem aquele negócio – o pau de Santo Antônio – e hasteiam aquilo em frente à igreja. Aí as mulheres vão lá lamber o pau de Santo Antônio pra casar. Eu acho isso genial! E aquilo aparece na televisão, as mulheres com aquele tronco, lambendo um tronco, lambendo um pau. É muito interessante, é de uma riqueza... Então tem uma coisa que eu acho que é mais perto da vida. Aquele sagrado está de fato se relacionando com você.

E se a gente voltasse ao teatro e à ópera? Vamos começar pela ópera?

Bom, a ópera sempre me interessou porque obriga você a um raciocínio totalmente diferente do teatro. Enquanto no teatro você tem a possibilidade de escolher os elementos e, a partir do que você escolher, aquilo vai brotando, tem um lado vivo que eu acho genial, na ópera você tem que chegar com tudo absolutamente fechado por uma questão de tempo. Nessas duas óperas que eu fiz agora, tive 12 horas para ensaiar cada coro, 12 horas pra você ensaiar 150 pessoas daquela categoria! Não são 150 pessoas animadas. São pessoas pra quem você diz: “Levanta!” E aí elas fazem: “Hã? O quê?” Agora, eu acho o universo da ópera muito interessante, até porque tem um lado pré-histórico. Você está lidando com códigos muito antigos. Você tem as notas, você tem o tempo da música, o tempo do ensaio, o tempo da preparação, que é um tempo imensamente curto. E pessoas que vêm de vários lugares do mundo. Tem algo do evento, que o teatro não tem porque insiste nessa coisa de temporada

Vamos fazer outra lembrança: a primeira ópera que você dirigiu foi *Suor Angelica*, de Puccini, que é muito especial.

Acho que é o melhor trabalho que eu fiz na vida.

Depois foi *Don Giovanni*, de Mozart, no Ceará. Depois, ano passado, *Cavalleria rusticana* e *I pagliacci*.

Emílio Kalil, então diretor do Municipal de São Paulo, me convidou para fazer *Angelica* e foi incrível porque eu não conhecia ópera e faltavam só 29 dias para a estréia. A gente tinha sido convidado para ir a Avignon visitar o festival e aí fiquei na maior dúvida. É lógico que acabei escolhendo fazer a ópera. Acho que *Angelica* foi o melhor libreto que eu peguei até hoje. É um libreto que, de fato, interessa. A questão daquela mãe que está lá naquele convento, que sabe que o filho morreu e daí resolve ir para o inferno. Quer dizer, ela se mata para ir para o céu, para encontrar o filho, porque o que ela mais quer é encontrar o filho, e daí, quando ela acabou de tomar o veneno, ela percebe que está indo para o inferno, porque cometeu um pecado mortal. Tem um momento que eu acho genial: as freiras estão na clausura, trancadas e chega uma visita. Cada uma quer que a visita seja para si, e é para *Angelica*. Essa visita vem dar a notícia da morte de seu filho. E quando as irmãs todas vêm, contentes, cantando pela alegria da visita que ela recebeu, ela está prostrada... Eu acho esse momento de uma dramaticidade! Engraçado, porque não é das maiores óperas do Puccini, mas para mim é a melhor. Pelo tempo, pela dramaticidade. Ela vem no início como se fosse um Walt Disney... Com uma musiquinha literal, olha o pãozinho, o vinhozinho, os passarinhos, o convento, tudo bonitinho... E vai aos poucos tocando em questões tão transcendentais... No espetáculo, houve a junção de várias coisas. Trabalhar com Celine Imbert, que é, de fato, uma artista. A Celine não só canta bem como se envolve. Antes das apresentações, ela fica no palco, parada, olhando, vendo o cenário, ela quer ver como está sendo construído. Foi também meu primeiro trabalho com Paulo Mendes, um arquiteto que eu acho um gênio vivo. Então, ali, juntaram-se várias coisas e acho que é o meu trabalho mais fechado. Eu já remontei quatro vezes e não mudo uma vírgula. Sabe a loucura de conseguir fazer o idêntico, que a gente sabe que é impossível? E o incrível é que, quando estreou, foi aquela polêmica louca, eu sofri como nunca tinha sofrido em toda a minha vida. Também ali eu entendi o que significa jornal, crítica, isso tudo em relação a que, graças a Deus, eu, hoje em dia, tenho absoluta autonomia. É muito difícil você ser chamado para fazer ópera, então você nunca pode escolher. Eu paro tudo e vou fazer. Mas eu nunca fiz outra ópera que, de fato, fosse assim: “é isso que eu quero falar agora”. Como foi com *Angelica*. Se você não tiver essa ligação, o trabalho pode até sair bom, mas nunca vai ser determinante.

Acho aquele momento do coro, que você botou na galeria, um dos momentos mais emocionantes que já vivi em teatro. No final, depois que *Angelica* soube

que o filho morreu. Você está, na platéia, ligado, olhando para o palco. E, de repente, a música brota atrás de você, envolve você.

É o coro dos anjos, então é óbvio que ele tem que estar atrás, tem que vir de um outro lugar que não o da ação dramática. Então nem é uma idéia, *tem que* vir de um outro lugar e que lugar é esse? É lá. Então quando você consegue fazer o que é pra ser feito, a coisa vai. Mas para isso, você tem que estar muito conectado com a obra e tem que estar querendo dizer aquilo. É isso que eu acho que é difícil.

Quer dizer, na ópera, você executa uma parte sua, dentro de um universo fechado, ao qual você traz a sua contribuição.

Exatamente, mas que fica imenso se você descobre o quão fechado ele é.

A gente queria que você falasse um pouco sobre a sua volta ao teatro com Tchekov. Você vai estrear em outubro, no Centro Cultural do Banco do Brasil, As três irmãs.

Eu tinha decidido não fazer mais nada que eu, de fato, não quisesse profundamente. Quando li o texto, fiquei louca pela peça. Por um lado, é exatamente tudo o que eu quero dizer. Aquela gente, aquela burguesia, aquelas pessoas falando aquelas coisas que já não tocam mais em nada. Aquele incêndio acontecendo, e elas escolhendo o vestido... Ao mesmo tempo, já não sei mais se eu sei fazer. Porque eu não acredito mais em tudo que eu sei fazer, que é: “entra daqui, depois faz assim, e tem essa surpresa, e depois faz aquilo ali...” Uma das qualidades dos meus espetáculos era surpreender. Não era um espetáculo, era uma tentativa de movimento. Eu não acredito mais nisso. Mas topei fazer e acho que vai ser o meu espetáculo mais radical, por um lado e, provavelmente, aquele em que eu vou errar mais. Porque só sei que não sei mais fazer daquele jeito e que daquele jeito eu não vou mais fazer.

Você tem saudade do teatro?

Nenhuma. Eu sofri muito e, nos meus últimos espetáculos, sofri imensamente. Quando eu não tinha dinheiro nenhum, eu tinha muito mais controle sobre o produto. Em *O homem sem qualidades*, tinha o assistente do assistente... No final, ninguém era ninguém. Foi o meu espetáculo com menos acabamento. Mas como estou numa certa indisposição com o *bem acabado*... Uma vez, o Haroldo de Campos me disse uma coisa muito importante. Na época, não respeitei o que ele me disse, mas ele falou assim: “Bia, a idéia do quadrado é mais interessante do que o quadrado bem feito”. E isso eu acho que também é uma doença de nosso tempo: se uma coisa é bem-acabada, ela é boa. Não necessariamente! O que é fundamental é a idéia do quadrado, não ele ser bem executado.

O que acontece agora é que você tem que ser genial a partir do bem-acabado. O bem-acabado é dado, você não tem mais sujeira, você não tem mais o barroco, o tosco. Barroco no sentido até da contradição, entre o bem-acabado e aquilo que tenta explodir o contorno do bem-acabado.

Você não tem mais a vida. Então, *O homem sem qualidades* é um trabalho que eu amo do ponto de vista conceitual, mas que não consegui, de fato, realizar. De tanto dinheiro, até. Foi a primeira produção que juntava Brasil, Alemanha e Suíça. Era uma traquitana tão imensa que acabou não dando um bom resultado. Esse, eu quero fazer de novo. Então, se eu tenho saudades? Não tenho, porque eu percebo o complicado que é isso tudo. Eu tenho saudade, talvez, de quando a gente era uma companhia, de quando a gente, de fato, conseguia elaborar alguma coisa. Mas não tem como voltar atrás porque, hoje em dia, eu

não quero mais trabalhar com aquelas pessoas com quem eu trabalhava. Eu também já tenho necessidade de uma outra coisa. Então é complicado.

As três irmãs de Tchekov é a primeira peça de teatro que você vai montar. Vamos falar um pouco, de novo, da relação entre os textos literários que você adaptou para a cena e seu interesse por um trabalho mais centrado no ator. Fale um pouco da relação entre o texto e o ator.

Durante muito tempo, no meu trabalho, o que eu queria dizer vinha antes da escolha do texto... O caso do *Orlando* é maravilhoso. Eu juntei a equipe de criação e a gente começou a estudar o homem de 1500 a 1900, tudo o que tinha acontecido, os caminhos da ciência, por onde o mundo foi e não foi, se tivesse ido por ali, onde teria descambado... E eu comecei a ensaiar sem ter o *Orlando*, tentando transformar aquilo tudo, aqueles séculos, em alguma coisa. Daí o Marcelo Kahns falou: "Bia, isso já existe, é o *Orlando* da Virginia Woolf". Então, quando eu peguei o *Orlando*, eu na verdade já estava ensaiando o *Orlando*, ele já estava sendo. Então foi um casamento absoluto entre obra e necessidade. Nesse sentido, acho que a literatura me atrai mais. Para mim, um texto é um pretexto para uma outra criação. Então, quando vou adaptar uma obra literária, eu nunca me sinto obrigada a transpô-la por inteiro. Eu transponho aquilo que, de fato, me interessa. Em *O homem sem qualidades*, todo mundo falava "é impossível". Para mim, era o *mais* possível, porque se eu pegasse um fragmento daquele livro, já estaria falando dele todo. E ele não me interessa como um todo, ele me interessa naquele pedaço. Então acho que a literatura me dá uma liberdade imensa, até porque a obra está ali pronta, acabada, quem quiser pode ler, não estou interferindo, não estou mudando nada. É o *meu* trabalho, é uma outra coisa. Por outro lado, acho que a literatura não é um texto, não é *palavra*, como, por exemplo, texto de teatro é palavra. E a palavra, de alguma forma, é uma coisa que, para mim, está esvaziada.

Folhetim
ISSN 1415-370X
**UMA EDIÇÃO TRIMESTRAL DO
TEATRO DO PEQUENO GESTO**

CONSELHO EDITORIAL
Fátima Saadi Antonio Guedes
Ângela Leite Lopes Walter Lima Torres

COLABORARAM NESTA EDIÇÃO
Beti Rabetti
Luiz Arthur Nunes
Marcia Sá Cavalcante Shuback

REVISÃO
Fátima Saadi

CAPA: FOTO E ARTE GRÁFICA
Murah Azevedo

**ASSISTÊNCIA DE REVISÃO
E TRANSCRIÇÃO**
Dorys Calvert

DIAGRAMAÇÃO
Antonio Guedes

**PRODUÇÃO
EXECUTIVA**
Silvia Kutchma

**ASSISTÊNCIA DE
FOTOGRAFIA**
Clarice Saadi

AGRADECIMENTOS
Bia Lessa
Nazih Saadé
Bia Moraes
**... e a todos aqueles que, de alguma forma,
ajudaram a realizar e a divulgar esta revista.**