

## EDITORIAL

Estamos iniciando o nosso segundo ano. No primeiro, ficamos devendo uma revista mas, como todo início é, na verdade, uma forma de testar possibilidades, apostamos numa periodicidade trimestral. Perdemos a aposta e, agora, com os pés bastante fincados no chão, não apostaremos mais. *Folhetim* é uma revista quadrimestral.

1998 foi um ano de muitas realizações para o Teatro do Pequeno Gesto. Além da criação desta revista, encenamos três espetáculos, estivemos viajando com eles e com oficinas por todas as regiões do país e tivemos seis indicações para os prêmios Mambembe, Coca-Cola e Shell. Uma das indicações, inclusive, deveu-se, principalmente, à iniciativa de criar o *Folhetim*. Lançamos esta revista em importantes festivais de teatro: Campina Grande (PB), São José do Rio Preto (SP) e Ouro Preto (MG). Já temos leitores do Piauí ao Rio Grande do Sul.

Entretanto, falta-nos ainda um patrocinador.

Como se pode notar, temos um novo integrante em nossa equipe: Renata Soeiro lança um novo olhar para a capa. Ano novo, capa nova.

Agradecemos a todos os que colaboraram e apoiaram este investimento. Neste número, estamos, de novo, em companhia de pensadores do teatro de primeira linha: Virgínia de Araujo Figueiredo, Rosana Suarez e Alberto Tibaji. E, ainda, nos despedimos de Jerzy Grotowski, recentemente falecido, a quem prestamos nossa homenagem.

Um grande abraço e boa leitura.

## ÍNDICE



<b>A ESTRANHA PALAVRA...</b>	
Jean Genet .....	<b>2</b>
<b>A PRÁTICA DO DRAMATURG</b>	
Fátima Saadi .....	<b>9</b>
<b>ARTHUR AZEVEDO: CÔMICO POR NATUREZA?</b>	
Alberto Tibaji .....	<b>14</b>
<b>O FILÓSOFO-COMEDIANTE: NOTAS SOBRE NIETZSCHE E MOLIÈRE</b>	
Rosana Suarez .....	<b>20</b>
<b>POR UMA CONCEPÇÃO TRÁGICA DA OBRA DE ARTE</b>	
Virgínia de Araujo Figueiredo .....	<b>26</b>
<b>SÓ O GESTO (mesmo quando pequeno) NOS REVELA</b>	
Antonio Guedes .....	<b>31</b>
<b>LIVING THEATRE: TRAJETÓRIA DE UMA IMPOSSIBILIDADE</b>	
Ângela Leite Lopes .....	<b>35</b>
<b>ENTREVISTA COM PAULO AUTRAN</b> .....	<b>41</b>
<b>JERZY GROTOWSKI (1933-1999)</b>	
Walter Lima Torres .....	<b>51</b>

# A ESTRANHA PALAVRA...

---

**Jean Genet**

**Tradução de Fátima Saadi**

Não importa se a estranha palavra urbanismo deriva de um papa Urbano ou da cidade: provavelmente nenhum dos dois casos favorecerá uma maior preocupação com os mortos. Os vivos se livrarão dos cadáveres dissimuladamente, como alguém se desfaz de um pensamento vergonhoso. Despachando-os para o crematório, o mundo urbanizado se desfará de um recurso teatral de grande valia e talvez até mesmo do teatro. No lugar do cemitério, centro – talvez excêntrico – da cidade, os senhores terão columbários com chaminé, sem chaminé, com ou sem fumaça, e os mortos, calcinados como pãezinhos calcinados, servirão de adubo para os colcoses ou os kibutzes, bem distantes da cidade. No entanto, se a cremação assume uma dimensão dramática – seja porque um único homem, solenemente, é queimado e cozinhado vivo, seja porque a Cidade ou o Estado querem se desfazer, por assim dizer, em bloco de uma outra comunidade –, o crematório, como o de Dachau, evocador de um futuro muito possível que escapa arquiteturalmente ao tempo, que escapa tanto ao futuro quanto ao passado, com a chaminé sempre conservada por equipes de limpeza que cantam em volta deste sexo erigido oblíquo de tijolos róseos dos *lieder* ou que assoviam apenas árias de Mozart, que mantém a goela aberta deste forno onde, sobre as grelhas, até dez ou doze cadáveres podem ser assados ao mesmo tempo, então uma certa forma de teatro poderá se perpetuar, mas se, nas cidades, os crematórios são escamoteados ou reduzidos às dimensões de uma quitanda, o teatro morrerá. Aos futuros urbanistas pediremos que instalem um cemitério dentro da cidade, onde se continuará a enterrar os mortos, ou que projetem um columbário inquietante, de formas simples mas imperiosas, enquanto, próximo a ele, em suma, à sua sombra, ou no meio das sepulturas, se erigirá o teatro. Percebem aonde quero chegar? O teatro será localizado o mais próximo possível, na sombra efetivamente tutelar do lugar onde se guardam os mortos ou do único monumento que os digere.

Dou-lhes estes conselhos sem solenidade excessiva, devaneio com o descompromisso ativo de uma criança que conhece a importância



Entre outros objetivos, o teatro deve fazer-nos escapar ao tempo dito *histórico*, mas que é teológico. Desde o começo do acontecimento teatral, o tempo que vai decorrer não pertence a nenhum calendário conhecido. Ele escapa tanto à era cristã quanto à era revolucionária. Mesmo se o tempo, dito *histórico* – quero referir-me àquele que decorre a partir de um acontecimento mítico e controvertido denominado também Advento – não desaparece completamente da consciência dos espectadores, um outro tempo, que cada espectador vive plenamente, decorre então e, sem começo nem fim, explode as convenções sociais, não em proveito de uma desordem qualquer mas em benefício de uma liberação – ficando o acontecimento dramático suspenso, fora do tempo historicamente medido, sobre seu próprio tempo dramático –, em proveito de uma liberação vertiginosa.

O ocidente cristão, por meio de astúcias, faz o que pode para enredar todos os povos do mundo numa era que teria sua origem na hipotética Encarnação. Trata-se, nada mais nada menos, do “golpe do calendário”, que o ocidente tenta aplicar ao mundo inteiro.

Preso num tempo nomeado, contado a partir de um acontecimento que só interessa ao ocidente, o mundo corre o grande risco, caso aceite esse tempo, de escandi-lo segundo celebrações nas quais o mundo inteiro estará enredado.

Pareceria, portanto, urgente multiplicar os “Adventos” a partir dos quais os calendários, sem relação com aqueles que se impõem imperialistamente, possam estabelecer-se. Acho mesmo que qualquer acontecimento, íntimo ou público, deve originar uma multidão de calendários de forma a fazer naufragar a era cristã e, com ela, tudo o que decorre deste tempo contado a partir da Muito Contestável Natividade.

O teatro...

O TEATRO?

O TEATRO.



Aonde ir? Em direção a que forma? Ao lugar teatral, contendo o espaço cênico e a platéia?

O lugar. A um italiano que queria construir um teatro cujos elementos seriam móveis e a arquitetura mutável segundo a peça que lá fosse representada, respondi, antes mesmo que ele tivesse terminado a frase, que a arquitetura do teatro ainda está por descobrir mas que ela deve ser fixa, imobilizada, a fim de que se possa responsabilizá-la: ela será julgada por sua forma. É fácil demais apoiar-se no que é móvel. Que se recorra, se preferirem, ao perecível, mas depois do ato irreversível a partir do qual seremos julgados ou, se preferirem, depois do ato fixo que se julga.



Porque não os tenho – se é que eles existem – os poderes espirituais, não exijo que o lugar teatral seja escolhido, após um esforço de meditação, por um homem ou por uma comunidade capazes desse esforço, contudo, será necessário que o arquiteto descubra o sentido do teatro no mundo e, o tendo compreendido, que elabore sua obra com uma seriedade quase sacerdotal e sorridente. Se houver necessidade, que ele seja apoiado, protegido durante sua tarefa, por um grupo de homens ignorantes em arquitetura mas capazes de uma real audácia no esforço de meditação, quer dizer, do riso interior.



Se aceitamos – provisoriamente – as noções comuns de tempo e de história, admitindo também que, depois da invenção da fotografia, o ato de pintar transformou-se, parece que também o teatro, depois do cinema e da televisão, não será mais o que era antes deles. Desde que conhecemos o teatro, parece que, além de sua função essencial, cada peça foi sobrecarregada com preocupações relativas à política, à religião, à moral ou a qualquer outra coisa, transformando a ação dramática em instrumento didático.

Talvez – direi sempre talvez porque sou um homem e sozinho – talvez a televisão e o cinema preencham melhor uma função educativa: então o teatro se verá esvaziado e talvez depurado do que o atravancava, então talvez possa então resplandecer de sua única ou de suas únicas virtudes – que está ou estão ainda por descobrir.



Excetuando alguns quadros – ou alguns fragmentos de quadros, raros pintores, antes da descoberta da fotografia, deram-nos o testemunho de uma visão e de uma pintura libertas de qualquer preocupação com semelhanças bobamente perceptíveis. Não ousando mexer demais – salvo Franz Hals (*As regentes*) 2 – no rosto, os pintores que ousaram servir, ao mesmo tempo, ao objeto pintado e à pintura tomaram como pretexto uma flor ou um vestido (Velásquez, Rembrandt, Goya). É possível que, diante dos resultados da fotografia, os pintores tenham ficado envergonhados. Depois recuperaram-se, descobriram o que a pintura ainda era.

Da mesma forma, ou de forma bastante semelhante, os dramaturgos ficaram envergonhados diante do que a televisão e o cinema permitiam. Se eles aceitarem ver – se é que isto é visível – que o teatro não pode rivalizar com os meios desmesurados da tv e do cinema, os escritores de teatro descobrirão as virtudes próprias do teatro e que, talvez, só decorram do mito.



A política, a história, as demonstrações psicológicas clássicas, até mesmo o divertimento noturno deveriam ceder o lugar a algo de mais, não sei como dizer, mas talvez mais brilhante. Todo esse esterco, toda a purina serão evacuados. – Terá sido compreendido que as palavras um pouco quentes não são nem esterco nem purina. Assinalarei, aliás, que essas palavras e as situações que as exigem são, em meu teatro, tão numerosas porque elas foram “esquecidas” na maioria das peças: palavras e situações consideradas grosseiras precipitaram-se, refugiaram-se em minhas peças, onde receberam direito de asilo. Se meu teatro fede é porque o outro cheira bem.



O drama: quer dizer, o ato teatral no momento de sua representação; este ato teatral não pode ser um coisa qualquer, mas pode ter como pretexto qualquer coisa. Parece-me, efetivamente, que qualquer acontecimento, visível ou não, se for isolado, quer dizer, fragmentado no contínuo, pode, se for bem conduzido, servir de pretexto ou ser o ponto de partida e de chegada do ato teatral. Qualquer acontecimento vivido por nós, de uma forma ou de outra, desde que nos tenha queimado com seu fogo, um fogo que só poderá extinguir-se se for atizado.

A política, o entretenimento, a moral etc... não terão nada a ver com nossa preocupação. Se, à nossa revelia, eles se imiscuírem no ato teatral, que sejam escorraçados até que todos os seus vestígios sejam apagados: são escórias com as quais se pode fazer filme, tv, desenho animado, fotonovelas – ah, há um cemitério para essas carrocerias velhas.



Mas enfim o drama? Se ele tem, no autor, sua fulgurante origem, cabe a ele captar este raio e organizar, a partir da iluminação que mostra o vazio, uma arquitetura verbal – quer dizer, gramatical e cerimonial – indicando dissimuladamente que desse vazio se desprende uma aparência que mostra o vazio.



Notemos, de passagem, que a atitude da oração cristã, cabeça e olhos baixos, não favorece a meditação. É uma atitude física que evoca uma atitude intelectual fechada e submissa, desencorajando a aventura espiritual. Se você escolhe essa posição, Deus pode chegar, e arremessar-se sobre sua nuca, impor-lhe sua marca que ameaça permanecer aí por longo tempo. É preciso, para meditar, descobrir uma atitude aberta – não de desafio – mas não de abandono a Deus. É preciso ter cuidado. Um excesso de submissão e Deus despacha sobre você a graça: aí a pessoa está ferrada.



Nas cidades de hoje, o único lugar – infelizmente ainda na periferia – onde um teatro poderia ser construído é o cemitério. A escolha servirá tanto ao cemitério quanto ao teatro. O arquiteto do teatro não poderá suportar as simplórias construções onde as famílias trancafiam seus mortos.

Arrasar as capelas. Talvez conservar algumas ruínas: um pedaço de coluna, um frontão, uma asa de anjo, uma urna quebrada, para indicar que uma indignação vingadora quis este primeiro drama a fim de que a vegetação, talvez também uma grama forte, nascidas do conjunto dos corpos putrefatos, equalizem o campo dos mortos. Se uma localização está reservada para o teatro, o público deverá passar por caminhos (para chegar e ir embora) que margearão os túmulos. Imagine-se o que seria a saída dos espectadores depois do *Don Juan*, de Mozart, retirando-se por entre os mortos deitados na terra, antes de retomarem a vida profana. Nem as conversas e o silêncio seriam os mesmos da saída de um teatro parisiense.

A morte estaria ao mesmo tempo mais próxima e mais leve, o teatro mais sério.

Há outras razões. Elas são mais sutis. Cabe aos senhores descobri-las dentro de si sem defini-las nem nomeá-las.



O teatro monumental – cujo estilo ainda está para ser encontrado – deve ter tanta importância quanto o Palácio da Justiça, quanto o monumento aos mortos, quanto a catedral, quanto a Câmara dos deputados, quanto a Escola superior de guerra, quanto a sede do governo, quanto os lugares clandestinos do mercado negro ou da droga, quanto o Observatório Astronômico – e sua função é ser tudo isso ao mesmo tempo, mas de uma dada forma: num cemitério, ou junto ao forno crematório de chaminé tesa, oblíqua e fálca.



Não falo de um cemitério morto, mas vivo, quer dizer, não aquele onde nada resta além de algumas estelas funerárias. Falo de um cemitério onde se continua a cavar sepulturas e a enterrar mortos, falo de um Crematório onde cozinham-se cadáveres dia e noite.



A página 4<sup>3</sup> indicará como vejo, esquemática e desajeitadamente, a disposição de um teatro novo. Quando falo de um público favorecido, trata-se de algumas pessoas treinadas o suficiente para refletir sobre o teatro em geral e sobre a peça representada naquele dia.



Sem me ter preocupado muito com o teatro, parece-me que o importante não é multiplicar o número de representações para que um número muito grande de espectadores delas usufruam (?) mas fazer com que os ensaios – em francês denominados *répétitions* [repetições] – culminem numa única representação, cuja intensidade seria tão grande e o alcance também, que, aquilo que ela incendiaria em cada espectador bastaria para iluminar aqueles que não tivessem dela participado, lançando sobre eles a perturbação.



Quanto ao público, só virá ao teatro quem se considerar capaz de um passeio noturno num cemitério a fim de confrontar-se com o mistério.

Se uma tal providência fosse tomada, relevando tanto do urbanismo quanto da cultura, os autores seriam menos frívolos, pensariam duas vezes antes de fazerem representar peças. Eles aceitariam, quem sabe?, os signos da demência ou de uma frivolidade próxima da demência.



Com uma espécie de graça ligeira, os cemitérios, ao fim de certo tempo, deixam-se despossuir. Quando não são mais utilizados para enterros, morrem, mas de uma forma elegante: os líquens, o salitre, o musgo cobrem as pedras tumulares. O teatro construído no cemitério talvez morra, talvez se apague, como ele. Desaparecerá talvez? É possível que a arte teatral um dia desapareça. É preciso aceitar esta idéia. Se um dia a atividade dos homens fosse, dia após dia, revolucionária, o teatro não teria lugar na vida. Se, um dia, o entorpecimento do espírito só suscitasse nos homens o devaneio, o teatro também morreria.



Buscar as origens do teatro na História, e a origem da História no tempo, é babaquice. Tempo perdido.

O que é que se perderia se se perdesse o teatro?



O que serão os cemitérios? Um forno capaz de desagregar os mortos. Se falo de um teatro entre os túmulos é porque a palavra morte é hoje tenebrosa e – num mundo que parece ir tão galhardamente em direção à luminosidade analista, sem nada que proteja

nossas pálpebras translúcidas – como Mallarmé, acredito que é necessário acrescentar um pouco de treva. As ciências decifram tudo ou desejam decifrar, mas não agüentamos mais! É preciso refugiar-nos e em nenhum outro lugar a não ser em nossas entranhas engenhosamente iluminadas... Não, estou enganado: refugiar-nos, não – descobrir uma sombra fresca e tórrida que será obra nossa.



Mesmo se os túmulos se tornaram indistintos, o cemitério será bem conservado, o Crematório também. De dia, equipes alegres, que existem na Alemanha, cuidarão de limpá-los assoviando, mas assoviando no tom. O interior do forno e da chaminé poderão ser deixados pretos de gordura.



Onde? Roma, eu li isso, possuía – mas talvez minha memória me engane – um mimo fúnebre. Seu papel? Precedendo o cortejo, ele estava encarregado de mimar os fatos mais importantes que tinham composto a vida do morto quando ele – o morto – estava vivo.

Improvisar gestos, atitudes?

As palavras. Vivida não sei como, a língua francesa dissimula e revela uma guerra entre as palavras, irmãs inimigas, uma fugindo da outra ou se apaixonando por ela. Se tradição e traição nasceram de um mesmo movimento original e divergente para viver, cada uma, uma vida singular, por que meio, ao longo da língua, elas se sabem ligadas em sua distorção?

Embora não vivido de forma pior do que qualquer outra língua, o francês, como as outras línguas, permite que as palavras se acavalem como os animais no calor e que aquilo que sai de nossa boca seja uma suruba de palavras que se acasalam, inocentemente ou não, e que dão ao discurso francês o ar salubre de uma floresta onde todos os animais desgarrados trepam. Escrevendo – ou falando – numa língua assim não se diz nada. Permite-se apenas que pulule no meio de uma vegetação distraída, colorida pelas misturas de pólen, por enxertos ao acaso, por brotos, que pulule e que ulule uma tempestade de seres ou, se preferem, de palavras equívocas como os animais da Fábula.

Se alguém espera que, por meio de uma tal proliferação – ou luxuriância – de monstros poderá cuidar de um discurso coerente, está enganado: na melhor das hipóteses, poderá cruzar rebanhos larvares e sonsos, semelhantes às procissões de lagartas processionárias que farão um intercâmbio de porra para parir uma ninhada igualmente carnavalesca e sem importância, originária do grego, do saxão, do levantino, do beduíno, do latim, do gaélico, de um chinês transviado, de três mongóis vagabundos que falam para nada dizer mas para, acasalando-se, revelarem uma orgia verbal cujo sentido se perde não na noite dos tempos, mas no infinito das mutações suaves ou brutais.

E o mimo fúnebre?

E o Teatro no cemitério?

Antes que se enterre o morto, que o cadáver em seu caixão seja levado à frente da cena; que os amigos, os inimigos e os curiosos se acomodem na parte destinada ao público; que o mimo fúnebre que precedia o cortejo se desdobre e se multiplique; que se torne trupe teatral e faça, diante do morto e do público, reviver e remorrer o morto; que, em seguida, o caixão seja novamente apanhado e levado, em plena noite, até a fossa; enfim,

que o público vá embora: a festa acabou. Até uma nova cerimônia proposta por um outro morto cuja vida merecerá uma representação dramática, não trágica. A tragédia é para ser vivida, não para ser representada.

Quando se é esperto, pode-se fingir estar por dentro, pode-se fingir acreditar que as palavras não mudam, que seu sentido é fixo ou que só muda graças a nós que, voluntariamente, finge-se acreditar, modificando um pouco a aparência delas, tornamo-nos deuses. Eu, diante deste rebanho colérico, trancafiado no dicionário, sei que não disse nada e que nada direi: e as palavras estão cagando.

Os atos não são absolutamente mais dóceis. Como para a língua, há uma gramática da ação e cuidado com o autodidata!

Trair talvez faça parte da tradição, mas a traição não significa, de forma alguma, repouso. Tive que fazer um grande esforço para trair meus amigos: ao final, havia a recompensa.

O mimo fúnebre deverá então, para o grande desfile anterior ao enterro do cadáver, se quiser fazer reviver e remorrer o morto, descobrir e ousar dizer as palavras dialetófagas que, diante do público, devorarão a vida e a morte do morto.

## NOTAS

---

<sup>1</sup> A edição utilizada foi: GENET, Jean. *Oeuvres complètes*, v. 4. Paris: Gallimard, 1968, p. 9-18.

<sup>2</sup> O pintor holandês Frans Hals (1580-1666) foi considerado um dos maiores retratistas de sua época. Sua técnica lembra a dos impressionistas por sua liberdade e seu talento desenvolveu-se cada vez mais na apreensão do temperamento do retratado.

<sup>3</sup> Esta página não existe mais.



# A PRÁTICA DO DRAMATURG

---

**Fátima Saadi**

De tudo o que se tem dito e escrito sobre a figura do *dramaturg* – e não é muito – o que mais me chama a atenção é a ênfase no que se convencionou designar como o caráter transitório da função: afirma-se que um *dramaturg* acaba sempre por encontrar seu próprio destino, vindo a realizar-se como diretor, autor dramático ou crítico teatral.

A dificuldade de perceber a especificidade do trabalho do *dramaturg* deriva, por um lado, do aspecto multidisciplinar de sua atividade e, por outro, do caráter puramente abstrato que se costuma atribuir ao pensamento teórico.

De início, é importante ressaltar que o trabalho do *dramaturg* é um trabalho de longo prazo que alcança seus melhores resultados quando inserido na trajetória de um grupo permanente. Só um trabalho contínuo pode estruturar e pôr à prova grandes linhas de interesse estético e estratégias de inserção no panorama da produção teatral.

Ao integrar uma equipe de criação de espetáculos, o *dramaturg* estabelece um contato estreito com todos os demais profissionais envolvidos – diretor, cenógrafo, atores, figurinista, músico, iluminador, preparador corporal, divulgador, produtor, técnicos. Ao lado do diretor, ele acompanha a estruturação das relações entre os elementos cênicos segundo os parâmetros idealizados para aquela montagem. Como o diretor, o *dramaturg* circula pelas diversas áreas de criação e é capaz de ter uma noção de conjunto ao longo de todo o processo de trabalho.

Evidentemente, à medida que o percurso de um grupo se desdobra, à afinidade inicial entre o *dramaturg* e a equipe, junta-se a afinação que vai sendo construída no dia-a-dia do trabalho. Acho importante enfatizar a presença do *dramaturg* aos ensaios e reuniões de produção para que fique claro que sua atividade não consiste na aplicação ou na aferição de pressupostos cuja existência precederia o processo de criação. Pelo contrário, o interesse do seu trabalho, como, aliás, o de todos os outros profissionais envolvidos, está justamente na sintonia que ele é capaz de estabelecer entre, por um lado, sua curiosidade, sua reflexão, sua sensibilidade e, por outro, os objetivos gerais da companhia e os objetivos de um espetáculo em particular.

Talvez esta função seja menos passível de definição que de descrição.

Historicamente, Lessing é apontado como o primeiro *dramaturg*. Contratado pelo Teatro Nacional de Hamburgo, que congregava atores e empresários numa iniciativa que pretendia renovar a forma de se fazer teatro na Alemanha, Lessing deveria participar da elaboração das diretrizes de trabalho da companhia, da escolha do repertório e estava encarregado de produzir uma espécie de diário de bordo dos espetáculos apresentados, comentando aspectos relativos ao texto, à atuação e a tudo o que julgasse relevante. Parece que, de início, a direção do Teatro Nacional pretendia que Lessing – já naquele momento um crítico conhecido por suas idéias no campo da estética teatral e por sua concepção do papel social do teatro – funcionasse como "poeta da casa", fornecendo à companhia textos para montagem. Lessing colocou suas peças à disposição, mas não aceitou a tarefa de escrever sob pressão e correndo contra o tempo. Para enfatizar o pertencimento de sua atividade ao âmbito do espetáculo, foi-lhe atribuída a designação de *dramaturg* que se demarcava tanto da função do conselheiro literário, quanto da do *dramatiker*, aquele que se dedica ao exercício da escrita dramatúrgica.

O fracasso de sua empreitada não foi ocasionado apenas pela insensibilidade da crítica, pela incapacidade do público alemão da segunda metade do século XVIII de compreender a importância de um teatro nacional nem pela extrema vaidade dos atores da companhia, que não admitiam que se escrevesse sobre eles nada além de elogios; deveu-se, sobre-

tudo, à dificuldade de se perceber a relação entre o pensamento crítico e a forma sensível.

A *Dramaturgia de Hamburgo* é a crônica de um sonho maior que o do Teatro Nacional de Hamburgo, ela é a marca do desejo de instaurar um domínio no qual pensamento e prática da cena estabeleçam entre si relações produtivas sem que seja necessário determinar precedência ou hierarquia.

Enquanto vigorar uma compreensão de mundo que separa radicalmente pensamento e ação, teoria e prática, inteligível e sensível, a atividade do *dramaturg*, como a de todos os que lidam com a arte, se equilibrará entre o fracasso originário de Lessing e a tentativa de experienciar a cena como uma forma de linguagem em que só por um artifício didático ou retórico será possível separar manifestação visível e conceito.

## EXPERIÊNCIAS

Quando comecei minha trajetória como *dramaturg*, no início da década de 80, a função era conhecida como assistência ou assessoria teórica e consistia, basicamente, na realização de pesquisas ligadas ao texto ou ao principal foco de interesse da montagem. Em alguns casos, o resultado destas pesquisas era transmitido apenas ao diretor, em outros, à equipe de criação como um todo. Era um trabalho que, em geral, precedia o início dos ensaios não havendo, por assim dizer, nenhum trânsito entre essa etapa do processo e o resultado final do espetáculo. O assessor teórico se posicionava estrategicamente entre o grupo e as bibliotecas e, às vezes, se ocupava do registro das principais etapas do processo e da organização do programa do espetáculo. Ainda hoje penso nesta forma de trabalho como relevando de uma espécie de secretariado teatral. Nem os diretores sabiam exatamente o que me pedir nem eu sabia precisamente o que propor.

A supervisão dos alunos do departamento de Teoria do Teatro da Uni-Rio que prestavam assessoria teórica aos alunos-diretores em seus espetáculos curriculares permitiu-me propor um padrão de atividade que já se aproximava da forma de trabalho que acredito caracterizar a função do *dramaturg* e que poderia ser definida pela interferência no âmbito da construção do espetáculo. Evidentemente, o êxito de cada iniciativa variava na razão direta da abertura e do interesse demonstrados pelos alunos de direção e teoria em desenvolverem efetivamente uma parceria e uma discussão conceitual. No pior dos casos, ao menos um programa do espetáculo era produzido, como tentativa de reflexão sobre o processo, estabelecendo-se uma intercessão pontual entre o trabalho do diretor e o do assessor teórico; no melhor dos casos, abria-se uma discussão que se desenvolvia em outros espetáculos.

Ao mesmo tempo, um desejo de compreender o teatro em sua especificidade e em sua relação com outros domínios do conhecimento e da criação artística fez com que uma série de profissionais do espetáculo procurasse cursos de especialização, mestrado ou doutorado tanto em artes cênicas quanto em filosofia, comunicação, história, sociologia, antropologia, literatura etc. Daí resultaram não apenas ensaios e teses mas, sobretudo, uma forma de encarar o teatro que navega entre a teoria e a prática e alia várias abordagens do fenômeno cênico.

Quando, de início, falei do caráter multidisciplinar da atividade do *dramaturg*, referia-me não apenas às múltiplas instâncias que o processo cênico entrelaça, mas também a essa necessária disposição de navegar na confluência de práticas e pensamentos diversos.

Em 1987, fui convidada a integrar, como *dramaturg*, a equipe de teatro que, no âmbito do Programa Transdisciplinar de Estudos Avançados (IDEA), então sediado no Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ, projetava a criação do espetáculo *O olhar de Orfeu*, de Beto Tibajji, com direção de Antonio Guedes.

Em parceria com Ângela Leite Lopes, que coordenava as atividades teatrais do IDEA, realizei o que posso considerar meu primeiro trabalho como *dramaturg*.

O processo de trabalho estruturado por Antonio Guedes partia do texto de Maurice Blanchot, *O olhar de Orfeu*, e propunha a cada equipe de criação – dramaturgo, atores, cenógrafa, músico e *dramaturgs* - que elaborasse uma partitura que seria posta pela direção em relação com as demais. Um encontro semanal entre as equipes permitia que todos entrassem em sintonia com o andamento do processo em cada uma das áreas.

De início, Ângela e eu nos encarregamos de conduzir a discussão de alguns textos relacionados, direta ou indiretamente ao pensamento mítico e, em particular, ao mito de Orfeu e, ao longo dos ensaios, íamos percebendo o perfil que o trabalho do grupo ia construindo para o espetáculo. Lembro especialmente da nossa interferência na decisão relativa à escolha do espaço de apresentação. A descida de Orfeu ao Hades tinha se delineado como um movimento que o olhar do espectador deveria empreender e, para tanto, a platéia deveria ser colocada acima e em torno da ação cênica. Em consonância com esta idéia, após alguns meses de trabalho, uma primeira forma do espetáculo foi apresentada na Capela da Reitoria, sendo destinado ao público o espaço habitualmente utilizado pelo coro. Para a apresentação da versão completa de *O olhar de Orfeu*, havíamos pensado num dos pátios internos do campus da Praia Vermelha, mas, diante das dificuldades de produção – o custo da iluminação, as árvores que seria preciso podar, a concorrência dispersiva da natureza e do belo prédio em torno da cena –, tivemos ásperas discussões a respeito da conveniência ou não de utilizar aquele espaço. Tenho certeza de que, naquele momento, uma verdadeira intercessão entre o raciocínio conceitual e a prática cênica se instaurou. Não se tratava de enfeitar o espetáculo mas de levar às últimas conseqüências uma de suas idéias-chave.

Pela primeira vez, assistindo a um espetáculo, reconheci ali meu trabalho.

O funcionamento do Programa Transdisciplinar favorecia essa intercessão entre a prática artística e a reflexão crítica. A cada ano, um tema geral era escolhido e, em torno dele, eram criados eventos de música e teatro e era editado um número da revista *Arte e Palavra*. Enquanto durou o Programa, sucederam-se os temas CRIAÇÃO POÉTICA, SILÊNCIO, MEMÓRIA E INOCÊNCIA, e, depois de *O olhar de Orfeu*, vieram *A princesa branca*, de Rainer Maria Rilke, com direção de Ângela Leite Lopes e *Valsa nº 6*, de Nelson Rodrigues, sob a direção de Antonio Guedes. A cada vez, o perfil do trabalho determinava os textos a serem discutidos, os exercícios a serem propostos aos atores, o tom geral da interpretação, o espaço a ser ocupado. O programa elaborado para cada um desses espetáculos procura refletir os caminhos experimentados ao longo do processo de criação. Muitas vezes, devido aos prazos impostos pela programação visual e pela gráfica, fui obrigada a redigir textos antes de o espetáculo ter adquirido seus contornos finais, o que sempre me provocava intensa frustração.

Em *A princesa branca*, peça contemporânea do movimento simbolista, nosso horizonte era a valorização poética da palavra e uma série de textos de Maeterlinck foram traduzidos para a equipe, entre eles, a peça *Interior*. O subtexto era a discussão com a forma naturalista, figurativa de fazer teatro.

Em *Valsa nº 6*, a questão da atuação estava no centro das nossas preocupações. O estilhaçamento do texto obriga a uma tal fragmentação no trabalho da atriz que o presente perpétuo da cena se evidencia como algo que se cria a cada instante, em contraposição ao fluxo progressivo do enredo dramático tradicional que dá ao público a sensação de viver uma temporalidade bastante próxima da que experimentamos no cotidiano.

A discussão entre o figurativo e o abstrato na linguagem da cena é o foco da montagem seguinte, *Quando nós os mortos despertarmos*, de Ibsen, com direção de Antonio Guedes, que marca o início da Companhia Teatro do Pequeno Gesto, em 1991.

Uma oficina de leitura dramática foi desenvolvida durante alguns meses antes que fizéssemos a adaptação do texto de Ibsen que serviu de base ao espetáculo. Ao mesmo tempo, a equipe técnica – diretor, *dramaturg*, músico e cenógrafa, no caso, uma artista plástica – estruturava os elementos principais da encenação que procurava explorar não só a

contradição entre a abstração da ambientação cênica e a interpretação realista, como o jogo entre a concretude da cena e a realidade do espectador. A platéia foi instalada dentro do dispositivo cênico que a envolvia e que lhe permitia, por um lado, perceber-se como parte integrante do espetáculo e, por outro, não esquecer que sua realidade se confrontava com outra realidade que ali, por obra do espetáculo, se construía diante de seus olhos.

Este jogo entre a realidade da cena e a do espectador, entre os diversos níveis da ficção, concentra nosso interesse ao trabalharmos *O marinheiro*, de Fernando Pessoa, no âmbito do projeto Teatro Duse Volta à Cena, que, em 1992, reabriu o minúsculo teatro da casa de Paschoal Carlos Magno, que havia estado fechado por oito anos. A proximidade entre espectador e cena levou-nos a um interesse pelo pequeno gesto, pela contenção no trabalho de emoção das atrizes bem como reiterou a idéia da construção da cena a partir de elementos mínimos utilizados de forma a adquirirem uma significação encantatória que era, incontinenti, destruída pela extrema simplicidade do artifício, montado à vista de todos.

Em *Penélope*, Antonio Guedes e eu criamos uma partitura cênica e nos aventuramos no reino da dramaturgia. Via de regra, os três grandes movimentos do espetáculo existiram primeiro como idéia de cena e depois como texto. No entanto, a decisão de fazer com que *Penélope*, em algumas passagens, se referisse a si própria na terceira pessoa, antecedeu qualquer forma cênica e acabou por criar o personagem do narrador que ia, progressivamente, se diluindo.

Cada um de nós trabalhou a partir das referências que considerava mais capazes de inspirá-lo e o texto ia sendo afinado durante os ensaios. Os materiais utilizados – tecido, corda, vidro, cabos de aço, areia, água –, a extrema concisão do cenário e dos adereços, o som produzido pela manipulação das taças de vidro ou a música eletroacústica que, em alguns momentos, utilizava a distorção da voz da atriz, a iluminação simples, que recortava da cena os elementos essenciais a cada momento, atribuindo a tudo uma aura de irrealidade, tudo brotava da vontade de construir uma linguagem ao mesmo tempo evocativa e concreta, lançada entre o passado e o presente, entre a saudade e o esquecimento.

A Companhia Teatro do Pequeno Gesto começou 1998 com a estréia de um espetáculo de bolso, *O fantasma de Canterville*, de Oscar Wilde, que traduzi já em função da montagem. Dirigida prioritariamente ao público jovem, *O fantasma* brincava com os clichês das histórias de terror e mistério. O jogo entre a construção extremamente sintética, esquemática mesmo, de alguns dos personagens da história e a simples narração do conto pelos dois atores, num ritmo extremamente preciso, ditado pela trilha sonora de ruídos apavorantes, retomava, desta vez de forma quase caricatural, o interesse pelas relações entre ator, personagem e estrutura narrativa do espetáculo como um todo.

Entre março e julho, a Companhia manteve um ateliê de interpretação, com especial atenção ao trabalho de corpo e voz e algumas séries de movimento experimentadas nestes encontros serviram de base à partitura cênica de *A serpente*, de Nelson Rodrigues e de *O jogo do amor*, adaptação para crianças do texto de Marivaux.

Entre a primeira versão de *A serpente*, apresentada em Teresópolis, e a segunda montagem, que esteve em cartaz no Museu da República e no Teatro Glauce Rocha, um ano se passou. Visto assim, em retrospectiva, meu trabalho aparece primeiro como um acompanhamento atento da construção da partitura cênica, tentando compreender o padrão que se depreendia dos recursos utilizados: marcação quase coreográfica, jogo entre a emoção do melodrama e o simples comentário, saturação do mesmo tango repetido à exaustão, extrema síntese cenográfica. Em seguida, quando da segunda versão, o espetáculo tornou-se ainda mais econômico e alguns elementos que eram utilizados mais em função de seu significado que de sua concretude cênica foram transformados ou diluídos no conjunto da cena. Nesse momento, tratava-se basicamente de encontrar o tom ideal, a medida certa para idéias que já tinham encontrado sua expressão cênica.

O *jogo do amor* era um projeto antigo que tinha ficado na gaveta por alguns anos. Eu havia feito a tradução do texto em 93, e, ao decidirmos encená-lo basicamente para o público infanto-juvenil, uma adaptação bastante incisiva foi realizada, levando em conta não apenas a necessidade de simplificar a trama, mas, sobretudo, o conceito de encenação proposto pelo diretor e que aproveitava a troca de papéis do enredo da peça para brincar com a construção de situações e personagens que caracteriza o teatro.

Para esta montagem, assumi, juntamente com Julia Merquior, preparadora corporal da Companhia, o papel de assistente de direção com plenos poderes sobre a constituição da cena, na medida em que o diretor teve que se ausentar dos ensaios por quinze dias. Procurei apresentar ao grupo de trabalho um mínimo de informação sobre a época em que o texto foi escrito e buscamos pontos de contato entre a tradição teatral e o espírito circense e carnavalesco da tradição brasileira. A escolha de um chorinho de Ernesto Nazaré como trilha sonora reiterava essa opção pelos tempos d'antanho, recuperáveis, entretanto, por nossa memória cultural.

O texto foi sendo afinado ao longo dos ensaios e o desafio mais interessante para mim era fazer casar a linguagem às vezes comicamente vetusta de Marivaux, que decidi conservar, com a endiabrada movimentação de cena (especialmente no que concerne ao Arlequim de Vilma Melo). O humor deveria brotar da junção entre o sentido do texto e a sua expressão cênica, da contracenação entre os atores na situação proposta, evitando-se a escapatória da graça fácil.

A partir da criação dos espetáculos, um núcleo permanente de trabalho foi se estruturando e uma estratégia de inserção no mercado foi se delineando – sistema cooperativado para viabilizar produções de baixo custo e bom acabamento; interesse pelo intercâmbio com outros grupos e centros produtores pelo país afora, o que supõe montagens que possam viajar sem perder a qualidade.

O desejo de refletir sobre a atividade teatral e sua condição está na base tanto da criação da revista **Folhetim** quanto do repertório de oficinas itinerantes que a companhia oferece – direção, interpretação, teoria do espetáculo, entre outras.

E a atividade do *dramaturg* reflete o desejo de dar voz à relação que entre si estabelecem as diferentes instâncias do espetáculo enquanto esta relação está sendo construída ao longo do processo de ensaios.

O trabalho do *dramaturg* ao mesmo tempo ecoa esse diálogo e acrescenta-lhe algumas inflexões, configurando-se como o domínio que expressa no mais alto grau o aspecto polifônico do trabalho cênico. Aí se condensa uma interlocução que, a meu ver, só encontra equivalente na contracenação dos atores – na qual a necessidade do jogo, da troca, da soma se torna pública e evidente.

# ARTUR AZEVEDO: CÔMICO POR NATUREZA?

---

Alberto Tibaji <sup>1</sup>

## INTRÓITO

Durante o ano de 1998, comemorou-se no Brasil e no mundo o centenário de Brecht e o centenário de Lorca. Vivemos “naturalmente” numa sociedade globalizada e se Deus é brasileiro, talvez Brecht também o seja. O fato é que em 1998 completam-se 150 anos da morte de Martins Pena e 90 anos da morte de Arthur Azevedo e não se ouviu nenhuma palavra especial para lembrar tais mestres de nosso teatro. Um eco de nacionalismo caduco pode parecer soar esta reclamação, mas é, em verdade, apelo contra uma exclusão que tem amplas raízes em nosso pensamento: aquela que exclui o teatro cômico brasileiro de nossas reflexões, seja por considerá-lo inferior, seja por transformá-lo num teatro que é mero reflexo do real: num teatro de costumes. Este artigo é, portanto, um segundo e pequeno apelo para que os pesquisadores do teatro brasileiro voltem-se para trás e olhem seu passado<sup>2</sup>.

## UM CÔMICO POR NATUREZA?

Alguns estudos recentes vêm desfazendo a freqüente associação entre o teatro cômico e a espontaneidade do artista que o produz (seja ator ou autor). Pode-se citar o trabalho de Neyde Veneziano, sobretudo em seu primeiro livro, no qual fica evidenciada a existência de uma poética do teatro de revista. Devem ser mencionados também os trabalhos de Flora Süssekind sobre as revistas de ano de Arthur Azevedo e a dissertação de mestrado de Filomena Chiaradia que, sob a orientação de Beti Rabetti (UNI-RIO)<sup>3</sup>, mostra a existência de técnicas dramáticas próprias ao teatro musicado, sobretudo ao teatro de revista, contrariando a idéia de que os autores desse gênero teatral criariam **apenas** a partir de um talento inato ou **apenas** em função do público. Enfim, o que estes trabalhos vêm mostrando é que para ser um bom artista cômico “precisa arte e engenho até...”, como indica o título da dissertação de mestrado de Daniel Marques da Silva, também sob a orientação de Beti Rabetti.

Nosso objetivo, neste artigo, é mostrar a presença de técnicas da dramaturgia cômica nas revistas de Arthur Azevedo. Essas técnicas podem ser percebidas na medida em que se comparam os procedimentos cômicos utilizados em sua primeira revista com aqueles utilizados em revistas posteriores. Isso não significa, no entanto, que Arthur Azevedo passe a utilizar essas técnicas de modo consciente. Para fazer tal afirmação seria necessário realizar uma longa pesquisa que incluísse, por exemplo, consulta aos manuscritos e aos artigos publicados pelo maranhense nos jornais cariocas. Podemos, porém, pensar o domínio destas técnicas como se dominam, por exemplo, as técnicas acrobáticas. Com o passar do tempo, o artista circense passa a dominar tão bem suas técnicas que já não pensa mais em sua execução e pode combinar os movimentos acrobáticos do modo que quiser. O mesmo, em princípio, Arthur Azevedo poderia fazer com suas revistas: jogar com os procedimentos cômicos e com os procedimentos revisteiros, ainda que de forma não consciente, mas sem ser meramente espontâneo.<sup>4</sup>

Ao compararmos sua primeira revista com outras posteriores, pode-se, então, observar um aprimoramento na utilização dos procedimentos cômicos, que deixam de ser utilizados isoladamente para serem articulados na cena cômica. Esse aprimoramento não é sinônimo de transformação em alta comédia. Não significa que Arthur Azevedo esteja fazendo revistas mais decentes ou menos críticas. O aprimoramento significa que a peça torna-se mais eficiente, mais cômica. Ao invés de ser uma comédia que provoca apenas um sorriso ao invés de uma gargalhada, como diria Álvaro Moreyra, ou que faz “rir sem

fazer corar”, como diria José de Alencar<sup>5</sup>, as revistas provocam cada vez mais “enchen-tes”, mais risos e muitos problemas com a censura.

## **ARTHUR AZEVEDO E AS REVISTAS DE ANO**

Arthur Azevedo nasceu no Maranhão em 1855. Poeta, dramaturgo, jornalista, contista, traduziu, adaptou e criou inúmeras peças cômicas dos mais variados gêneros: do sainete à alta comédia, da burleta à opereta. Desde cedo inicia sua carreira de autor cômico publicando ainda no Maranhão um livro de poemas satíricos: *Carapuças* (1871), que lhe rendeu várias brigas com a sociedade local. Ao mudar-se para o Rio de Janeiro, capital do império à época, Arthur Azevedo dedica-se ao jornalismo e à dramaturgia.

Dentre sua vastíssima obra, podemos destacar as revistas de ano, subgênero do teatro musicado, que, primando pela crítica à atualidade, através de quadros quase autônomos, passavam em revista os fatos mais importantes acontecidos no ano anterior ao da representação. Assim, através de alegorias e caricaturas, desfilavam em cena, por exemplo, a Febre Amarela, a Política, a Moda, a Jogatina, o Jornal do Comércio, o Barão de Caiapó, o Dr. Sá Bichão, o Vintém e a cidade do Rio de Janeiro. Os quadros, a princípio isolados, são “costurados” por uma dupla de *compères*, os compadres, que vão comentando as cenas que presenciam.

## **A PRIMEIRA REVISTA DO ARTHUR**

A primeira revista de Arthur Azevedo, *O Rio de Janeiro em 1877*, tem um prólogo e três atos. É o último dia do ano de 1876 e a Política comanda a reunião dos males que assolaram o país no referido ano e que também deverão atacá-lo em 1877. De todas as calamidades presentes à reunião (Febre Amarela, Seca, Inundação, Capoeira etc.) destacam-se a Política e o Boato, que percorrerão toda a peça. No final do prólogo, aparece o Anjo da Humanidade, acompanhado por três virtudes (Fé, Esperança e Caridade) e fica declarada a guerra entre as calamidades e as virtudes. Durante a peça, aparecerá ainda, algumas vezes, o Anjo, mas os personagens que conduzirão a peça serão a Política e o Boato que vão se juntar a dois outros personagens que só aparecerão no Ato I: o Zé Povinho e a Opinião Pública, que são casados. Os quatro percorrem a cidade, passando em revista os acontecimentos do ano de 1877.

Toda a comicidade desta revista baseia-se na sátira, enquanto denúncia social, e no cômico da linguagem. No prólogo, o tom de denúncia fica bastante evidente, já que as calamidades, reunidas numa gruta, podem falar abertamente sobre os malefícios que causam à sociedade: o médico anda aos abraços e beijos com a morte; somente as ruas dos vereadores são calçadas; as doenças, com o auxílio do que à época correspondia à Câmara Municipal e com a ajuda da Junta da Higiene, conseguem ceifar muitas vidas; tudo isso coordenado pela Política que se auto-denomina “a principal das calamidades brasileiras, que ama e dirige todas as outras”<sup>6</sup>.

Quanto ao cômico da linguagem, um bom exemplo é o da discussão entre o Conservador do Passeio Público e outro personagem:

*ESPECTADOR E CONSERVADOR (Com um regador na mão; esbarra no Espectador.)*

**Espectador:** Olá! Não vê por onde anda?

**Conservador:** Desculpe, que me caíram as cangalhas.

**Espectador:** Pode saber-se onde vai com tanta pressa?

**Conservador:** Onde vou?! Pois o senhor não sabe que sou conservador?

**Espectador:** Então não tem podido ser liberal...

**Conservador:** Tenho poupado o que me tem sido possível... mas o senhor não me entendeu... eu sou conservador do passeio...

**Espectador:** É bom vadio.

**Conservador:** Não me entendeu ainda... do passeio...

**Espectador:** Público... e notório é isso.

**Conservador:** Vou regar, varrer, podar, limpar, pintar... Tenho pintado o sete, mas obrigam-me agora a pintar a grade...

**Espectador:** Para agradecer, pinte; e para pintar, agrade.<sup>7</sup>

Esse pequeno diálogo é um bom exemplo do cômico da linguagem presente na obra de Arthur Azevedo. Em primeiro lugar, demonstra como o texto depende do desempenho dos atores, pois o ritmo das interrupções do Espectador precisa ser rigoroso. Em segundo lugar, a cada interrupção surge um equívoco provocado pelo duplo sentido das palavras. O Conservador apresenta-se como tal, porém o Espectador compreende a palavra “conservador” como oposto de liberal, no sentido político do termo. O Conservador, por sua vez, entende liberal como o contrário de avarento. O diálogo prossegue. Acrescenta-se mais uma palavra, “passeio”, mas o Espectador novamente confunde-se com outro sentido da palavra (relativo ao verbo passear e à calçada). Finalmente, quando ele compreende que se trata de um Conservador do Passeio Público, realiza um trocadilho propositadamente: utiliza o verbo “pintar” em seu sentido literal (“Para agradecer, pinte”) e logo em seguida utiliza em sentido figurado (“para pintar [o sete], agrade”). Há também outro trocadilho que é feito com o verbo “agradar” e as palavras “a grade”: “Conservador: (...) obrigam-me agora a pintar a **grade**... Espectador: Para **agradar**, pinte; e para pintar, **agrade**”. Resulta disso que o espectador, em outras palavras, diz: para agradecer às autoridades, pinte a grade e para pintar o sete, agrade às autoridades. Há, portanto, um jogo de trocadilhos que demonstra a perícia de Arthur.

Entretanto, esta obra, *O Rio de Janeiro em 1877*, parece ainda utilizar os procedimentos cômicos de modo bastante isolado. O melhor exemplo é o da cena do *monsieur du parterre*. Essa figura, recorrente em revistas de ano, é representada por um ator que finge ser espectador e que interrompe a cena. No caso da primeira revista escrita por Arthur Azevedo, no início do primeiro ato, um Espectador levanta-se de um camarote e dirige-se ao público. Depois de algumas divagações, anuncia que um elemento característico das revistas de ano francesas é o *monsieur du parterre*, “sujeito que finge ser do público, que fala como por acaso”<sup>8</sup>. Afirma, então, que não faz parte da peça e senta-se novamente.<sup>9</sup> Este quadro é totalmente isolado, em forma de monólogo, independente dos outros, e cuja eficácia cômica pode ser comparada à do quadro do *monsieur du parterre* de *O Tribofe*, revista do ano de 1891. Em *O Tribofe*, o espectador que se levanta da platéia discute com a musa das revistas, Frivolina, acusando Arthur Azevedo de falta de imaginação, revelando um elemento característico das revistas, sob forma dialogada e, portanto, mais ágil; ao contrário do monólogo de *O Rio de Janeiro em 1877*. Enquanto o *monsieur du parterre* de *O Tribofe* estabelece um pequeno conflito, dá andamento à trama e explicita os procedimentos revisteiros, possibilitando inclusive um diálogo entre Frivolina e o Ponto, o *monsieur du parterre* da primeira revista é quase que exclusivamente didático e funcional: diz ao público que nas revistas de ano não falta nunca este tipo de personagem, o *monsieur du parterre*.

Enfim, apesar de haver cenas bastante divertidas e jogos de linguagem bem estruturados, há como que um clima de “acaso” no todo de *O Rio de Janeiro em 1877*, como bem diz o Espectador em seu monólogo inicial. Aliás, outros personagens desta primeira revista de Arthur também andam em cena “à toa”.

O que se poderá perceber, portanto, é que Arthur Azevedo passará a utilizar mais procedimentos cômicos em suas revistas, porém não de forma isolada, mas de modo articula-



do, fazendo que cada procedimento intensifique o outro. Isso fica bem claro na revista *A Fantasia*, considerada por Arthur Azevedo uma de suas melhores revistas.

## UMA OUTRA REVISTA

A primeira cena de *A Fantasia* passa-se na casa de um autor teatral chamado Carlos, que está só, à espera do empresário que montará sua peça. É um monólogo. Logo em seguida, chega o empresário e, ao invés de anunciar que Carlos é um ótimo escritor e que vai montar seu drama *Lágrimas de Sangue*, classifica a obra de Carlos de paródia: “Ainda não vi paródia mais divertida!”<sup>10</sup> Assim, utilizando um procedimento cômico, a inversão, o que era nobre, trágico e elevado, torna-se o gênero mais chulo e desprezado da época. A inversão é um dos procedimentos cômicos mais famosos, e foi analisada por Bakhtin em sua obra sobre Rabelais. Trata-se de procedimento presente em festas carnavalescas, por exemplo, quando o que é inferior pode ascender e o que é superior pode ser diminuído, havendo uma espécie de “reviravolta social”: pobres podem ser ricos, mendigos podem ser reis, aristocratas podem ser pobres etc.

Ao inverter a situação, dizendo que o drama é, na verdade, uma paródia, o empresário frustra a intenção de Carlos (malogro da vontade)<sup>11</sup> e pede-lhe que escreva uma revista, tarefa para a qual o autor julga-se incompetente (inadequação)<sup>12</sup>. Com isso, a revista tornar-se-á a tentativa de Carlos de escrever uma revista. Portanto, na segunda cena do quadro 1, através de três procedimentos cômicos simultâneos, o malogro da vontade, a inadequação e a inversão, define-se um conflito. Não bastassem, portanto, esses três procedimentos para demonstrar a perícia de Arthur Azevedo ao escrever textos cômicos, acrescenta-se um procedimento típico das revistas, segundo Veneziano: a revelação dos procedimentos teatrais, a metalinguagem, ou a metarevista<sup>13</sup>.

Arthur Azevedo consegue com uma única cena costurar os três procedimentos cômicos acima citados com um procedimento revisteiro: a revelação de seus próprios procedimentos. Assim, ao fazer com que cada procedimento intensifique o anterior, Arthur constrói a cena cômica através de um processo de proliferação, característico do cômico, e que Bergson define, ao falar de comicidade de situações, como efeito *Bola de neve*. Eis um de seus exemplos:

*Um visitante entra apressadamente numa sala, esbarra numa senhora que derruba uma xícara de chá num senhor idoso, o qual escorrega contra uma janela e cai na rua em cima de um guarda que chama a polícia etc.*<sup>14</sup>

Depois que o empresário sai e deixa Carlos sozinho novamente, aparece uma mutação típica das revistas: a estante de livros do aposento de Carlos transforma-se numa gruta de onde surge a personagem título: a *Fantasia*. Carlos é, então, levado pela mesma ao *Parناسo*. Aqui, os deuses falam em versos, diferentemente dos personagens do quadro anterior. Arthur Azevedo utiliza novamente o procedimento da inadequação, pois o deus Apolo chega a dizer: “Firam-me neste instante/ De Jove os raios, de Cupido as setas,/ Se por ventura sei o que aqui faço!”; ao que o coro de deuses responde: “O deus Apolo delira!/ Coisa com coisa não diz!/ Não sabe onde pôr a lira!/ Que pobre deus infeliz!...” (Prólogo, quadro 3, cena 1). Apolo, então, no meio de sua corte, recebe a visita da *Fantasia* que lhe solicita um compadre para a revista de um protegido seu. Em meio a conversas que revelam a estrutura e as características próprias de uma revista (uma discussão sobre o compadre, a presença do maxixe e do lundu), Apolo obriga, então, Dom Jayme a ser o compadre da revista. Este responde: “Já pelos anos desfeito,/ Não me sinto muito a jeito/ Pra compadre de revistas” (Prólogo, cena 2, quadro 3). Como o deus não cede, Dom Jayme solicita que ao menos possa levar sua filha *Ajudia* (assim grafado na peça) para acompanhá-lo.<sup>15</sup> Encerra-se o prólogo com uma “paisagem fantástica” em que o carro de Faeton-

te conduz Dom Jayme e Ajudia para a terra. A partir do primeiro ato, Ajudia foge de seu pai, que tenta obrigá-la a casar-se com um comendador, e começa uma perseguição pela cidade, passando-se em revista os acontecimentos do ano.

Pode-se perceber como Arthur Azevedo domina a técnica da dramaturgia revisteira e os procedimentos cômicos. Azevedo, no ato I, novamente une uma característica típica das revistas, a revelação de seus procedimentos, a três procedimentos cômicos: a inadequação, agora é Dom Jayme que não serve para compadre de revista; o malogro da vontade, Dom Jayme não consegue casar sua filha com o Comendador Eranoutono e as paródias, que já estão presentes desde as primeiras discussões do prólogo e que se ampliam com o aparecimento das figuras de Dom Jayme e de Ajudia.

## EXODUS

É possível perceber, a partir dos procedimentos cômicos indicados, que há uma técnica da dramaturgia cômica. Pode-se mesmo dizer que Arthur Azevedo chega a constituir um padrão para o teatro de revista brasileiro, mesclando as tramas da comédia de costumes aos quadros isolados das revistas em geral, formando assim o gênero no Brasil. Portanto, as revistas de ano de Arthur Azevedo não são produtos apenas de um talento inato nem obras realizadas unicamente segundo o gosto do público. Arthur se esmera na produção de suas obras cômicas, incluindo aí suas revistas de ano:

*A obra de fancaria é ou deve ser aquela que é feita com pouco trabalho, sem o cuidado da devida perfeição. Pois bem: todas as minhas revistas me têm dado muito que fazer, e quando as escrevo, tenho menos em vista agradar à massa geral do público do que a um grupo de espectadores em cujo número peço licença para contemplar o meu ilustre colega da seção "Teatros".<sup>16</sup>*

Para saber apreciar as revistas de Arthur Azevedo hoje em dia, é necessário acreditar que não é o conteúdo do texto que dá valor à obra, ou seja, não é o assunto e sua universalidade que dão valor à obra, mas suas possibilidades de construção cênica. Nesse sentido, Arthur Azevedo é um grande dramaturgo e rememorar sua obra expressa a percepção de que o teatro que se faz hoje no Brasil não é um campo absolutamente autônomo, mas existe relativamente a eloqüentes monumentos e a silêncios monumentais de nossa história.

## NOTAS

---

<sup>1</sup> Professor Assistente do Departamento de Letras, Artes e Cultura da Fundação de Ensino Superior de São João Del-Rei (FUNREI) e doutorando em Artes Cênicas pela ECA/USP.

<sup>2</sup> Nosso primeiro pequeno apelo foi apresentado no XI Encontro Regional de História - "História e Exclusão Social", realizado em julho de 1998 em Uberlândia. O trabalho intitulou-se *Martins Pena e a exclusão da comédia* e fez parte da mesa-redonda *História, arte e exclusão: o lugar da comédia na tradição ocidental*.

<sup>3</sup> Beti Rabetti é a coordenadora do projeto integrado "Um estudo sobre o cômico: o teatro popular no Brasil entre ritos e festas" vinculado à linha de pesquisa "Teatro e Cultura Popular", do Curso de Mestrado em Teatro na UNI-RIO. Dentro deste projeto Beti Rabetti desenvolve pesquisa indivi-

dual sobre “A dramaturgia de Ariano Suassuna na interseção ‘erudito’/‘popular’ ”, tendo como objetivo estudar os mecanismos cômicos operados por Suassuna.

<sup>4</sup> Penso aqui nas discussões estabelecidas por Beti Rabetti a respeito de um **acervo** de técnicas de teatro popular. Essas discussões estão presentes, por exemplo, na dissertação de Daniel Marques da Silva.

<sup>5</sup> Alencar apud AGUIAR, Flávio. *A comédia nacional no teatro de José de Alencar*. São Paulo: Ática, 1984, p. 38.

<sup>6</sup> AZEVEDO, Arthur. O Rio de Janeiro em 1877. In: *O teatro de Arthur Azevedo*. Rio de Janeiro: INACEN, 1983, tomo I, p. 326.

<sup>7</sup> IDEM. *Ibidem*, p.388.

<sup>8</sup> IDEM. *Ibidem*, p.333.

<sup>9</sup> Esse Espectador entrará posteriormente em cena e dialogará com vários personagens como na cena com o Conservador do Passeio Público.

<sup>10</sup> AZEVEDO, Arthur. A Fantasia. In: *O teatro de Arthur Azevedo*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987, tomo IV, p. 236.

<sup>11</sup> Como definição de malogro da vontade, pode-se utilizar o seguinte trecho de PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992: “Acontece *um inesperado malogro de uma vontade humana* devido a motivos perfeitamente casuais e imprevistos. Nem toda frustração de propósitos é cômica. O naufrágio de iniciativas grandes ou heróicas não é cômico, mas trágico. Será cômico um revés nas coisas miúdas do dia-a-dia do homem, provocado por circunstâncias igualmente banais” (p. 94).

<sup>12</sup> Este procedimento é próximo da comicidade das diferenças: trata-se da impossibilidade da pessoa ajustar-se à sociedade na qual vive, destacando-se dela, tornando-se diferente da maioria.

<sup>13</sup> VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas, SP: Pontes: Editora da UNICAMP, 1991, p. 141-154.

<sup>14</sup> BERGSON, Henri. *O riso – ensaio sobre a significação do cômico*. 2<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

<sup>15</sup> *Dom Jayme* e *A judia* são dois poemas do português Thomaz Ribeiro, representante de Portugal no Brasil, na época da peça. No caso, por metonímia, *Dom Jayme* representa o autor.

<sup>16</sup> RUIZ, Roberto. *Teatro de revista no Brasil: do início à I Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: Inacen, 1988, p.60.

# O FILÓSOFO-COMEDIANTE: NOTAS SOBRE NIETZSCHE E MOLIÈRE

---

**Rosana Suarez**

Talvez, se nada mais do presente restar no futuro,  
justamente a nossa *risada* tenha futuro!

Friedrich Nietzsche, *Para além de bem e mal*, af. 223

É possível dizer que Friedrich Nietzsche, autor de obra filosófica singular produzida na segunda metade do século XIX, vê o mundo e a filosofia de forma cômica? É lícito perceber no elogio nietzschiano ao riso não só um dos tópicos de sua obra, mas uma chave de leitura para os grandes temas de sua crítica? A que ponto devemos levar a sério a formulação que introduz *A genealogia da moral*, segundo a qual a nossa velha moralidade e a nossa vã filosofia fazem parte da comédia encenada por um deus-dramaturgo coroado de rosas, Dioniso, esse “grande, velho, eterno poeta cômico da nossa existência”?<sup>1</sup> E já que falo em Dioniso, patrono da comédia e da tragédia, devemos atribuir ao cômico em Nietzsche a mesma importância que damos ao trágico, óptica de uma filosofia que testemunha a dor para enunciar, como num salto derradeiro de bufão, o seu *da capo!*, o *amor fati*?

Em uma passagem de seu último livro, *Ecce homo*, de cunho autobiográfico e onde procede a um balanço de sua obra, Nietzsche revela preferir os cômicos franceses, em especial Molière, ao trágico Shakespeare, em quem percebe ainda um “gênio inculto”, agreste<sup>2</sup>. Entretanto, mesmo nesse último, sublinha a bufonaria, deixando transparecer o ponto sensível de sua própria preferência pelo riso: “O que esse homem não deve ter sofrido para necessitar de tal forma ser bufão!”<sup>3</sup>.

Esses comentários crescem em significado retrospectivamente, se considerarmos outros acenos de Nietzsche ao teatro e ao riso. Em *Para além de bem e mal*, Nietzsche prescreve o riso como um amuleto contra as paixões tristes, a hipersensibilidade, a excessiva seriedade que encontra entre os seus contemporâneos. O clímax da passagem traz a noção de “gaia ciência”, com a qual ele também intitulara um livro e que mostra o seu empenho em definir os contornos de uma filosofia da alegria, posto avançado contra a sisudez e o dogmatismo:

Em quase toda a Europa de hoje há uma doentia sensibilidade e suscetibilidade para o dor, assim como um irritante destempero no lamento (...) -- há um verdadeiro culto ao sofrer. (...) Essa espécie novíssima de mau gosto deve ser banida de modo enérgico e radical; e, por fim, quero desejar que se ostente contra isso, em volta do pescoço e junto ao coração, o bom amuleto do ‘gai saber’ - *fröhliche Wissenschaft*, para que os alemães entendam.<sup>4</sup>

Em *Aurora*, Nietzsche aquilata o valor salutar de possuímos um “terceiro olho” para focalizar o mundo e a existência, um “olho de teatro”. Adestrado e expandido ao máximo, esse olhar excederia o próprio teatro:

O quê? Você precisa de teatro? Ainda é assim tão jovem? Use a inteligência e procure a tragédia e a comédia onde elas são mais bem representadas! Onde tudo se passa de maneira mais interessante e interessada! É bem verdade que não é fácil permanecer aí mero espectador, mas aprenda a fazê-lo! Então, em quase todas as situações difíceis e penosas, você conservará uma pequena porta para a alegria e um refúgio, mesmo quando as suas próprias paixões desabarem sobre você. Abra o seu olho de teatro, o grande terceiro olho que considera o mundo através dos dois outros!<sup>5</sup>

## LE MALADE IMAGINAIRE

E Nietzsche adere à própria receita, rendendo-se... ao teatro. Une a palavra ao ato e utiliza-se da cena de Molière para contestar a filosofia. Recordo o jogo de palavras contido na delirante “prova final” de medicina, em *O doente imaginário*:

PRIMUS DOCTOR: Si mi licentiam dat dominus praeses, / Et tanto docti doctores, / Et assistantes illustres, / Très sçavanti bachelieri, / Quem estimo et honoro, / Demandabo causam et rationem quare / Opium facit dormire. / BACHELIERO – Mihi a docto doctore / Demandatur causam et rationem quare / Opium facit dormire. / A quoi respondeo, / Quia est in eo / Virtus dormitiva, / Cujus est natura / Sensus assoupire. / CHORUS – Bene, bene, bene, bene respondere. / Dignus, dignus est intrare / In nostro docto corpore.<sup>6</sup>

Eis como a passagem repercute em *Para além de bem e mal*, na rascante referência a Kant e ao pós-kantismo, a propósito da teoria kantiana das faculdades, nomeadamente, a faculdade dos juízos do conhecimento, os juízos sintéticos *a priori*:

Como são possíveis (*möglich*) juízos sintéticos *a priori*? perguntou Kant a si mesmo – e o que respondeu *realmente*? *Em virtude de uma virtude* [uma faculdade] (*vermöge eines Vermögens*): mas infelizmente não com essas poucas palavras, e sim de modo tão cerimonioso, tão venerável, com tal esbanjamento de profundidade e de filigranas alemãs que não se atentou para a hilariante *niaiserie allemande* que se escondia na resposta. (...) Mas então isto é – uma resposta? Uma explicação? Não seria apenas uma repetição da pergunta? Como faz dormir o ópio? ‘Em virtude de uma virtude’, isto é, da *virtus dormitiva* – responde aquele médico de Molière (...). Mas respostas assim se acham em comédias<sup>7</sup>.

Vergonha para Kant? Nem tanto<sup>8</sup>. Essa passagem fala sobretudo do padrão que o próprio Nietzsche afiara na década de 80, com a ajuda de Molière, para traçar um cômico painel crítico da filosofia.

## TARTUFOS. AS “OUTRAS MÃOS”.

Os filósofos são Tartufos, escondem como podem os seus mais íntimos desejos e interesses, seus pressupostos, seus preconceitos, sob um manto venerável, o manto da verdade. Eis uma síntese da crítica nietzschiana à filosofia na década de 80, onde crescem as suas referências nominais ao personagem de Molière. *Tartufferie*, nesse período, é palavra-chave, e seu uso testemunha, antes de mais nada, a repercussão indelével na obra do alemão do modelo construído pelo teatrólogo francês. Para Nietzsche, desde os primórdios a filosofia estaria marcada por uma vocação tartufesca. Temendo a corrupção que atravessa o mundo em que vivemos, caverna das sombras, mundo da impermanência e da incompletude, a filosofia ficciona existir uma realidade plena e estável em um outro mundo, um “*arrière monde*”, um “trás-mundo”.<sup>9</sup> Nasce a metafísica. Nasce a verdade, concebida como a correspondência entre a realidade estável do trás-mundo e um sujeito neutro, ou melhor, a “parte pura” que define um sujeito neutro: a alma. Fixam-se os dualismos, ao mesmo tempo em que, frisa Nietzsche zombeteiramente, o homem se torna um ser “moral”: divide-se em duas partes, alma e corpo, razão e paixão, intelecto e sensibilidade, desvalorizando e denegando estes últimos pólos para provar ser verdadeiro, verídico, veraz, isto é... imparcial. Daí a tartufice, daí o imbróglie. E voltamos à comédia.

Nietzsche refere-se à sua estratégia de desmascaramento da filosofia como uma “arte de ler nas entrelinhas e ver por entre os dedos dos filósofos” (*den Philosophen zwischen die Zeilen und auf die Finger sehen*)<sup>10</sup>. Com essa formulação, reivindica uma curiosa licença de visibilidade que o teatro e, em especial, a comédia tão bem exploram: a possibilidade de, a um tempo, mostrar e rasgar os véus; permitir-nos observar, para além do que obram as mãos de um homem, o que fazem, por assim dizer, as suas “outras mãos”. Em *O avarento*, Molière leva essa situação ao paradoxo, cunhando, mais do que uma tópica, um *atopos*: HARPAGON – Mostre-me suas mãos. LA FLÈCHE – Ei-las. HARPAGON – As outras. LA FLÈCHE – As outras? HARPAGON – É. LA FLÈCHE – Ei-las.<sup>11</sup>

E Nietzsche, o que descortina ao atentar para as mãos e as outras mãos dos filósofos? Teses adotadas de antemão, defendidas com razões de segunda mão:

Todos eles [os filósofos] agem como se tivessem descoberto ou alcançado suas opiniões pelo desenvolvimento autônomo de uma dialética fria, pura, divinamente imperturbável (...): quando no fundo é uma tese adotada de antemão, (...) em geral um desejo íntimo tornado abstrato (...) que eles defendem com razões que buscam posteriormente – eles são todos advogados (...) e, na maioria, defensores manhosos de seus preconceitos, que batizam de “verdades”.<sup>12</sup>

### INGÊNUOS. ATRÁS DA MOITA.

A comédia molieresca, desilusionista e desmascaradora, bem explorou o contraste entre a presunção e a limitação dos homens, entre sua exterior venerabilidade, seu orgulho, sua pretensa moralidade e, por outro lado, os seus igualmente evidentes subterfúgios. Opôs a esses “Tartufos” um personagem que lhes corresponde em contraponto: o Ingênuo, o Tolo, permanentemente logrado por eles e cuja vaidade, fátua, é logo desmentida pela simplicidade.

Da mesma forma, a crítica de Nietzsche à filosofia se mostra especialmente derrisória à medida que atribui aos filósofos traços opostos, embora complementares, aos de Tartufo: a ingenuidade, a *niaiserie*, o pendor a se deixar enganar. Se os filósofos enganam é porque, antes de mais nada, se enganam. Neles, essas facetas são inseparáveis:

O que me leva a considerar os filósofos com um olhar meio desconfiado, meio irônico, não é o fato de percebermos continuamente como eles são inocentes [*unschuldig*] – a frequência e a facilidade com que se enganam e se perdem, sua puerilidade e infantilismos [*Kinderei und Kindlichkeit*], em suma – mas sim que não se mostrem suficientemente íntegros, enquanto fazem um grande e virtuoso barulho tão logo é abordado, mesmo que de leve, o problema da veracidade.<sup>13</sup>

Há em Nietzsche um chiste de visualidade notável, que figura a busca e a obtenção da verdade por um filósofo. Imaginemos alguém muito pueril que, após esconder algo atrás de uma moita, se espante e encante por encontrar, atrás da moita, essa mesma coisa. Assim seriam os *arrières mondes*: mitologias, peças de ficção que os filósofos não percebem como suas próprias criações para “descobri-las”, como se saltassem de uma caixa de polichinelo. Nietzsche o expressa através do mesmo mote das “virtudes”, ou “faculdades”:

Aconteceu a lua-de-mel da filosofia alemã; todos (...) se embrenharam nas moitas (...) – buscavam “faculdades”. E o que não encontraram – naquela época inocente, rica, e ainda juvenil do espírito alemão, (...) época em que não se costumava distinguir entre “achar” (*finden*) e “inventar” (*erfinden*)! Acharam sobretudo uma faculdade para o “supra-sensível”!<sup>14</sup>

Eis os filósofos, na iconoclasta óptica nietzschiana dos 80: um misto de Tartufo e de Or-gan/Argan: enganadores e enganados, astutos e ingênuos, ilusionistas e crédulos, falsos médicos, doadores de pseudo-respostas, pseudo-soluções e “doentes imaginários”, por demandarem tais receitas e satisfazer-se com elas.

## A VIRTUS DORMITIVA

Um dos efeitos colaterais da crítica nietzschiana é sublinhar uma espécie de contra-imagem jocosa geral da filosofia: os filósofos, que tradicionalmente prezam a vigília, so-frem de um sono crônico; a incontidência da razão, as verdades, as luzes, enfim, os “des-pertares” de que tanto se orgulham são despertares entre aspas, quiproquós, sonhos que sucedem a sonhos e que apenas o golpe da escrita – de Nietzsche – parece interromper. Retomo a passagem de *Para além de bem e mal*:

Veio um tempo em que esfregaram os olhos: ainda o fazem. Haviam sonhado: primei-ro e mais do que todos – o velho Kant. (...) “Em virtude de uma virtude”, havia ele dito, ou ao menos dado a entender. Mas então isso é – uma resposta? Não seria apenas uma repetição da pergunta? Como faz dormir o ópio? “Em virtude de uma virtude”, isto é, da *virtus dormitiva* -- responde aquele médico de Molière (...). Mas respostas assim se acham em comédias<sup>15</sup>.

Levando a filosofia ao espelho da comédia, Nietzsche toca num ponto nevrálgico: a repe-tição, a perene reedição do mesmo, a tautologia. Constrói, mais do que uma imagem antitética da filosofia, uma figura de potencialização, uma figura em abismo: reflete ao infinito os tropeços dos filósofos, denuncia a repetição de tentativas sempre renovadas e sempre frustradas, espelha grandes esperanças que se abismam num lapso, no vácuo da tautologia (“Em virtude de uma virtude”, *Vermöge eines Vermögens*). E esses sonhos den-tro de sonhos, sonhados voluntária ou involuntariamente pelos filósofos se assemelharão a receitas aviadas desajeitadamente, rejeitadas e devolvidas aos seus autores, médicos que, bem ou mal-intencionados, não saem do ponto de partida quando se trata de com-bater a *virtus dormitiva*, o imperativo universal do sono.

Por fim, recordo que, em *O doente imaginário*, Molière explora, sobretudo, a tautologia, criando a sensação de modorra generalizada, que não permite que nada nem ninguém saia do lugar. Eis alguns exemplos, segundo suas modalidades: **a indiferenciação**: todos os médicos, remédios e pacientes se parecem, em última análise, são “o mesmo”: TOI-NETTE – Senhor, há aqui um médico que deseja vê-lo. ARGAN – Qual? TOINETTE – Um médico da medicina. ARGAN – Mas qual? TOINETTE – Sei lá, todos se parecem como gotas d’água!<sup>16</sup> **a indistinção entre causa e efeito, motivada pela repetição**: Argan des-confia que Béralde, sempre presente quando os médicos o visitam, *faz* com que os médi-cos sempre o visitem: BÉRALDE – Basta um médico deixá-lo para outro se apresentar. ARGAN – Pois espero não ser você a causa de alguma moléstia.<sup>17</sup> ; **a duplicação**: os no-mes dos médicos refletem os remédios que eles receitam sem critério e por hábito, como o Doutor Purgon; **o acúmulo por repetição**: é justamente o caso na dita “prova final” de medicina (onde, como já vimos, Nietzsche pinça a resposta que impinge a Kant, acerca da *virtus dormitiva*): SECUNDUS DOCTOR – Quae sunt remedia (tam in homine quam in muliere) quae in maladia dite hydropsia (...) convenit facere? BACHELIERUS – Clisterium donare, postea seignare, ensuite purgare. CHORUS – Bene, bene, bene, bene responderere. TERTIUS DOCTOR – (...) Quae remedia eticis, pulmonicis atque asthmaticis, trovas à pro-pos facere? BACHELIERUS – Clisterium donare, postea seignare, ensuite purgare. CHO-RUS – Bene, bene, bene, bene responderere.<sup>18</sup>



Traçar um paralelo entre Nietzsche e Molière é um prazer para quem o faz. Se a sugestão é proveitosa também para o leitor, é prazer redobrado. Mais do que a influência do francês sobre o alemão, é convergência de ópticas e afinidade de humor o que entendo existir entre os dois – aquilo que, para Nietzsche, propicia realmente que dois seres falem a mesma língua e possam compreender-se intimamente. De qualquer forma, parece-me que esse paralelo contribui para iluminar e singularizar tanto um quanto o outro, na cena do pensamento.

## NOTAS

---

<sup>1</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *A genealogia da moral*, prefácio, 7. *Sämtliche Werke*. Org. Giorgio Colli eazzino Montinari. Editada na Alemanha por Walter de Gruyter & Cia., na Itália por Adelphi Edizioni e na França por Gallimard.

<sup>2</sup> Cf. *Ecce homo*, “Porque sou tão astuto”, 3.

<sup>3</sup> *Ibidem*, 4.

<sup>4</sup> *Para além de bem e mal* (BM), “O que é nobre?”, aforismo (af.) 293. Cito essa obra fazendo referência à cuidadosa edição *Além do bem e do mal*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

<sup>5</sup> *Aurora*, af. 509. Trad. Maria Cristina Franco Ferraz para \_\_\_\_\_, *Nietzsche, o bufão dos deuses*. Rio de Janeiro: Relume Dumarã, 1994, p. 102.

<sup>6</sup> MOLIÈRE. *O doente imaginário*, ato terceiro, cena XIV, terceiro intermédio. *Théâtre choisi*. Texto integral a partir da edição coletiva de 1682. Paris: Garnier, 1951.

<sup>7</sup> NIETZSCHE, BM, “Dos preconceitos dos filósofos”, af. 11.

<sup>8</sup> Em seus primeiros escritos, notadamente em *O nascimento de tragédia* (1871), Nietzsche é extremamente elogioso a Kant, considerando-o, junto com Arthur Schopenhauer, um guia para a consecução de seu projeto de elaboração de uma filosofia “trágica”, isto é, uma filosofia que refletisse sobre os limites do conhecimento e restituísse os direitos à arte. As objeções a Kant, em geral ferinas e jocosas iniciam-se em torno de 1878. No entanto, cabe indagar sobre a influência que a filosofia kantiana teria exercido sobre Nietzsche mesmo depois dessa data.

<sup>9</sup> Para essa noção, ver, por exemplo, NIETZSCHE, *Assim falou Zaratustra*, primeira parte, “Dos cultores de trás-mundos”. A expressão em francês, “*arrière monde*” é recorrente em Nietzsche.

<sup>10</sup> BM, “Dos preconceitos dos filósofos”, af. 3.

<sup>11</sup> MOLIÈRE, *O avarento*, ato primeiro, cena III.

<sup>12</sup> NIETZSCHE, BM, “Dos preconceitos dos filósofos”, af. 5.

<sup>13</sup> *Idem*.



<sup>14</sup> Ibidem, af. 11.

<sup>15</sup> No trecho, a menção derrisória ao Kant “sonhador” contém uma referência implícita ao célebre prefácio dos *Prolegomena*, de Kant. Aí, Kant diz ter despertado de seu “sono dogmático” com a ajuda da filosofia de David Hume: “Confesso livremente: foi justamente a advertência de David Hume (que interpelou pela primeira vez a razão, sem resposta, sobre o direito que ela tem à vinculação de causa e efeito) que pela primeira vez, há muitos anos já, interrompeu meu sono dogmático e deu a minhas investigações em filosofia uma direção inteiramente outra.” Sobre essas passagens nos autores, ver também o interessante ensaio de TORRES F<sup>o</sup>., Rubens Rodrigues, “A *virtus dormitiva* de Kant”. In: \_\_\_\_\_, *Ensaio de filosofia ilustrada*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

<sup>16</sup> MOLIÈRE, *O doente imaginário*, ato terceiro, cena VII.

<sup>17</sup> Idem.

<sup>18</sup> Ibidem, cena XIV, terceiro intermédio.

# POR UMA CONCEPÇÃO TRÁGICA DA OBRA DE ARTE\*

---

**Virgínia de Araujo Figueiredo**

Em 1757, um jovem filósofo irlandês, aos vinte e oito anos, Edmund Burke, publicou sua Investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo. Por menos que o sisudo filósofo transcendental, Immanuel Kant tivesse apreciado a obra do genial Burke, tendo-a sempre considerado como empírica e fisiológica, foi ela que, atualizando um elogio, já contido no Tratado de Longino, "Do sublime", à poesia em detrimento das outras artes, deu a Kant um dos motivos principais da "Analítica do sublime"<sup>1</sup>: o de uma passagem entre o estético e o ético.

Para um filósofo francês, morto no ano passado, Jean-François Lyotard, a relação com o tempo era o que ocupava o centro da tese de Burke sobre o sublime. Efetivamente, ele buscou este sentimento do sublime em emoções como o medo, o terror e a privação, que não deixam de poder ser pensadas como suspensões da cadeia sucessiva do tempo.

O sublime é a emoção mais forte que podemos sentir, ele diz respeito, portanto, à paixão de conservar a vida. O medo mais extremo sente-se diante da ameaça de perder a vida, é sempre medo de morrer, medo da interrupção definitiva do tempo. Se o disseminamos, ele se torna medo das trevas, da solidão, das grandes extensões, das grandes alturas.

Burke nos dá a fórmula geral do sublime: uma relação de ameaça diante da grandeza do que quer que seja, pois nela pressentimos uma potência capaz de nos destruir. Que o Sublime, contrariamente ao Belo, seja um sentimento diante da grandeza, concordam ambos, Burke e Kant<sup>2</sup>. Em uma de suas definições, o Sublime kantiano era "grandeza absoluta", magnitude, algo que precede a própria *quantitas*.

Além da grandeza, o outro conceito que importa na definição do Sublime é o de um prazer contraditório ou negativo, dependente da dor e de seu distanciamento. Burke diz: "de-light" (deleite): "Exprimirei, portanto, com deleite a sensação que acompanha o afastamento da dor ou do perigo." E mais: "essa dor, esse perigo devem agir com uma certa distância, com algumas modificações". Há uma idêntica contrariedade apontada por Lyotard no sublime kantiano, onde "o prazer é limitado pelo desprazer",<sup>3</sup> assim como, em Kant, também se repete esta idéia de que nos encontremos "em segurança" diante do espetáculo de uma natureza desregrada. Mas, vocês devem notar o quanto estão em diálogo, nesta passagem da CFJ, Kant e Burke:

"Rochedos audazes sobressaindo-se por assim dizer ameaçadores, nuvens carregadas acumulando-se no céu, avançando com relâmpagos e estampidos, vulcões em sua inteira força destruidora, furacões com a devastação deixada para trás, o ilimitado oceano revolto, uma alta queda-d'água de um rio poderoso etc. tornam a nossa capacidade de resistência de uma pequenez insignificante em comparação com o seu poder. Mas o seu espetáculo só se torna tanto mais atraente quanto mais terrível ele é, contanto que, somente, nos encontremos em segurança" (CFJ, 104)

Essa é uma parte delicada e importante da questão do sublime, sobre a qual gostaria não só de chamar a atenção de vocês como também gostaria de tentar discuti-la aqui. O que estariam querendo dizer, tanto a "distância da ameaça" em Burke quanto o "em segurança" de Kant? Será que, diante do espetáculo trágico da vida ou da natureza enfurecida, eles nos estariam propondo um pensamento expresso mais ou menos assim: "Ufa! Ainda bem que isso não está acontecendo comigo e sim com outro..."? Do mesmo modo, quando acordamos de um pesadelo: "Ufa! Era só um sonho!"?

A meu ver, esta solução é inadmissível. Ela consistiria em alijar a arte mais uma vez e, pior, platonicamente, para o lugar da falsidade ou da potência que quer ludibriar e enganar. Não entenderemos essas passagens, reconheço, bastante ambíguas, sem apelar para um questionamento das relações nas quais se entrelaçam a arte e a realidade. Com este fim, peço socorro a Schiller, filósofo que leu tão atentamente a CFJ. Fundado nas distinções kantianas, Schiller estabelece que um passo em direção à Cultura só pode ser dado, uma vez que nos tornemos capazes de indiferença para com a realidade e que, na mesma medida, cresça o nosso interesse pela aparência.<sup>4</sup> É preciso, portanto, neste primeiro momento da distinção entre arte e realidade, levar em conta que a aparência estética não é o mesmo que a aparência lógica (real ou verdadeira), nem pretende com ela se confundir e muito menos, substituí-la. Dou um famoso e antigo exemplo: o do pintor das uvas tão idênticas às da parreira que confundiu até um pássaro que veio bicá-las.

Diante dessa tentativa de engano e ludíbrio, podemos compreender a repugnância e mesmo a fúria platônica protetora do ingênuo espectador grego, carente dos critérios para diferenciar o que vinha da arte do que vinha da realidade. Contra este primeiro sentido, negativo, da aparência estética, daquela que pretende se confundir com a realidade, ou melhor, substituir a uva de verdade pela uva de mentira, se pensarmos bem, não foi Platão o único a investir contra ele, mas também outros filósofos comprometidos com a elucidação da essência da arte, como por exemplo, Schiller. O próprio Kant, mais de um milhão de vezes, na CFJ, não repetiu que nossos juízos para avaliar tanto o Belo quanto o Sublime, os chamados "juízos reflexionantes estéticos", "são indiferentes à existência do objeto"? E o que quer dizer isso, senão aquela mesma suposição inicial da diferença entre o estético e o lógico, em outras palavras, entre a arte e a realidade?

O movimento de liberação da realidade que empreende toda arte autêntica contém um aspecto inevitável, irrecusavelmente negativo, ou seja, de recusa, renúncia a ser realidade; e se esse deve ser o ponto de partida de todo artista sincero, não deve ser seu ponto de chegada, quero dizer que a ação negativa, o distanciamento da arte em relação à realidade não pode parar aí, senão continuaremos a aprisionar o pensamento sobre a arte dentro do par metafísico e platônico que opôs tão tradicional e acirradamente a essência à aparência. Cristalizando a arte, enquanto aparência, dentro de uma posição negativa, sempre aquém da essência e da realidade.

Se, no primeiro momento, a arte tem que se destacar, tomar sua abissal distância da natureza, assumir profundamente sua essência artificial e assumir-se como aparência estética e não lógica; no segundo momento (só por uma necessidade da exposição analítica somos obrigados a distinguir assim tais momentos que são, na verdade, simultâneos), positivo, a arte tem que se apresentar segundo sua verdade e sua realidade, segundo conexões lógicas sim, mas, de um certo modo, autônomas em relação à realidade tal como ela se nos apresenta. Quero dizer, a arte, não pode se apoiar no que ocorreu. E neste momento, a liberdade é positiva, afirmativa e emancipatória, pela distância que já tomou da realidade ou da natureza.

Como nos diz, mais uma vez, Schiller, a arte pode "unificar com liberdade ilimitada o que a natureza separou, tão logo lhe seja concebível essa união, e pode separar o que a natureza havia unificado, tão logo consiga realizar a separação em seu entendimento."<sup>5</sup> E é apenas nesse sentido, que nossa experiência é ampliada, que podemos experimentar algo além da natureza e da realidade. Façamos valer radicalmente a doutrina da poética aristotélica:

"não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer (...) Diferem o historiador e o poeta (...) em que diz um as coisas que sucederam, e o outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história."<sup>6</sup>

Antes de voltarmos às passagens do sublime em Kant e Burke que deixamos interrompidas lá atrás, permitam-me mais uma citação da Carta XXVI de Schiller, onde se encontra, a meu ver, uma irretorquível reflexão sobre o que talvez se possa chamar de dialética entre arte e realidade:

"Não é necessário, de resto, que seja sem realidade o objeto onde encontramos a bela aparência; basta que o nosso juízo não se atenha a esta realidade, pois enquanto ele se atém não é estético. Uma beleza feminina viva aprazer-nos-á num grau igual ou maior do que uma igualmente bela apenas pintada; na medida, contudo, em que nos apraz mais do que esta, não apraz mais como aparência autônoma, já não apraz como sentimento puramente estético, pois a este o que é vivo pode aprazer apenas como aparência e o real apenas como Idéia; é claro, porém, que se exige um grau incomparavelmente mais alto de bela cultura para sentir apenas a aparência pura no que é ele mesmo vivo do que para sentir falta de vida na aparência." <sup>7</sup>

Na última parte, numa espécie de Apêndice daquela Investigação, Burke desenvolveu uma verdadeira teoria das palavras. Ali, ele dizia que a eloquência e a poesia podiam provocar impressões não somente mais vivas e profundas do que por quaisquer outras artes, como também mais fortes, em alguns casos, do que a própria natureza. As palavras, continuava ele, devem seu grande poder ao som, à imagem ou ainda à afecção produzida na alma do auditório. No caso da primeira afecção, pelo som, "as palavras podem afetar sem produzir imagens".<sup>8</sup> Por isso, a poesia se opõe à pintura, caracterizada como arte de imitação. Depois de haver oposto a poesia às artes de imitação, Burke vai afirmar que sua potência de comover se deve à simpatia. Em virtude desta última, as artes da palavra conseguirão nos liberar de um lado, do constrangimento da realidade e da imitação, de outro lado, da nossa individualidade. Primeiramente, porque as palavras podem produzir "combinações impossíveis"<sup>9</sup> de se apresentarem na realidade; em seguida, porque "participamos de um modo extraordinário nas paixões dos outros" <sup>10</sup>.

Ao invés, então, daquela solução inadmissível, de um pensamento egoísta, querendo apenas se salvar, proponho a solução diametralmente oposta para interpretar a passagem burkantiana. A "distância" ou a "segurança" significam este primeiro estágio, que é o da distinção entre arte e realidade. O ponto de partida é que se trata de arte, artifício, e não de natureza nem de realidade. A partir deste ponto, pela simpatia, torno-me capaz de experimentar a dor que afeta o outro, como se fosse comigo mesma. E então, na manhã seguinte, ao acordar do pesadelo, constato que passei por uma experiência e que isso, em última instância, significa pensá-la como se tivesse efetivamente ocorrido. O que quer dizer que não é preciso que a tempestade, o furacão etc. aconteçam na realidade efetiva. Se houver uma representação tão forte que me comova a ponto de eu experimentar aquela ameaça que é puro desprazer... O "alívio", na expressão de Burke, é, na verdade, o pensamento, assim como o abrigo, na expressão "em segurança" de Kant, também o é. Mas o pensamento não se dá sem a experiência, ele é a própria experiência e... o próprio perigo, como na expressão do poeta Hölderlin:

"lá onde se encontra o perigo,  
lá também cresce o que salva".

O que é anunciado no Sublime, portanto, a meu ver, é que não se faz a experiência do pensamento sem passar pelo perigo ou pelo menos pela consciência do risco contida no próprio pensamento. Pela nossa capacidade de viver a dor do outro, substituímos o outro, colocarmos-nos no seu lugar, podemos experimentar pensando a dor. Mas, atenção! Esse pensamento é pensamento da situação, do sonho ou da representação que vemos e, capazes que somos de nos transportar para fora de nós, nesta generosidade essencial que marca todo pensamento autêntico e genuíno.

É impossível, neste momento, qualquer pensamento voltado para o sujeito, voltado para constatação do tipo: "Ufa! Estamos em segurança!" Isso seria justamente não poder ser transportado para fora de nós... E, a meu ver, esta faculdade generosa de voltar-se para fora, é a verdadeira condição de possibilidade do pensamento sublime.

Aqui, está valendo uma concepção trágica da obra de arte, e talvez "o sublime seja o nosso trágico", como afirma Philippe Lacoue-Labarthe, ou o "trágico moderno" que Hölderlin procurou em vão. Aqui, há uma pressuposição necessária de identificação do espectador com a obra, ou de um certo desfalecimento das fronteiras entre o sujeito e o objeto. Aqui, o objeto não é um "Gegenstand", literalmente em alemão: algo que se antepõe, põe-se contra, contra o sujeito. Aqui, o objeto acolhe o sujeito que concorda em perder, ainda que temporariamente, os limites de sua individualidade rotineira. A experiência do sublime, como diz Jean-Luc Nancy, é uma experiência da "ilimitação", de um ilimitado que age, atua distendendo os limites estreitos da nossa experiência cotidiana... Inspirei-me a chamar de "trágica", esta concepção da obra de arte, porque o seu pressuposto máximo, a identificação do espectador com o personagem, com a obra, é aristotélico. A catarse, efeito trágico por excelência, depende essencialmente dessa identificação. Aristóteles chega mesmo a defender a idéia de um herói que não fosse supremamente bom, caso em que, impedindo-se identificação, comprometer-se-ia justamente uma das partes essenciais do trágico, o efeito trágico, i.é. a catarse. Embora não pretenda aqui discutir a concepção brechtiana do "efeito de distanciamento", por me faltarem não apenas espaço mas também o conhecimento teórico para isso, gostaria de afirmar talvez num tom um pouco polêmico e provocante que esta concepção trágica é a perfeita antípoda daquela brechtiana.

A concepção trágica propõe um distanciamento crítico da realidade e não da obra de arte. Ao afastar-se negativamente da nossa chamada "realidade", a obra de arte pode estar a nos indicar que a nossa experiência efetiva está bem longe da verdade, bem perto do preconceito, protegidos que estamos pela armadura do teórico. Como dizia Heidegger, a sensação não é primeira e manter-se distanciado da obra de arte equivaleria a atolar-se, chafurdar-se em si mesmo, na subjetividade rotineira do preconceito. O processo de identificação com a obra comandaria uma espécie de ascese, de perigosa mas também rigorosa comoção, de onde mesmo uma certa violência não está excluída, pois, o processo de ser tomado por, captado, capturado presume um estado, correspondente no espectador, de desproteção, desamparo que está imediata e intimamente ligado ao prazer de pensar, pois, sem este despojamento da subjetividade, em última instância, não há pensamento autêntico; a subjetividade é uma destas armaduras e não das mais suaves e flexíveis dentro das quais nos enfiou a tradição filosófica ocidental protegendo-nos supostamente desta experiência radical do pensar. Nela balançam tantos limites cristalizados pela nossa dura rotina: limites entre sujeito e objeto, entre arte e filosofia, entre perigo e salvação e, finalmente, a contradição contida numa das possíveis definições do Sublime, a contradição entre dor e prazer... A arte sublime é o mesmo que o pensamento sublime.

## NOTAS

---

\* Este texto é uma versão modificada e reduzida da palestra "O sublime na arte" apresentada no dia 20/10/1998, dentro do projeto "Café Philo".

<sup>1</sup> Uma das partes na qual se divide a famosa *Crítica da Faculdade de Julgar* (CFJ) de Kant. Dentre as muitas divisões, deve-se mencionar a primeira e maior: *Crítica da Faculdade de Julgar Estética* e *Crítica da Faculdade de Julgar Teleológica*; em seguida, dentro da "Estética", separam-se duas "Analíticas": a do Belo e a do Sublime.

<sup>2</sup> E veremos o quanto concordam sob tantos outros aspectos os pensamentos destes dois grandes autores, Kant e Burke, a despeito da atitude de desprezo do primeiro em relação ao segundo.

<sup>3</sup> Burke, Ed. *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*. Trad. E.Lagentie de Lavaïsse, Paris: J.Vrin, 1973, p. 65.

<sup>4</sup> Lyotard, J.F. *Leçons sur l'Analytique du sublime*, Paris: Galilée, 1991, p. 123.

<sup>5</sup> Cf. Schiller, Fr. Carta XXVI de *A educação estética do homem*, trad. Roberto Schwarz e Marcio Suzuki, São Paulo: Ed. Iluminuras, 1990, p. 134

<sup>6</sup> Idem, p.136.

<sup>7</sup> Aristóteles, *A Poética*, (1451 a 36), trad. Eudoro de Souza. Col. Os Pensadores, Rio de Janeiro, Abril Cultural, 1979, p. 249.

<sup>8</sup> Schiller, Fr., op.cit., p. 136.

<sup>9</sup> Burke, E., op.cit., p. 299.

<sup>10</sup> Idem, p. 331.

<sup>11</sup> Idem, p. 309.

# **SÓ O GESTO (mesmo quando pequeno) NOS REVELA**

---

**Antonio Guedes**

Este texto tem origem num curso de ética teatral que ministrei no Curso de Direção da UFRJ. Foi um período em que, a partir de uma definição aparentemente simples da palavra ética – modo de ser e de agir – pude pensar não apenas sobre minha trajetória e sobre meus interesses atuais, mas também perceber que meu trabalho hoje faz parte de uma caminhada de constantes reavaliações das criações cênicas que empreendi, tanto no âmbito artístico quanto no que diz respeito à inserção do meu trabalho no panorama teatral atual.

Antes de mais nada, preciso esclarecer que não me interessa aqui pensar a ética no âmbito moral. A discussão sobre o caráter, sobre a postura de cada indivíduo em relação com o outro de um ponto de vista “psicologicamente correto”, a partir de uma perspectiva que se preocupa com a preservação da integridade de uma relação, isso depende de uma infinidade de variantes que não me disponho aqui a tentar listar. O dia-a-dia no trabalho em teatro, os projetos e sua inserção no mercado, caminham sobre um fio tão tênue, um fio esticado sobre políticas culturais que, quando existem, são mal aplicadas, sobre a falta de financiamento, sobre as dificuldades que cada um tem para se manter nessa profissão, sobre o embate pessoal que essa profissão exige, enfim, cada problema, sob este fio – que ameaça o seu rompimento – merece um artigo. E esse não é meu ponto de interesse. A palavra ética deslança uma série de pensamentos sobre a criação. Essa palavra adquire aqui uma dimensão que diz respeito à postura do artista como criador, como um homem que articula um gesto em direção ao mundo. E é no âmbito do movimento de criação que concentrarei minhas divagações.

Aquela definição – modo de ser e de agir – aponta para um número de possibilidades de compreensão da palavra tão grande quanto o número de pessoas que se dispuserem a pensar sobre ela. Afinal, o modo de ser é determinado pelo modo de agir. Alguns podem dizer o contrário, mas o modo de agir é o que torna visível, torna trajetória no mundo, o modo de ser – e não vale a pena perder tempo tentando saber quem nasce primeiro – se o modo de ser ou o modo de agir. Importa o fruto da ação. Importa o gesto. Importa o que pode ser visto como resultado de um esforço. Portanto, modo de agir é o caminho que fazemos para chegar a um gesto. E, se esse gesto é o resultado de um movimento, de um esforço que tem um horizonte, um sentido, o gesto determina o ser porque todo gesto encerra um modo de agir e, portanto, dá sentido àquele que empreendeu a caminhada. Torna-o visível.

Portanto, o ser torna-se visível através de um gesto. O ser – ou o que podemos falar dele – é uma forma que estabelece relações, que emite opiniões, que dialoga. O ser só o é na relação com o que é diferente dele. E só podemos dialogar na diferença. Enfim, quero apenas circular em torno daquilo que está aqui, à nossa frente, a criação teatral, o espetáculo que, mesmo que seja conceitualmente um vir-a-ser, ao mostrar-se, já é coisa no mundo, diferença de outras coisas no mundo e, principalmente, é fruto de um movimento que dialoga com outros gestos.

No teatro, encenar é dizer algo de alguma forma. E o dizer está na forma como se diz. Forma e conteúdo constituem o pensamento daquele que fala – seja ele o ator, o diretor, o dramaturgo etc. Ou seja: o dizer não pode ser visto separado do modo como se diz. Modo de agir, portanto, não é nada além do trabalho e do pensamento sobre o trabalho. Modo de agir é a forma como se fala, é a maneira como o que é dito torna-se um pensamento concreto, torna-se coisa no mundo e, conseqüentemente, estabelece relações com outras coisas, outros pensamentos. Na arte, o modo de agir confunde-se com a própria

linguagem. Afinal, toda obra está à espera de alguém que a leia, que articule seus signos, que a faça produzir sentido.

É comum ouvirmos que o artista deve *descobrir sua linguagem*. Isto quer dizer que o caminho que fazemos é o de aprender não só a falar, mas a dimensionar o pensamento – e conseqüentemente a nós mesmos – no mundo, sem que sejamos traídos por nós mesmos. A descoberta da linguagem é o caminho que fazemos para dar forma ao pensamento em um determinado momento. É a forma que um dizer adquire, e esta forma deve colocar-se no mundo como um gesto que se relaciona com o lugar e com o tempo em que ele se manifesta.

Muitos já falaram da linguagem como instrumento do pensamento. Dizem: "é através da linguagem que revelamos nosso pensamento". Ora, se queremos comprar pão e vamos à padaria, nosso desejo de comer pão será comunicado através da linguagem. Mas quando pensamos no âmbito da criação artística, o desejo não é uma coisa até que seja colocado em obra. Na operação artística, a linguagem não é um meio através do qual dizemos o que queremos. Ela é a própria coisa que queremos dizer. Em cena, a linguagem não é um meio de comunicação. Ela é a construção de uma relação – inclusive, uma relação com a própria linguagem.

O meu artigo no *Folhetim n° 1* falava justamente sobre a COMUNICAÇÃO. A cena não comunica nada. Pensar a linguagem como instrumento, é o mesmo que afirmar que o pensamento prescinde da linguagem para existir. Mas o pensamento só o é quando formalizado; e a forma que ele irá tomar é uma escolha. Sendo uma escolha, existem muitas possibilidades sobre as quais a linguagem se permite tráfegar. Portanto, quando dizemos que o encenador deve *descobrir sua linguagem*, isto quer dizer que ele deve encontrar suas possibilidades de tráfego, não quer dizer que ele deve adquirir um alfabeto. Ele deve descobrir sob que universo de ritmos, sonoridades, imagens, palavras, movimentos, cores, está seu pensamento. A forma de um pensamento é uma escolha, mas não é uma escolha prévia. Essa descoberta é feita, normalmente através do trabalho, ou seja, a obra, o gesto do encenador mostra-lhe sua escolha. Portanto, não é a obra que revela o pensamento, é o pensamento que se revela na obra. Isso porque nós, enquanto criadores, podemos ou não vê-lo revelar-se. E se esta discussão está inserida numa divagação sobre a ética, é justamente para chamar a atenção para o cuidado com a leitura que o encenador fará de sua própria obra. Esse cuidado é uma postura, é o estabelecimento de uma determinada relação com o trabalho, uma postura atenta, que se preocupa com o que se quer dizer, mas é um cuidado também que diz respeito à maneira de ouvir seus colaboradores no trabalho. Nenhuma crítica – e não falo de crítica jornalística, mas da leitura atenta da obra – pode ser mais fiel do que aquela que vem das próprias pessoas envolvidas na construção da obra.

No caso do teatro, outro dado complicador é que a obra é produto de muitos pensamentos "administrados" pelo encenador.<sup>1</sup> Portanto, a atenção para a forma final do espetáculo, deverá ser redobrada porque ela traz não apenas um pensamento, mas também o processo de sua construção. Traz a forma pela qual o encenador dialogou com atores, *dramaturg*, cenógrafo, figurinista, coreógrafo, iluminador, músico. Afinal, cada uma dessas áreas também realiza a sua própria obra.

Linguagem, do ponto de vista do teatro, mostra-se plenamente em sua complexidade porque o espetáculo é a fala, em igual intensidade, de muitos pensamentos, de muitas relações possíveis com uma idéia. Uma encenação, portanto, é um gesto que brota de muitas mãos e, se linguagem fosse instrumento de comunicação em cena, seríamos obrigados a assistir a uma Babel sem sentido. Linguagem em cena é a forma como um grupo de pessoas relacionou-se com uma idéia. Ela não pode ser uma coisa prévia; a fala de um espetáculo é a própria forma que ele toma no final. *Descobrir a linguagem* é atentar para a diversidade de uso dos elementos da cena, mas, principalmente, para o caminho que se tomou na relação entre os artistas envolvidos para chegar àquilo que fala, no final: o espetáculo.



Portanto, ouvir, dialogar, atentar, são verbos que pertencem à prática do teatro – e paciência é a palavra-chave para o encenador envolvido por essa prática. O encenador está envolvido por uma centena de opiniões, de certezas sobre determinado assunto. Seu trabalho é ouvir e desfilar este novelo e construir, com ele, um tecido.

A questão fundamental é: podemos, sem distância, no tempo presente da construção de um espetáculo, durante os ensaios, saber se estamos com o domínio do instrumental para concretizar um pensamento? O envolvimento no trabalho impede a distância que a análise exige. Temos como observar nosso modo de agir no momento mesmo em que executamos um gesto? Podemos ter o domínio da forma final de um espetáculo ainda no processo de montagem?

Essas são questões pertinentes a um diretor: a preocupação com a forma exige distância. Mas num processo de criação, a forma final é uma aposta. Imagina-se uma distância, mas uma distância imaginada não é efetivamente estar de fora.

Antunes, em recente entrevista, disse que não é mais encenador, mas apenas um coordenador. Ora, isso nada mais é do que um jogo com a real tarefa do encenador. Durante todo este século, elaboramos uma idéia de encenador na qual ele é o autor do espetáculo. Todos os artistas envolvidos são artesãos especializados em determinados suportes sobre os quais o diretor escreve. Isso é o mesmo que dizer que os elementos da cena, ou seja, os outros criadores são apenas instrumentos do pensamento do diretor. É claro que, hierarquicamente, é o diretor quem decide, mas é ele também quem coordena as discussões em torno de uma idéia normalmente – mas nem sempre – proposta por ele.

Quando Antunes se diz apenas um coordenador, ele diz que a plasticidade com a qual nos habituamos a diferenciar seus trabalhos dos outros, o aspecto de sua cena, irá mudar? Mais ou menos. Não acredito que sua marca estética irá se desfazer, mas talvez seja enriquecida por outras marcas. O diálogo entre os integrantes de uma equipe proporciona uma riqueza formal muito maior porque cria contrastes e semelhanças que podem ou não ser apropriados pelo encenador. O fim do século, um século que, ao mesmo tempo em que entronizou o diretor, discutiu essa hegemonia, termina encontrando a real tarefa de um diretor: coordenar uma equipe em direção à formalização de um pensamento. Antunes, mais uma vez, está na vanguarda ao voltar atrás na história, evocando o ensaiador, por saber que este retorno é um avanço na medida em que ele é feito depois de todo um percurso no qual a decisão final sempre caberá ao encenador. O aspecto final de um espetáculo sempre será de responsabilidade de um diretor. O que não significa que a forma final pertence apenas a uma pessoa. É fruto de um diálogo e a promoção desse diálogo é um modo de agir que resulta em um gesto que determina o modo de ser de todo um grupo associado a uma idéia. O espetáculo é a formalização de um pensamento elaborado por toda uma equipe.

Na discussão, a linguagem se cria, se funda. Mostra-nos exatamente sob que forma pensamos. No teatro, devido à complexidade de seu movimento de criação, a linguagem, mesmo quando não está no horizonte de nosso pensamento, é o protagonista. Isto acontece em qualquer forma artística, mas o teatro é a problematização do diálogo tanto em sua forma quanto em seu processo. A questão da linguagem está na origem do teatro. E, se origem é aquilo que atravessa a existência, é aquilo que está sempre presente em seu percurso, a criação da linguagem é o modo de agir do teatro porque é a busca de sua construção; de seu mostrar-se como é: espetáculo teatral.

A linguagem determina o modo de ser porque é, ela mesma, a coisa sobre a qual se fala. Sendo ela a coisa, e não um discurso sobre a coisa, o trabalho mostra-se como o lugar onde, não só o pensamento, mas também o criador, efetivamente é. Na encenação o diretor, o ator, o cenógrafo, etc se reencontram com a forma do dizer. O modo de ser é determinado pela forma como se fala, como se age. Portanto, é na linguagem que o homem existe, porque é na linguagem que o homem age, constrói sentido, dá forma ao pensamento. O gesto humano só é possível onde se pode ler, operar um pensamento e, conseqüentemente, estabelecer relações.

Assim como a cena é a construção da forma de um pensamento, a encenação é um gesto que traz sempre na base, na origem do seu movimento, uma pergunta sobre o seu sentido. Ética teatral, antes de ser um cuidado com o outro, antes de ser um caminho de preservação do trabalho e de sua relação com seus "consumidores", é uma postura que exige o questionamento sobre o sentido de estar fazendo teatro. É manter vivas as perguntas: *Por que fazemos? Por que fazemos desta maneira e não de outra? Para quem fazemos?*

A ética, vista da perspectiva da criação cênica, entendida como o modo de ser e de agir é, na verdade, uma maneira de olhar para a cena e tentar encontrar a forma como nos vemos no mundo. Não há **uma** ética porque o olhar para o mundo é cultural, num sentido mais amplo, e individual, num sentido mais estrito – que é o que me interessa, visto que este olhar já carrega o sentido cultural. E é aí que reside a riqueza do teatro. A ética no teatro é, antes de mais nada, o caminho que fazemos para que sejamos sinceros, ao menos em relação a nós mesmos. No fundo, ele fala sempre da mesma coisa: uma busca sobre o que se é, afinal. E nesta busca, somos.

## NOTAS

---

<sup>1</sup> Uso a palavra ENCENADOR sem diferenciá-la da palavra DIRETOR. Esta diferenciação é, para mim, uma sutileza teórica.

# LIVING THEATRE: TRAJETÓRIA DE UMA IMPOSSIBILIDADE<sup>1</sup>

---

Ângela Leite Lopes

## I – CENA E DESCONTINUIDADE

Se retomo esse texto escrito em 1982 para fins acadêmicos, é porque constato que muitas das questões aqui levantadas permanecem atuais. A principal dentre elas é a da cena. Rever a trajetória do Living permite perceber que o gesto de colocar a cena no centro do pensamento teatral equivale a conquistar, para o teatro, o espaço autônomo da produção de sentido. Com tudo o que isso vem acarretar.

O que eu gostaria de propor, num desejo que não esconde seu caráter didático, é que o leitor enxergue a complexidade do gesto investigativo de Julian Beck e Judith Malina, tão diferente da iconização e do fetichismo de muitos de seus seguidores.



Num artigo de 1969, Sartre conta uma anedota que se passou na aula de teatro de uma universidade parisiense.

- Vocês querem que a gente fale sobre Brecht?, perguntou o professor.
- Brecht, essa múmia? Por que não Racine?
- Bom, então que tal o Living Theatre?
- Pode ser! Mas o Living Theatre, a gente não comenta: a gente faz.

E eles começaram a se despir.<sup>2</sup>

O teatro, arte efêmera, tem uma relação problemática com a reflexão. O interesse da análise do trabalho de um grupo como o Living Theatre reside, entretanto, no fato de que, ao se voltar para quatro de seus espetáculos mais significativos – *The Brig*, *Mysteries and Smaller Pieces*, *Frankenstein* e *Paradise Now* –, o que se encontra é o cerne do problema da arte contemporânea: a questão de sua possibilidade.

A obra do Living foi muitas vezes reduzida a uma espécie de discurso sobre o mundo. A revolução era, realmente, o seu objetivo final. Mas, como veremos a seguir, esse gesto revolucionário acabou voltando-se para a cena.

(Nos anos 50), nossa principal preocupação estava na questão da forma. Queríamos libertar as formas teatrais das limitações acadêmicas. Fazíamos aquilo que se chama “avant-garde”. Pensávamos que, criando um teatro para o qual os poetas poderiam escrever, aplicando no teatro as descobertas das artes plásticas, da música e da dança, encontraríamos a essência da revolução teatral.<sup>3</sup>

Começaram montando obras de T.S. Eliot, Picasso, Brecht, Paul Goodman, entre outros autores que propunham inovações do ponto de vista dramático, para logo em seguida se deterem numa investigação mais propriamente cênica.

Com *The Brig* (A Cadeia), de 1963, o grupo inicia uma nova fase. Do ponto de vista produtivo, trata-se de uma discussão da herança do teatro ocidental, tendo como principais interlocutores Artaud e Meyerhold.

Do ponto de vista dramaturgício, não se trata bem de uma peça. Seu autor, Kenneth Brown, chamou-a de *a concept for theatre or film* (conceito para teatro ou filme). Não há intriga, no sentido tradicional, apenas ação. Vinte e quatro horas dentro da prisão do campo dos *marines* no Japão, as ações que lhe são peculiares, todas desprovidas de sentido.

Claro que esse retrato das condições de vida às quais os *good american boys* são submetidos foi em si algo que suscitou, literalmente, a fúria da sociedade americana na época. Mas não é esse aspecto, mais imediato, digamos, que vai aqui nos interessar.

A prisão, como o teatro, é um “lugar outro” no seio da sociedade. A diferença entre os dois reside na relação com a liberdade. Na primeira, a negação de si, do ser, como maneira de aprisionar. Na segunda, a diluição do ser na busca de uma totalidade.

A peça se arma num espaço cindido: de um lado, os espectadores; do outro, os atores. Entre os dois, uma grade de arame farpado. O resultado provoca, no entanto, mais sensação de proximidade do que de distância. O público vê o que deveria estar escondido. Vê e sente. Tudo o que acontece em cena está ali para construir um lugar de ódio e de crueldade.

Dali para Artaud é, de fato, só um passo. Nem tanto pela poesia (como já foi feito inúmeras vezes), mas pela respiração da peça, algo que dela exala. A relação inversa que se estabelece entre teatro e vida.

*The Brig* está no limite entre um documento e uma ficção. Kenneth Brown não inventou nada (ele próprio foi *marine*). Teatro é jogo e essa peça oferece possibilidades surpreendentes de explorá-lo. Sua estrutura é muito determinante, tanto pelo dispositivo cênico (que reproduz o prédio da cadeia), quanto pelo regulamento da prisão. Os diálogos, utilizando o vocabulário reduzido que os presos empregavam, são pronunciados de uma maneira impessoal e não acrescentam nada à ação. Esta (talvez fosse melhor dizer “movimento”) poderia ser descrita da seguinte maneira: primeiro, pedir permissão para falar, ou fazer algo, ou então, e era o mais comum, obedecer a uma ordem; segundo, pedir permissão para ultrapassar “a linha branca” (diversas linhas brancas delimitam o interior do prédio); deslocar-se correndo, cumprir a ordem recebida. Como dissemos, as ordens dadas e as tarefas que os presos têm que executar são da maior inutilidade. Eles passam os dias limpando escrupulosamente a cadeia. Quando um dentre eles não tem nada de especial para fazer, ele deve ler o manual dos *marines*. Os guardas fazem várias revistas por dia, o que também faz parte da rotina.

Judith Malina se inspirou, em sua encenação, no pensamento e na prática de Meyerhold, muito especialmente na biomecânica. O jogo dos atores não se baseava na inspiração, mas numa habilidade física e espiritual, devidamente trabalhada.

“O corpo do ator-operário é um utensílio de produção, uma máquina, um motor, e deve deslocar-se de forma racional”.<sup>4</sup>

O dispositivo cênico, concebido de maneira funcional, é um elemento que permite ao ator um melhor desempenho de seu jogo. É como se o Living tivesse retomado as três palavras chave do Teatro Studio de Meyerhold – trabalho, clareza e organização – para chegar a esse resultado, essa espécie de automatização extrema que dá um ritmo especial à representação.

É preciso ressaltar, entretanto, que os laços entre o Living Theatre e o pensamento do diretor russo vão além do plano técnico. Para este último, o construtivismo é ao mesmo

tempo início e realização de suas pesquisas teatrais. É a decepção com o “Outubro teatral” e o engajamento com uma revolução cênica mais radical. É o teatro como arma... e, nesse caso, para chegar à sua própria superação. Para o Living, é também a tomada de consciência da necessidade do engajamento, como vai declarar mais tarde Julian Beck.

“Quando nos estabelecemos na Europa e começamos, no lastro de *The Brig*, a falar com mais liberdade sobre a política e o mundo, o grupo tomou posições políticas, sociais e até mesmo econômicas diferentes. Foi aí que o jogo também começou a mudar. Porque antes nós não sabíamos o *que* mudar no jogo”.<sup>5</sup>

Com Artaud, Meyerhold e suas próprias experiências, eles vão efetivamente mudar algo no jogo. Não se deve esquecer aqui a ampla aceitação de Stanislavski nos Estados Unidos. Seu “método” (sic) ditou os preceitos da “boa” interpretação, fundando o jogo na base da identificação – ator/personagem, cena/vida. O Living vai se inscrever como oposição a essa corrente. Com *The Brig*, ele delineia um espaço teatral – que se realizará plenamente com *Frankenstein* – onde cada elemento tem sua parte independente e ativa no interior de um processo.

Mas depois de *The Brig*, que se caracterizou pela tensão com a cena, o ator, o texto dramático, eles se entregam a uma experiência bastante enigmática. Trata-se de *Mysteries and Smaller Pieces* (Mistérios e outras pequenas peças).

Foi a primeira criação coletiva do Living. A estrutura dramatúrgica tradicional foi abandonada, deixando grande margem para a improvisação. A peça pode ser descrita como uma série de *sketches*, ligados uns aos outros pela idéia que o Living tem do mundo, seus problemas e as soluções que gostariam de propor. Na realidade, é mais que isso. Na cena do Centro Americano de Paris, em outubro de 1964, são algumas das questões que vão marcar todo um período do teatro contemporâneo, tais como a da relação palco-platéia e, mais especialmente, a da participação do público no espetáculo, que são ali encenadas.

O espetáculo começa com uma cena intitulada *The brig dollar*: o mundo aprisionado pelo dinheiro. Durante os 6 primeiros minutos, um ator fica de pé, na posição de sentido, absolutamente imóvel diante dos espectadores. O público é, antes de mais nada, a imagem desse mundo, seu representante. O espetáculo começa, portanto, estabelecendo uma “divisão” clara, uma distância entre a platéia e o palco: este último é o lugar onde se chega à redenção. Os espectadores reagiram a esse preâmbulo como a uma provocação. Na verdade, o Living está assim preparando o terreno para que essa distância possa vir a ser superada. Logo em seguida, vem a proposta central do Living: o despertar dos sentidos. Primeiro a escuta, pelo canto de uma *raga* indiana. Depois o olfato, quando os atores acendem uns incensos na mais completa escuridão. Seguem a elevação – *street songs* e coros sem letras são cantados como uma espécie de oração –, e a purificação da alma: os atores fazem exercícios ioga de respiração. Antes do “grand finale”, libertação física com quadros vivos improvisados, que é também o princípio do que chamam de “som e movimento”: um ator comunica a outro ator um gesto acompanhado de um som, até a formação de um conjunto harmonioso e alegre. O espetáculo acaba com “a peste”, uma homenagem a Artaud. Diretamente inspirado do texto “O teatro e a peste”, chega a ser quase uma ilustração. Os atores morrem, segundo as descrições de Artaud no seu texto.

A primeira vez que *Mysteries* foi levado, o fim era diferente, com o que eles chamaram de *free theatre*: uma “partida de improvisação”. O espectador era convidado a participar, fazendo o que quisesse, criando suas próprias leis. Mas a experiência foi abandonada porque não saiu como os organizadores teriam desejado. Subir ao palco seria a possibilidade de o público vir a se expressar por sua vez, a realizar suas próprias utopias. Mas, ao contrário, a sessão degenerou numa grande catarse coletiva, onde os espectadores davam vazão ao desespero e à violência interior.

*Mysteries and Smaller Pieces* inaugura o que se poderia chamar de teatro ritual, ao qual o Living será, aliás, para sempre associado. O que nos coloca diante do problema da relação secular da arte - do teatro mais especialmente - e a religião.

Na relação entre arte e religião encontramos imediatamente o problema da origem. O fato de que o teatro possa ter nascido de um ritual legitimaria tal relação. Sabemos, entretanto, que a essência das obras de arte não pode ser deduzida a partir de sua origem “à maneira da primeira camada do solo sobre a qual cada camada posterior se eleva para logo desmoronar...”<sup>6</sup> Mas há também a perspectiva hegeliana da arte, aproximando-se, na sua evolução e na sua essência, cada vez mais da religião. Segundo Hegel, as obras (e ele analisa aí o que chamou de “arte romântica”) tenderiam cada vez mais à espiritualização.

Ora, pode-se dizer que é o caso de *Mysteries and Smaller Pieces*. Nesse espetáculo, o ator busca participar do absoluto, sem, por assim dizer, nenhuma mediação. Assim, o despertar dos sentidos seria um apelo para transcendê-los, como o místico que domina seu corpo para abrir-se à revelação. As *street songs*, como já notamos, são uma espécie de oração, uma ponte que liga o indivíduo diretamente a uma outra dimensão, aqui a da conscientização.

Nenhum adereço nesse lugar sagrado, nenhum cenário. Apenas o corpo do ator – e podemos chegar facilmente aí a uma espécie de fetichização. Esse acontecimento teatral tem tudo de uma cerimônia e dirige-se de preferência aos iniciados. Quando o público, durante a sessão de *free theatre* na estréia do espetáculo no Centro Americano de Paris, se comportou, segundo as palavras de Judith Malina, como “malvadas crianças de oito anos”, o Living não hesitou em culpar a sociedade, que imbeciliza as pessoas e acarreta esse tipo de comportamento. Eis o que Malina declara, numa espécie de autocrítica:

Não acredito, apesar de tudo, que seja possível obter do conjunto do público uma resposta satisfatória, dentro das condições atuais. A menos que nos dirigíssemos a um público do tipo do que vai à igreja, lugar onde as pessoas respondem com dignidade porque “foram ali para isso” e porque há um fenômeno de inibição, ou então a um público de um nível artístico muito elevado, de um nível que só seria imaginável num mundo pós-revolucionário, um mundo no qual não haveria mais nem guerra nem exploração de nenhuma maneira. O paraíso!”<sup>7</sup>

É preciso observar, entretanto, que, se a experiência foi considerada um fracasso em *Mysteries*, e por isso abandonada, ela foi retomada mais tarde em *Paradise Now* (O Paraíso, Agora), como veremos adiante.

Nessa questão da participação do público, é o próprio problema da arte que está em causa, com toda a sua complexidade. O público só pode entrar numa representação como elemento da realidade. Mais ainda, como elemento estranho à representação. Forçar a sua “adesão” seria um gesto conciliador, uma busca de totalidade, uma defesa da adequação entre a arte e a sociedade. Como o próprio Living percebeu:

“O problema, quando um espectador que participa de uma sessão de *free theatre*, diz “*Fuck your mother*”, é que se trata de uma idéia e não apenas da explosão de um som criador”.<sup>8</sup>

O grupo foi levado, a partir dessa experiência, a fazer várias redefinições de suas propostas. Qual seria o lugar do ator dentro dessa “nova” representação? E o que aconteceria com a própria cena?

Existe, como vimos acima, uma verdadeira confusão – de objetivo, de linguagem, de sintonia – entre o ator que representa seu papel e o espectador que traz, para a cena, a sua vida pura e simplesmente. E esta é justamente toda a diferença entre o teatro e a terapia, por exemplo.

É verdade que o Living aspira a mudar a vida. Para isso, eles buscam e propõem uma nova forma dramática. Com ela, inscreve-se um novo ator, que “coloca-se realmente num estado de libertação para que a viagem teatral possa acontecer”.<sup>9</sup> Julian Beck fala muito em transe. Há de fato uma diferença em relação ao espetáculo anterior, no qual utilizavam as técnicas precisas da biomecânica de Meyerhold. Aqui, a intenção é fazer do teatro uma espécie de “segunda realidade”. O ator abre-lhe os seus sentidos, inscrevendo-se numa cena nua, despojada. Mais que epidérmico, o contato é de uma sensualidade explosiva.

Mas nós sabemos, com a distância que já tomamos em relação a esses acontecimentos, que é só um passo entre sensualidade e fetichização. É preciso perceber que *Mysteries and Smaller Pieces* representa uma fase de transição. Ele coloca os problemas cênicos que serão desenvolvidos mais a fundo em *Paradise Now*, de 1968. Mas, entre essas duas produções, eles criam um acontecimento teatral que vai deixar sua marca pelo que ele trouxe como plena realização.

É *Frankenstein*.



## NOTAS

---

<sup>1</sup> Este texto é parte da monografia apresentada para a obtenção do Diplôme d'Etudes Approfondies (DEA) em Filosofia da Cultura na Universidade de Paris I em 1982, sob a orientação do Prof. Olivier Revault d'Allonnes e será aqui publicado em duas partes: I – “Cena e descontinuidade”; II – “Teatro e meta-vida” no próximo número do Folhetim.

<sup>2</sup> SARTRE, Jean-Paul. “La jeunesse piégée”, in *Le Nouvel Observateur*, p. 10, n° 227, 17-23 março 1969.

<sup>3</sup> LEBEL, Jean-Jacques. *Entretiens avec le Living Theatre*. Paris: Editions Pierre Belfond, 1969, p. 9.

<sup>4</sup> MEYERHOLD, Vsevolod. *Écrits sur le théâtre*, trad. Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, La Cité, 1973-1980, vol. 2, p. 14.

<sup>5</sup> BINER, Pierre. *Le Living Theatre- histoire sans légende*, Lausanne, La Cité, 1969, col. “Théâtre vivant”, p. 71.

<sup>6</sup> ADORNO. *Théorie esthétique* Trad. Marc Jimenez. Paris: Klincksieck, 1974, p. 10.

<sup>7</sup> BINER, Pierre. Op.cit. p. 93.

<sup>8</sup> Idem, p. 92.

<sup>9</sup> Idem, p. 93.



# PAULO AUTRAN

---

**Entrevista de Paulo Autran a Fátima Saadi e Ângela Leite Lopes,  
com a participação de Sílvia Maria Kutchna**

A versatilidade e a disponibilidade de Paulo Autran para tudo o que diga respeito ao trabalho em teatro foram os traços que mais nos encantaram: definindo-se essencialmente como ator de teatro, Paulo trabalhou também em cinema e tv e tornou-se diretor e produtor quando isto foi necessário à realização de alguns de seus sonhos teatrais. Cruzou o Brasil com seus espetáculos e nunca se acomodou à glória estática do ator consagrado, tendo participado, nos últimos anos, de várias experiências com grupos jovens. Em outubro, o Teatro Glória reabriu suas portas com *Quadrante*, espetáculo solo de Paulo Autran. Há cinquenta anos, uma outra reinauguração, a do Teatro Copacabana, encerrava a carreira do jovem advogado Paulo Autran: convidado por Abílio Pereira de Almeida para integrar o elenco do Grupo Experimental de Teatro em sua excursão ao Rio, Paulo acabou por abandonar clientes e processos para subir ao palco, cujos meandros conhece como ninguém.

**Seu depoimento a Alberto Guzik resultou num livro extremamente agradável de ler e que nos conduz, através das peripécias de sua carreira, a uma reflexão sobre os últimos cinquenta anos da vida cultural brasileira. Nesta nossa entrevista, gostaríamos de enfatizar alguns aspectos do *métier* teatral no âmbito da formação de profissionais, da direção, da produção e, evidentemente, da atuação.**

**Sua escola foram as companhias em que trabalhou mas, antes de ingressar no Grupo Experimental de Teatro, criado por Alfredo Mesquita, você havia sido levado por Tatiana Belinky para fazer um curso de teatro no Centro Cultural Brasil-Rússia. Que tipo de interesse levou você, um advogado atuante, com escritório montado em São Paulo, a frequentar aquelas aulas?**

Desde menino, sempre gostei de assistir teatro. Tudo que passava por São Paulo eu assistia, e tinha um interesse muito grande de conhecer o teatro por dentro. Então, quando a Tatiana me convidou, eu achei ótima idéia: “Vamos lá ver como é isso”. Tivemos uma professora húngara, uma atriz húngara, que não falava nem três palavrinhas de português, deu três aulas e voltou para a terra dela. Então entrou a Maria de Lourdes Prestes Maia, que era do teatro português antigo e acabou o interesse, mas Madalena Nicol estava também tomando essas aulas e tinha umas outras pessoas também, e Madalena teve a idéia de montar *A esquina perigosa*, de Priestley e aí comecei a fazer teatro amador.

**Considerando retrospectivamente sua vivência como ator, quais foram os patamares fundamentais de seu aprendizado da profissão? Pergunto isso pensando tanto na técnica quanto na ética do trabalho do ator.**

Quando comecei a fazer teatro, principalmente teatro profissional, o teatro para mim era um *hobby*, uma brincadeira, uma diversão e, sobretudo, um lugar onde eu me exibia. Eu me sentia muito bem me exibindo. Era um exibicionista nato. Adorava estar em cena, o que eu queria era o papel mais simpático das peças, o papel mais sedutor e não tinha, realmente, noção do que fosse teatro. A primeira pessoa que me deu uma certa noção do que poderia ser teatro foi Tônia Carrero. Porque na companhia dela – nós dois estreamos juntos em teatro profissional –, ela arranhou a Lydia Costallat para dar aulas do que hoje em dia se chama expressão corporal e que naquele tempo nós chamávamos de ginástica rítmica. Tônia me alertou para alguns problemas de voz, disse que eu devia desenvolver a minha voz, que era preciso arranjar uma professora de voz, de impositação de voz. Quer dizer, ela começou a dar umas noções, digamos, de técnica teatral. Ela tinha feito um curso em Paris com Jean-Louis Barrault e, ao voltar para o Brasil, quis fazer teatro, se ofereceu pra fazer teste em todas as companhias profissionais e ninguém a chamou pra teste nenhum. Então, ela montou a companhia dela, e quando me viu fazendo *À margem da vida*, de Tennessee Williams, com o Grupo de Teatro Experimental de São Paulo – nós estávamos aqui no Rio inaugurando uma das múltiplas reformas do Teatro Copacabana – e, quando ela me viu fazendo o Tom, encasquetou que eu é que tinha que ser o ator pra trabalhar com ela: me convidou e deu certo. Mas, continuando, depois disso, quem efetivamente me deu uma noção do que seja teatro foi Adolfo Celi, um dos diretores do TBC. Ele, na verdade, foi o responsável total pelo TBC. Hoje em dia só se fala em Ziembinski, e eu acho uma injustiça incrível não se ressaltar a atuação extraordinária de Adolfo Celi na formação dos atores de toda a minha geração e, principalmente, na demonstração da possibilidade de se manter uma companhia permanente levando um repertório de muito bom nível, no qual se alternavam peças de um grande valor literário e dramático com peças mais leves. Mas onde se levava praticamente todos os gêneros. Acho que a grande revolução havida no teatro brasileiro no século XX foi o TBC, e o TBC significa Adolfo Celi. Celi então foi a primeira pessoa que nos deu exercícios do Stanislavski pra fazer. Naquele tempo, ninguém chamava aquilo de laboratório, eram exercícios. Ele fazia os atores se concentrarem, fazia exercícios pra isso. Quando um ator tinha uma dificuldade qualquer numa cena, ele parava o ensaio e fazia o ator pensar em outras coisas: “Agora você vai ser uma bandeira, agora você vai ser um mastro, agora você...” Sabe, acalmar o ator e, ao mesmo tempo, mostrar um caminho possível. Ele era um grande diretor.

**É interessante você chamar a atenção para isso, porque talvez se fale do Ziembinski pela questão da dramaturgia...**

*Vestido de noiva*. Foi o primeiro espetáculo de acordo com o que havia de melhor no teatro do mundo inteiro naquela época. Foi o grande acontecimento. Agora, se resumiu praticamente àquilo, não teve seqüência. E o TBC não, o Celi chamou gente de alto gabarito, chamou o próprio Ziembinski, que estava morrendo de fome no Rio de Janeiro, chamou o Ruggero Jaccobi, que já estava no Rio também, chamou o Luciano Salce, que depois continuou a carreira dele na Itália, Flaminio Bollini, um grande diretor, todos com nível cultural, formados pela Academia do Sílvio D’Amico, gente que sabia o que estava fazendo. E grandes artistas também. Retomando a seqüência: Tônia, Celi e, muito mais tarde, Flávio Rangel com *Liberdade, liberdade*, que me mostrou a possibilidade do lado político do teatro. E levei anos interessadíssimo no lado político do teatro, e só mais tarde ainda é que achei que qualquer adjetivo que você coloque em *teatro* reduz o teatro. Então, teatro político é perfeitamente válido quando é bem feito, quando é bom, mas não é possível, quando se pensa em teatro, pensar só em teatro político.

**Você trabalhou com uma série de encenadores de diferentes gerações – no TBC, com Celi, Flaminio Cerri, Luciano Salce, Ruggero Jaccobbi, Ziembinski e, depois, com Flavio Rangel, Antunes Filho, Silnei Siqueira, Antonio Mercado, Fauzi Arap, Gianni Ratto, Ademar Guerra, Celso Nunes, Eduardo Tolentino, José Possi Neto, Cecil Thiré, Marco Naini, Paulo de Moraes, Antonio Abujamra... A partir de sua prática, que alterações você pôde observar na compreensão do conceito de encenação no Brasil, nestes últimos cinquenta anos?**

Eu acho que o Brasil está inteiramente dentro – pra usar uma palavra que se usa demais agora – dentro do contexto do teatro no nosso século. Você encontra todas as tendências, diretores de várias tendências. É muito comum o diretor jovem acreditar que ele está criando pela primeira vez o teatro no Brasil que tudo que se fez antes não vale nada. E ele, convictamente, acredita mesmo nisso e parte então para a sua grande demonstração de genialidade, criando pela primeira vez o teatro em nosso país. Isso é muito freqüente. Esses diretores, em geral, aprendem com o exercício da sua função e, normalmente, melhoram muito, anos depois. Mas tem sempre essa parte. Houve uma época no Brasil em que só era válido o teatro de absoluta vanguarda. Quem não fizesse vanguarda não tinha vez no teatro brasileiro. O que também não é verdade. O teatro de vanguarda tem seu lugar, é importantíssimo que haja o teatro de vanguarda, mas não é só teatro de vanguarda. Eu fiz teatro de vanguarda, lancei Beckett no Brasil. A primeira peça do Beckett montada profissionalmente fui eu quem montei, lancei a Marguerite Duras – que, na época, era totalmente desconhecida aqui –, dirigi uma peça do Walmir Ayala dentro de um teatro experimental, mas acho que não é só o teatro de vanguarda que conta. E fico muito irritado também quando falam de *teatrão*. Eu me lembro que uma vez uma moça – que já andou fazendo teatro, me entrevistou e disse: “Paulo, por que que você prefere o *teatrão*?” Eu olhei e disse: “Eu soube que você andou fazendo uns *teatrinhos* por aí.” Ela ficou vermelha, coitadinha.

**Você mesmo atuou como diretor em alguns espetáculos – *O homem elefante* e *A amante inglesa*, de Marguerite Duras, por exemplo. O que você procura num texto quando decide encená-lo difere do que você busca quando escolhe um texto para o ator Paulo Autran?**

Difere um pouco, mas não muito. Às vezes você dirige porque você é convidado pra dirigir uma outra companhia, então o texto já está escolhido. Aí você lê aquele texto. Se você acha que há uma possibilidade de aquele texto te interessar durante os ensaios, você pode aceitar. Eu dirigi, por exemplo, Eva Wilma e Carlos Zara numa peça romântica, russa, *Quando o amor floresce*. Foi um prazer enorme dirigir os dois, senti que eles também gostaram da direção e se saíram muito bem no espetáculo. É uma pecinha romântica, sentimental, que não colabora em nada para o desenvolvimento do teatro universal, mas é uma peça agradável de fazer e que gostei muito de dirigir.

**E quando você escolhe para você encenar?**

Escolho, em geral, pela peça. Leio uma peça, me apaixono por ela, então quero levar. É claro que vou escolher pra mim uma peça que tenha um papel que eu possa fazer. Mas, agora mesmo, eu estou num impasse. Eu escolhi uma peça que eu adoro, uma peça sensacional, *Sábado, domingo e segunda*, do De Filippo e estou indeciso sobre montar ou não montar: quero fazer o papel do marido, mas estou na idade de fazer o papel do avô. Então, esse problema está me abalando um pouco porque não quero fazer o avô, que é um grande papel, um papel maravilhoso – aliás foi o papel que o Laurence Olivier fez –, mas não é o papel que conduz a peça. Em geral, quando escolho uma peça para mim, quero fazer um papel que conduza a ação porque aí estou em cena mais tempo, e não há dúvida nenhuma de que, no Brasil, as pessoas ainda vão ver o espetáculo porque tem a atriz tal ou o ator tal. E, no meu caso, vão ver porque tem o Paulo Autran. Quando montei *Morte e vida severina*, em que eu fazia um papel minúsculo e só aparecia no fim, a quantida-

de gente que foi se queixar comigo... “Adorei o espetáculo, mas estou muito irritado porque eu queria ver você e você só aparece no final”.

**Você falou sobre ser convidado para dirigir, mas você, às vezes, tem vontade de dirigir você mesmo?**

Tenho. Quando li *O homem elefante*, gostei muito e resolvi dirigir a peça. E não tinha ninguém que quisesse produzir o espetáculo. Então chamei o Lenine Tavares, dei dinheiro a ele pra montar a peça e disse: “Olha, eu só quero a minha porcentagem de diretor, ou seja, esse dinheiro que estou te emprestando, você me devolve depois pagando dez por cento da bilheteria sem juros, sem correção monetária, sem nada”. Negócio de pai para filho. Por quê? Porque eu queria dirigir a peça e não queria me preocupar com problemas de produção, porque o diretor não pode se preocupar com produção. O ator principal já não deve, imagina então o diretor... Quer dizer, eu praticamente paguei pra dirigir *O homem elefante*. Felizmente foi sucesso.

**Algumas vezes você teve que assumir o papel de produtor para poder encenar algumas peças que lhe interessavam particularmente, como o *Édipo*, de Sófocles. Um dos únicos momentos que você refere como melancólicos em sua carreira está relacionado a esse duplo papel de ator e produtor, em 1971, com *As sabichonas*, de Molière e *Só porque você quer*, (*Assim é se lhe parece*) de Pirandello sob a direção de Silnei Siqueira. São incompatíveis estas duas funções? O que preocupa especialmente o ator quando ele está criando seu personagem? O que o preocupa em cena, em relação ao todo do espetáculo?**

Exatamente o que eu digo no livro. Pelo fato de eu estar produzindo as minhas peças, uma atrás da outra, atrás da outra, atrás da outra, de repente comecei a ficar mais preocupado com a produção: será que o dinheiro vai dar pra pagar as roupas?... Naquele tempo não havia patrocínio. Então, era uma preocupação constante. E o principal é que eu descurei da interpretação. Às vezes, não ia ao ensaio, mandava dizer: “Olha, não posso ir”. Porque estava comprando tecidos, comprando madeira, fazendo coisas de produtor mesmo. Então descurei muito a minha interpretação e fiz interpretações – nessas quatro peças que você citou –, interpretações mornas. A crítica foi morna, o espetáculo foi morno e o público morníssimo. E aí eu parei pra pensar e cheguei à conclusão de que o que estava me perturbando era o fato de ser, ao mesmo tempo, ator, dono de companhia e produtor da peça. Então, parei um pouco a produção e comecei a me dedicar outra vez à interpretação.

**Como é o seu processo de interpretação de um personagem, como você trabalha, o que o inspira?**

Essa é uma pergunta que me fazem sistematicamente. Não tenho a menor idéia de como é o meu trabalho de criação. Faço o que todo mundo faz. Leio muito a peça, depois começo a pensar o que é que meu personagem significa dentro daquela peça. E, depois, passo a discutir cada cena, qual a função do meu personagem nesta cena, o que ele está querendo dizer, o que ele está pensando, o que ele está sentindo. Porque em interpretação o que importa é o que o ator atribui ao íntimo do personagem. As palavras têm muito menos importância do que o tipo de emoção que o personagem está sentindo para dizer aquele texto. Acho que esse é o meu trabalho. E aí chega um dia em que você, de repente, tem aquilo que se chama de intuição: o personagem, de repente, começa a fluir com uma facilidade extraordinária. Mas esse dia, infelizmente, nem sempre acontece. Às vezes a peça acaba e você não teve aquele dia maravilhoso de dizer: “o personagem é assim”. Nem se pensa “é assim”, de repente ele começou a sair de dentro de você de uma forma mais fácil, mais brilhante, mais bonita.

### **Foi o que aconteceu com o *Solness*, de Ibsen?**

Exatamente. Meses depois da estréia, já em viagem, fora de São Paulo, um dia, de repente, entrei em cena e virei uma outra pessoa. E, a partir daí, a reação da platéia mudou completamente em *Solness*, o construtor.

### **E houve personagens com os quais isto não chegou a acontecer?**

Vários, infelizmente vários.

### **Como você encara as técnicas de corpo e voz no treinamento do ator?**

O que eu vejo que chamam de expressão corporal hoje em dia são aulas de ginástica. Não de expressão corporal. Nunca vi um professor de expressão corporal dizendo: "Olha, se o seu braço fica assim, isso expressa isso, assim, assim." Ou: "Se o seu corpo está curvado pra frente, está expressando o quê?" Ou: "Se você está com o peito inclinado, está expressando o quê?" Eles dizem assim: "Agora levanta a perna, agora abaixa a perna, agora levanta..." É o que se chama de aula de expressão corporal. No que diz respeito às técnicas vocais, a colocação de voz é uma coisa indispensável, porque um ator que não coloca a voz fica rouco freqüentemente, não é ouvido na platéia, a dicção piora. Eu lembro que o Celi chegava ao cúmulo de segurar a língua do ator com um lenço e dizer: "Agora quero entender o teu texto." Então, aí, o ator o que é que faz? É obrigado a ver que músculos ele tem que mexer pra que as vogais e as consoantes saiam. Tudo isso se aprende, é claro

**Você se considera essencialmente um ator de teatro. Não obstante, trabalhou em cinema - *Terra em transe* foi um marco na cinematografia nacional - e em tv, numa variedade de programas, não só em novelas, mas, ao vivo, em teleteatros e em *Noite de gala*, entre outras aventuras. Na sua opinião, quais são as especificidades de cada meio - teatro, cinema e tv - em relação ao trabalho do ator e quais as características da relação entre ator e diretor em cada uma destas formas de comunicação?**

Eu sempre digo que teatro é a arte do ator, cinema é a arte do diretor e televisão é a arte do anunciante. Por aí, já se vê a diferença que percebo entre essas duas artes, entre essas, digamos, três artes.

### **E a relação entre o ator e o diretor em cada uma dessas formas de comunicação?**

Em teatro você tem que ter, forçosamente, uma ligação com o diretor, ele está presente ali, dá palpite, auxilia, colabora, exige. Agora, em televisão, os diretores, em geral, não têm tempo para dirigir. O número de cenas que eles têm que gravar a cada dia é uma coisa enorme. Então aquilo é tão corrido que não dá tempo de parar pra pensar. Quando o ator tem sorte e se encaixa bem numa cena, faz a cena, às vezes, maravilhosamente bem – há grandes trabalhos de interpretação em novela, em cenas de novela, principalmente, em algumas cenas. Mas não existe trabalho de direção. A direção em televisão é: "Você senta, você levanta, joga a câmera aqui, ou lá". Não há tempo para o diretor dirigir. Em cinema, no Brasil, também não há tempo. Quando eu penso que o Bergman, muito antes de começar a produção, reunia os atores, ensaiava o texto, até o texto ficar pronto dentro da cabeça dele e da cabeça dos atores, para só depois começar a filmar, que inveja, que coisa maravilhosa poder trabalhar assim. No Brasil, cinema se faz em cima da hora. Quando você consegue dizer a sua frase inteira, o diretor fica bem contente.

**Você poderia falar um pouco de sua experiência em *Terra em transe*, com o Glauber?**

Foi maravilhoso. O Glauber, naquele tempo, estava no auge da sua criatividade, da sua inteligência, do seu brilho. Era uma delícia filmar com ele. Ele improvisava muito, mas as conversas com ele é que eram deliciosas. Ele era sempre brilhante, engraçado, mordaz. Gostei muito de trabalhar com ele. Foi ótimo. Ele ficava, às vezes, atrás da câmera, dizendo o que queria com a cara, com as mãos. E ele sempre queria mais, mais, mais.

**Você também faz várias referências ao contínuo aperfeiçoamento de seu trabalho como ator ao longo da temporada. Qual o papel do público neste processo? Como impedir que o desejo de estabelecer com a platéia a melhor comunicação possível acabe por desagregar o personagem, reiterando aquilo que, nele, propõe uma aliança fácil e superficial com o gosto do espectador?**

Há dois tipos de atores. Há atores que querem interpretar um personagem de uma peça, querem comunicar essa peça à platéia, dentro do que o autor quis dizer, do que o espetáculo quis dizer, do que o diretor quis dizer. Há outros atores que só pensam na sua própria atuação. Então, o que eles querem é exatamente se comunicar cada vez mais com o público, principalmente fazendo o público rir. Esses atores não aprofundam jamais sua interpretação, só pioram: tornam o personagem mais superficial, mais idiota, mais cretino. E, muitas vezes, muito menos engraçado do que eles pensam. Agora, quando o ator tem noção do que está fazendo, só pode melhorar, vai melhorando, vai aprofundando, tanto a graça como a intensidade dramática ou o raciocínio do personagem. Certos atores realmente só querem brilhar. E, querendo brilhar, às vezes se transformam em palhaços. Se você diz ao ator: “Realmente você fez o público rir. Só que não é pra fazer o público rir naquele momento. Então você sai gratificado e o espetáculo sai prejudicado. Você quer prejudicar o espetáculo?” Dificilmente o ator diz: “Eu quero prejudicar o espetáculo”. Muitas vezes eu marquei ensaio na minha companhia: para ensaiar cenas que estavam desgringolando.

**Você foi um dos homens de teatro que mais viajou Brasil afora com seus espetáculos, não se restringindo ao circuito Rio-São Paulo. Quais as maiores dificuldades de uma companhia que se disponha a sair em turnê? Que medidas poderiam ser tomadas para melhorar a estrutura das casas de espetáculos do país? Que intervenção governamental poderia implementar esse intercâmbio entre as diversas regiões do país do ponto de vista teatral?**

Há uma coisa que mudou muito em teatro. As leis de incentivo cultural, evidentemente, são um grande benefício para a cultura do país. Porém, trouxeram consigo uma consequência péssima para o teatro. Ficou caríssimo fazer teatro. Atualmente, todo mundo sabe que quem vai montar uma peça tem um patrocínio. Aí cada um pede dez vezes mais do que, na realidade, merece ganhar. O assistente de direção, o diretor, o iluminador, os músicos, todo mundo que trabalha pra teatro, está cobrando muito acima dos padrões internacionais. É claro que um ator, nos Estados Unidos, faz uma peça e pode viver dez anos, porque com o dinheiro que ele ganhou, ele se alimenta durante dez anos. Se faz um filme então, nem se fala. No Brasil, o teatro se mantinha com o pouco dinheiro que os donos das companhias tinham. Com aquele dinheirinho se montava uma peça, se viajava. Hoje em dia é impossível você viajar se não tem o apoio de uma companhia aérea. Eu tenho a sorte de ter tido sempre o apoio da Rio Sul para os meus espetáculos. Mas se você não tem o apoio de uma companhia aérea, como é que vai viajar com o elenco? É tão caro, tão caro que fica impossível. E eu viajo sempre. Lembro que viajei anos seguidos de Porto Alegre até Belém e Manaus, com companhias com mais de trinta pessoas, sem ter nenhum apoio oficial. Então, quando chegava em cada cidade, ia falar com o Secretário de Cultura, ver o que ele podia me dar. Às vezes ele me dava uma parte do hotel, às

vezes a alimentação do elenco. Então, o dono de companhia ia, em cada cidade, ver se conseguia alguma coisa para auxiliar na bilheteria.

**Você acha que o governo poderia traçar alguma estratégia que facilitasse o intercâmbio entre as diversas regiões do país?**

É tão difícil dizer isso. Países desenvolvidos têm uma verba extraordinária, maravilhosa, pra cultura. Num país como o nosso, o Ministério da Cultura tem uma verba mínima, mínima, mínima... Então, criaram-se as Leis de Incentivo Cultural para obrigar a empresa privada a auxiliar a cultura, o que é, num certo sentido, uma solução. Mas, em contrapartida, uma produção de teatro, atualmente, está custando um preço tão alto que inviabiliza a produção de espetáculos por um particular. Se você não tem um patrocínio, não dá pra você montar uma peça

**Você não acha que essas leis de incentivo fiscal têm, em alguma medida, desobrigado o governo de estruturar um trabalho, um planejamento de longo prazo para a cultura?**

Lógico que você tem toda razão. O governo está transferindo para a empresa privada uma obrigação sua, que é a de incentivar a cultura no país. Agora, num país como o nosso, não é, com tantas necessidades primárias, primeiras, como é que você pode pedir ao governo que tire a alimentação dos grupos escolares pra auxiliar o teatro ou seja lá o que for?

**Mas o governo não tiraria daí. Tiraria de outros lugares: da melhor fiscalização do pagamento do imposto de renda, da diminuição da corrupção, não é da merenda escolar que a gente espera que ele tire esse dinheiro...**

Numa conversa com o Ron Daniels, esse diretor que era Ronaldo Daniel e que agora é Ron Daniels, ele estava dizendo: na Inglaterra e nos Estados Unidos os diretores não ganham porcentagem, eles ganham um fixo para dirigir a peça e acabou. E esse fixo, comparado com o que alguns diretores pedem aqui no Brasil, é mínimo. Parece inacreditável, mas é mais barato você montar um espetáculo fora do Brasil que no Brasil

**Você não passou pelas dificuldades de um ator iniciante porque, como você mesmo diz, já estreou como primeiro ator. O que você diria a alguém que decidisse, hoje, optar pela profissão de ator? Que tipo de formação sugeriria? Que perspectivas de trabalho você vê para alguém que queira dedicar-se prioritariamente à atuação em teatro?**

Acho que só há um caminho pra quem quer fazer teatro hoje em dia: é freqüentar um curso de teatro. O curso confirma ou não o talento que a pessoa pensa que tem. A pessoa começa a perceber o que é fazer teatro. O curso dá bases culturais pra pessoa se tornar um ator mais culto, mais inteligente. Então, acho que é indispensável fazer um curso de teatro, pra quem quer começar. E a maioria dos cursos hoje em dia termina com a montagem de um espetáculo. O ator sai do curso, da escola de arte dramática, ou seja lá de onde for, com um espetáculo montado que a classe teatral vai assistir. Se ele tem um talento fulgurante, é lógico que ele vai aparecer nesse espetáculo e é lógico que vai ter carreira pela frente.

**O fascínio pela televisão que os jovens atores têm, o desejo de entrar logo para a televisão restringem um pouco o horizonte de uma pessoa que ainda não tem experiência, você concorda com isso?**

O que eu acho de televisão já disse tantas vezes... Acho que o teatro é a profissão do ator, e só em teatro ele se desenvolve. A televisão suga o que o ator tem para dar, mas não devolve nada a não ser popularidade. E popularidade é uma coisa totalmente inútil, não serve pra absolutamente nada, a não ser pra tirar sua privacidade. Você está conversando com uma pessoa e chega alguém que fala assim: "Não queria incomodar, mas pode me dar um autógrafa?" Esse "não queria incomodar" é engraçadíssimo. É extremamente incomodador.

**Um de seus orgulhos foi ter constituído ao longo de sua carreira como ator e diretor de teatro um repertório coerente e de alto nível em que todos os gêneros se mesclam e autores de diversas épocas convivem. Uma ausência chama-nos a atenção: Nelson Rodrigues. Por quê?**

Eu, quando era moço, não gostava do Nelson Rodrigues. Quando passei a gostar e admirar profundamente a obra dele, não tinha mais papel pra mim. Tem só aquele do *Beijo no asfalto*, que também não é um velho, é um homem mais moço do que eu e, além disto, *Beijo no asfalto* já foi muito levado ...

**A sua disponibilidade para experiências com jovens companhias levou-o a trabalhar com o Tapa, em *Solness*; em *A vida de Galileu*, de Brecht, com direção de Celso Nunes, produção do Teatro Guaíra, de Curitiba; em *A tempestade*, com a Cia. Armazém de Teatro, originária de Londrina e, mais recentemente, em *A resistível ascensão de Arturo Ui*, direção de Abujamra para os F...Privilegiados. O que o atrai neste tipo de intercâmbio? Existe uma adequação estilística de sua atuação à proposta de cada um destes grupos?**

Eu tenho a pretensão - pode ser que seja apenas uma pretensão - de me adaptar muito bem com jovens, com grupos jovens, de estar totalmente disponível para qualquer coisa que eles me perguntem, quando eles me perguntam. Às vezes eles não perguntam e eu também falo, e não devia... Então gosto muito desse trabalho. Você não sabe o prazer que foi fazer aqueles três dias do *Arturo Ui*. Foi divertido, foi ótimo, gente jovem, entusiasmo, gostei demais.

**Você pode falar um pouco mais dessas experiências, alguma o marcou mais?**

Desses espetáculos que eu fiz com os jovens, o que teve um resultado artístico geral melhor foi *A tempestade*, com o grupo de Londrina. Nós ensaiamos dois meses, e o espetáculo lá em Londrina era simplesmente deslumbrante. Era ao ar livre e havia, no local onde apresentávamos a peça, um lago enorme - o fundo do cenário, digamos assim, era um lago. E ali a caravela do início pegava fogo. Os efeitos de iluminação naquela escarpa e naquele lago realmente foram lindos. O espetáculo, visualmente, era belíssimo. A prefeitura construiu uma arquibancada num ponto lá do lago e nós representávamos na margem do lago. Era muito bonito.

**Como você encara o papel da crítica de teatro? Quais as principais transformações sofridas por ela ao longo deste tempo em que você tem estado em cena?**

A crítica, antes do TBC, era exercida por velhos profissionais de teatro que se interessavam, gostavam de teatro, mas não tinham, digamos, uma preocupação intelectual a respeito do teatro. Com o TBC, pessoas de um nível intelectual melhor passaram a ir ao teatro e a ver teatro, tanto em São Paulo quanto no Rio. Depois do TBC, surgiram os primeiros diretores brasileiros e os primeiros críticos com nível intelectual mais apurado. Então a crítica, num certo sentido, melhorou muito. Décio de Almeida Prado, pra citar apenas o maior crítico que o Brasil já teve, surgiu depois do TBC. Foi por causa do TBC que ele começou a fazer crítica de teatro. Eu conto sempre um fato. Quando cheguei com o TBC ao



Rio de Janeiro, fui a várias livrarias para ver o que elas tinham sobre o teatro. Não tinham nada, nada: umas brochuras do Paulo Magalhães, um velho autor brasileiro, alguma coisa do Raimundo Magalhães – os dois eram Magalhães, mas não eram parentes – e nada mais. Três meses depois de o TBC estar no Rio de Janeiro, todas as livrarias tinham uma seção de teatro. Em geral com obras estrangeiras, porque brasileiras mesmo havia muito pouca coisa para ser publicada. Quer dizer, o interesse por teatro aumentou a ponto de as livrarias sentirem necessidade de ter livros de teatro pra vender. Então, a crítica melhorou muito. E é claro que a crítica no Brasil não tem a importância que tem, por exemplo, em Nova Iorque, onde a lenda diz que, quando a crítica arrasa um espetáculo, o espetáculo sai de cartaz em três dias. Mas já houve exceções. Elisabeth Bergner, uma grande atriz alemã, montou em Nova Iorque a peça com que tinha feito mais sucesso em Berlim, e a crítica arrasou. E ela bancou. Ela não era a produtora mas bancou o espetáculo por um mês. Depois de um mês, a peça se transformou num sucesso de público. Então, mesmo lá, a crítica pode se enganar.

### **Como você vê o panorama da crítica hoje?**

Nós não temos mais a figura do crítico: aquele homem ou aquela mulher que davam a sua opinião e a sua opinião era acatada por uma grande camada da população, se bem que nunca uma camada que chegasse a significar o fracasso ou o sucesso de uma peça. Em São Paulo tem uma moça muito inteligente que escreve no *Estado de São Paulo* – Mariangela Alves Lima – mas ela não faz crítica, faz ensaios subjetivos sobre aquilo a que assistiu. Quem lê não sabe se ela gostou ou se não gostou, se o espetáculo é bom ou não. Não sei se ela tem algo a ver com a seção do Estadão que diz: “Peças recomendadas” mas às vezes tem umas coisas horrorosas, de um gosto indubitavelmente péssimo que estão indicadas... A *Folha* não tem crítico. E tem o Alberto Guzik, que é o melhor crítico de São Paulo no momento. No Rio de Janeiro, tem a Bárbara Heliadora, formada em Shakespeare, autoridade em Shakespeare que conhece Shakespeare profundamente, o que é uma grande qualidade pra quem gosta de teatro. Mas, como crítica, ela é muito pessoal, gosta de coisas de que a gente não gosta, detesta coisas que a gente amou, mas isso como qualquer crítico. Acho o seguinte: a dissensão entre quem faz arte e quem critica é eterna. Sempre houve. Quem faz arte jamais concorda com a crítica, a não ser quando a crítica é só elogiosa. Mas aí ele vai ver as outras coisas e não concorda com aquele crítico, a respeito de outras obras. Então, é fatal: há mesmo uma dissensão entre quem faz e quem critica.

**Você citou o Décio e o TBC. O TBC formou o teatro no Brasil: platéia e crítica. E o Décio, me parece, mais do que gostar ou não gostar de um espetáculo, preocupava-se, em suas críticas, com um aspecto quase pedagógico, formador.**

Não tenha dúvida. E naquele tempo, os jornais davam espaço para o crítico teatral.

**O Anatol Rosenfeld escreveu sete artigos críticos por ocasião da estréia de *Na selva das cidades*, do Oficina...**

O Décio, normalmente, escrevia sete artigos sobre os espetáculos que estreavam. Então, eram verdadeiros ensaios a respeito do autor, da obra do autor, daquela obra específica que estava sendo montada. E, depois, vinha um artigo enorme só sobre a direção, o que ele achava a respeito da direção, em que pontos ela tinha colaborado pra melhorar ou piorar a peça. Depois, outro só sobre interpretação, depois só sobre cenário, depois só sobre figurino. Enfim, era um estudo completo sobre os espetáculos. Hoje em dia, os cotados dos críticos nem têm espaço pra fazer isso. E também, outra coisa, estreava um número mínimo de espetáculos. Então, os críticos tinham tempo de estudar a peça antes

de ir assistir ao espetáculo. Hoje em dia, a maioria dos críticos não sabe do que está falando. Não tem tempo nem de saber quem é o autor...

**Mas, mesmo num caso como esse em que o Décio realmente se dedicava e tinha essa função pedagógica etc., você percebia a semente de uma dissensão entre o trabalho dele e a classe? Quer dizer, um crítico nunca vai poder se sentir como pertencendo à classe teatral?**

Acho que um bom crítico deve sentir que pertence à classe teatral porque, sem dúvida nenhuma, ele pertence. Gostado ou não, amado ou não, ele pertence à classe teatral. Acho que a crítica faz parte do teatro. Indissolúvelmente. A dissensão é entre o artista e o crítico. O artista, em geral, discorda do crítico.

**Quando é criticado...**

Às vezes, mesmo quando é elogiado. Às vezes, a gente recebe elogios tão burros, tão burros, tão burros...

**Há papéis com os quais você sonha e que gostaria de representar?**

Eu andei me queixando um pouco porque nem sempre é fácil achar papéis pra minha idade. Eu estou com três peças pra estudar em que o personagem tem exatamente a minha idade. Uma brasileira, do Chico de Assis, muito boa, uma irlandesa, do Phillip Barry, que é lindíssima e agora o *Borkman*, que você me sugeriu e que é uma peça deslumbrante, da qual a Karin Rodrigues gosta muito.

**Você é um homem de teatro, no sentido mais intenso dessa expressão. É difícil viver o teatro, viver essa vida inteira de teatro?**

Pra mim é facilímo, porque eu gosto. Você gostando do que faz, tudo fica fácil. Então, sob o ponto de vista dos outros, você faz sacrifícios terríveis, ensaia horas e horas seguidas... Mas pra quem gosta, aquilo é uma delícia, passou, voou, não significa sacrifício nenhum. Viver de teatro, pra quem gosta de teatro, é um prazer enorme.

# **JERZY GROTOWSKI – (1933-1999)**

---

## **Walter Lima Torres**

O trabalho teatral desenvolvido pelo diretor polonês Jerzy Grotowski, que acaba de falecer, é um referencial definitivo para a produção teatral contemporânea. Entre 1951 e 1955, Grotowski se forma como ator em Cracóvia, partindo em seguida para Moscou, no intuito de aperfeiçoar-se como diretor.

De volta à Polônia, dedicou-se à experimentação e à exploração de um fazer teatral não convencional. Suas pesquisas são iniciadas antes mesmo da fundação do Teatro Laboratório em Wrocław, que duraria de 1965 a 1985. Durante a década de 60, o Teatro Laboratório é responsável por vários espetáculos que trazem para o centro da discussão uma revisão do trabalho do ator, seu comportamento ético e moral. Fruto desse período é a hoje célebre encenação de *O Príncipe Constante*, de Slowacki segundo Calderón (1965, 1ª versão) com Ryszard Cieslak no papel do Príncipe.

É a Grotowski que se atribuem as noções de “teatro pobre” e de “ator santo”. Numa primeira etapa de seu percurso como pedagogo e pesquisador da arte do ator, nota-se o incremento do relacionamento entre ator e espectador. Partindo do legado de Stanislavski, Grotowski pesquisa novas técnicas a serviço do trabalho do intérprete, treinamentos e processos psicofísicos que viriam a constituir a chamada “via negativa”. Uma segunda fase de seu trabalho inicia-se na década de 70. O período tido como “parateatral” é visivelmente marcado por uma questão central: o desaparecimento voluntário das noções de ator e espectador e, portanto, a negação da representação. Esvaziado do sentido de representação, o trabalho teatral passa a ser encarado sob a ótica de uma obra em perpétuo processo de desenvolvimento, visando o aperfeiçoamento do coletivo atuante. Ultimamente, Grotowski dirigia um Centro de Pesquisas Teatrais próximo a Pontedera, na Itália. Nesse centro ele convidava profissionais de teatro para trabalhos que não ultrapassavam o número de vinte participantes. Essa última fase foi interrompida quando suas interrogações o levaram ao campo do “performer”. Esse seria um espaço de pesquisa dedicado unicamente ao trabalho da atuação-ritual como fonte de conhecimento do indivíduo-ator em face da celebração.

Foi ainda o trabalho pioneiro desenvolvido por Grotowski, tanto no campo de um “teatro das origens” como no âmbito da performance e do trabalho com o “ator santo,” que promoveu o surgimento de uma corrente de pensamento denominada Teatro Antropológico.

---

# FOLHETIM

ISSN 1415-370X

## UMA EDIÇÃO QUADRIMESTRAL DO TEATRO DO PEQUENO GESTO

### CONSELHO EDITORIAL

Fátima Saadi   Antonio Guedes  
Ângela Leite Lopes   Walter Lima Torres

### COLABORARAM NESTA EDIÇÃO

Alberto Tibaji  
Rosana Suarez  
Virgínia de Araujo Figueiredo

### CAPA

FOTO                      ARTE GRÁFICA:  
Murah Azevedo        Renata Soeiro

REVISÃO E TRANSCRIÇÃO  
Dorys Calvert

DIAGRAMAÇÃO  
Antonio Guedes

PRODUÇÃO EXECUTIVA  
Sílvia Kutchma

ASSISTÊNCIA DE FOTOGRAFIA  
Clarice Saadi / André Valentim

### AGRADECIMENTOS

Paulo Autran  
Nazih Saadé  
Márcia Cláudia Figueiredo  
Bia Moraes

... e a todos aqueles que, de alguma forma,  
ajudaram a realizar e a divulgar esta revista.