

## Editorial

Caros amigos, é com grande prazer que lançamos, em tradução de Virginia de Araujo Figueiredo, o ensaio *O teatro de Hölderlin*, do filósofo francês Philippe Lacoue-Labarthe, professor do Departamento de Filosofia da Universidade de Ciências Humanas de Estrasburgo. Em sua obra, que permanece virtualmente inédita no Brasil, Lacoue-Labarthe explora as articulações entre filosofia, arte e política, dedicando-se há longos anos ao estudo de Hölderlin. O interesse de Lacoue-Labarthe pelo teatro ultrapassa o âmbito acadêmico, levando-o a atuar como tradutor e *dramaturg* de algumas montagens do Teatro Nacional de Estrasburgo.

Neste número de FOLHETIM, a França e a Paraíba são vizinhas: Paulo Vieira e Luiz Carlos Vasconcelos lançam, a partir do ponto mais oriental do Brasil, um olhar sobre a cultura e sobre a prática do teatro aqui e lá fora.

Juntam-se a eles outros parceiros: Ângela Leite Lopes apresenta a 2ª parte de seu estudo

sobre o Living Theatre, Filomena Chiaradia redimensiona as figuras de Cardoso de Menezes e Carlos Bittencourt, e Beti Rabetti conduz a entrevista com Luiz Carlos Vasconcelos, aproveitando a ocasião para refletir sobre esta forma de produção de documentos.

Visando a aprofundar uma questão particularmente instigante para o Teatro do Pequeno Gesto – a da relação entre os diversos elementos cênicos num espetáculo – preparamos para setembro um seminário que reunirá encenadores de diferentes gerações, filósofos, *dramaturgs* e pensadores do teatro para discutirmos o conceito e a prática da encenação que, apesar de todas as controvérsias, caracterizaram o século XX. Vocês poderão conferir os melhores momentos do Seminário na primeira edição do FOLHETIM de 2000.

É com imensa felicidade que, a partir deste número, nossa equipe conta com a participação do programador visual Bruno Cruz, que reformula a diagramação da revista. Seja bem-vindo, Bruno.

Um abraço e boa leitura.

## Expediente

### FOLHETIM

Uma edição QUADRIMESTRAL do  
Teatro do Pequeno Gesto

#### Conselho Editorial

Fátima Saadi, Antonio Guedes,  
Ângela Leite Lopes e Walter Lima Torres

#### Colaboraram nesta edição

Beti Rabetti, Filomena Chiaradia,  
Paulo Vieira e Virginia de Araujo  
Figueiredo

#### Capa

Foto Murah Azevedo

Assistência de Fotografia  
André Valentim

Arte Gráfica Renata Soeiro

#### Miolo

Revisão Fátima Saadi

Assistência de Revisão  
Dorys Calvert

Transcrição Dorys Calvert

Projeto Gráfico Bruno Cruz

Produção Executiva  
Sílvia Maria Kutchma

#### Agradecimentos

Luiz Carlos Vasconcelos, Nazih Saadé,  
ao CEDOC/FUNARTE (fotos da p. 40) e  
a todos aqueles que, de alguma forma,  
ajudaram a realizar e a divulgar esta revista.

Teatro do Pequeno Gesto  
Tel/Fax: (021) 558-0353  
peqgesto@unisys.com.br

## sumário

- O teatro de Hölderlin  
*Philippe Lacoue-Labarthe* 2
- Living Theatre: trajetória de uma  
impossibilidade II – teatro e meta-vida  
*Ângela Leite Lopes* 18
- A idade da desrazão  
*Paulo Vieira* 30
- Cardoso de Menezes e Carlos Bittencourt  
no Teatro São José: autores-ensaia-  
dores do teatro ligeiro  
*Filomena Chiaradia* 40
- A entrevista como documento  
*Beti Rabetti* 52
- O riso da Terra: confluências  
*entrevista de Luiz Carlos Vasconcelos  
a Beti Rabetti* 58





# O TEATRO DE HÖLDERLIN<sup>1</sup>

*Philippe*

*Lacoue-Labarthe*

*Tradução de*

**Virginia de Araujo Figueiredo \***

A hipótese que formulo, muito simples, e cuja verificação gostaria de esboçar diante de vocês, é que tão logo Hölderlin se põe a escrever para teatro (e sobre o teatro), é efetivamente de **teatro** que se trata.

Para formular esta hipótese, é preciso evidentemente quebrar o mito (ou os mitos, mas penso no mais poderoso deles, que é o heideggeriano). Quer dizer, não denegar a evidência.

A carreira de Hölderlin – se é que há “carreira” – dura quase quinze anos: de 1791, data da primeira publicação, em revista, de seus poemas, até 1806, data de sua internação na clínica Autenrieth de Tübingen. Durante este período, Hölderlin,

---

\* Virginia de Araujo Figueiredo é professora de filosofia na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG.

1. Conferência pronunciada em março de 1995 no seminário da Profa. Dra. Helga Finter no Institut für Angewandte Theaterwissenschaft da Julius-Liebig Universität de Giessen.

que à saída do Stiff<sup>2</sup> em 1793 recusa o sacerdócio (como Hegel e Schelling), vive de expedientes: um pouco de dinheiro da família, com que sua mãe o gratifica parcimoniosamente; postos de preceptor, que ocupa de modo calamitoso. Sua única chance de ser livre, quer dizer, de não ser pastor, é “viver de sua pena”. Mesmo se é logo reconhecido como um grande poeta (desde 1799 por A. W. Schlegel, que é então uma das autoridades da crítica de “vanguarda”), mesmo se é publicado por Schiller, a poesia não é suficiente. A não ser que conseguisse um lugar na universidade – mas para a cátedra de helenística à qual se candidata em Iena, Schiller, então todo-poderoso, se recusa a apoiá-lo –, a solução seria então aplicar-se aos únicos gêneros capazes de assegurar na época, em caso de sucesso, uma sobrevivência econômica: o romance e o teatro. E, de fato, os dois únicos livros publicados durante a vida de Hölderlin foram *Hyperion* (1797 e 1799) e as traduções de Sófocles (1804).

*Hyperion* obteve um sucesso de estima, nada mais. Tudo leva a crer que foi por esta razão que Hölderlin se voltou para o teatro, com a esperança, certamente, de ser representado em Weimar (mais uma vez Schiller). Desde 1798 inicia a redação de uma “tragédia moderna”, *Empédocles*. Depois, desencorajado ou movido por uma outra intuição, empreende a tradução de Sófocles. No total, é fácil fazer a conta: até a publicação de 1804, Hölderlin terá passado, portanto, seis anos às voltas com o teatro. O que, no fim das contas, não é pouca coisa.

Mas não basta quebrar o mito ou restabelecer uma verdade elementar. É preciso ainda ler, com um mínimo de probidade, os textos. Todos os textos.

Tratando-se de teatro, há então dois “blocos”.

Primeiramente, o bloco *Empédocles*, – privilegiado sempre sob pretexto de que aí Hölderlin é “autor” e que este bloco compreende, em si ou nas suas margens, alguns dentre os mais importantes ensaios ditos “poetológicos” (todos, afinal, inacabados): as duas primeiras versões e, como terceira, uma redação do primeiro ato, planos, um esboço da seqüência, sem contar, naturalmente, as cartas dos dois anos que dura a tentativa (1798-1800).

Em seguida, o bloco “Sófocles” – pelo qual há interesse também, claro, mas, sobretudo, por causa da experiência “inaudita” de tradução

---

2. Seminário protestante em Lauffen às margens do rio Neckar, na Suábia, cujo administrador era o próprio pai do poeta. (N.T.)

à qual se lança Hölderlin (mas não exclusivamente de Sófocles, é preciso notá-lo: põe-se igualmente a traduzir Lucano, Eurípides, Píndaro) e da filosofia da arte e da história – são, de fato, inseparáveis – que elabora nesta ocasião: as duas tragédias com suas *Observações* (um prefácio ao qual Hölderlin alude está perdido ou jamais foi escrito), breves comentários de fragmentos de Píndaro, muito próximos das *Observações*, algumas cartas.

Entre estes dois blocos, sabe-se que há uma passagem: é porque seu próprio objeto, a “tragédia moderna”, fracassa que Hölderlin, deliberadamente, empreende a tradução de Sófocles e, de Sófocles, precisamente estas duas tragédias: *Édipo, o tirano* e *Antígona*. Estas duas tragédias são, a seus olhos, modelos – uma idéia que vem de Aristóteles, que considerava Sófocles o maior e o mais perfeito dos trágicos: a primeira, *Édipo*, é um modelo de tragédia moderna; a segunda, *Antígona*, de tragédia mais propriamente grega. É, de resto, para ressaltar este traço – o caráter nativamente “oriental” da grecidade – que Hölderlin força de modo muito violento a tradução de *Antígona*; evidentemente, sua preocupação geral é arrancar a tragédia de sua tradução-adaptação-interpretação neo-clássica. Ainda que espere ser representado em Weimar – para onde envia, assim que foram publicados, os dois opúsculos editados por Wilmans –, o inimigo principal é Goethe, ou o Schiller de *Sobre o trágico*, quer dizer, da interpretação francesa (corneliana) e moral (kantiana) da tragédia. (Acho que não é necessário insistir no que diz respeito à “recepção” de Weimar.)

Ora, apesar de todo mundo saber – excetuando-se uma inverossímil denegação – que esta foi certamente a passagem do *Empédocles* à tradução de Sófocles, ninguém, ou quase ninguém, quer levá-la em conta. O que quer dizer que ninguém consente em ver o que, no entanto, salta aos olhos: que, no interior de um mesmo projeto de teatro (um teatro trágico *moderno*, é a palavra que utiliza Hölderlin), uma tal passagem é uma ruptura, e uma ruptura radical, na medida que, primeiro e muito simplesmente, desemboca sobre a própria raiz do teatro, isto é, sobre a tragédia ática. O “retorno a Sófocles” não significa em Hölderlin qualquer “nostalgia da Grécia”. Significa, sim: retorno ao fundamento da teatralidade.

Fica, portanto, claro – e Hölderlin manifesta-o – que é a falta de teatralidade o que leva *Empédocles* a fracassar. É aí que as coisas começam a se ligar.

Para esta falta de teatralidade há, essencialmente, parece-me, três razões. Reúno assim, brutalmente, o resultado de longas análises que seria impossível reconstituir aqui:

A primeira é que, apesar de seu desejo de teatro real, Hölderlin só dispõe, no início, de uma Idéia de tragédia. Idéia deve ser tomada aqui no sentido estrito, quer dizer no sentido que o Idealismo especulativo atribui a esta palavra. Esta Idéia prescreve, tal é a fórmula na qual se condensa para Hölderlin, que a tragédia na sua essência seja a “metáfora de uma intuição intelectual”. O que significa primeiramente no léxico da época: a apresentação (*Darstellung*) sensível do Absoluto. Esta definição deve muito à breve mas decisiva análise do *Édipo* de Sófocles que Schelling havia proposto, quatro anos antes, na última de suas *Cartas sobre o dogmatismo e o criticismo*: a tragédia foi para os gregos a apresentação conciliadora das contradições da Razão, no sentido kantiano (quer dizer, no sentido meta-físico), e a promessa de uma liberação da Necessidade (o herói trágico aceita o castigo de uma falta que não cometeu e afirma assim, sucumbindo, sua liberdade inalienável). Esta definição antecipa também a significação que, um pouco mais tarde, no seu artigo sobre o “Direito natural”, Hegel atribuirá às *Eumênides* de Ésquilo, então emblemática para ele (mais tarde, será *Antígona*): a tragédia é a apresentação da “eterna tragédia que o Absoluto encena consigo mesmo”.

Dois aspectos distinguem esta interpretação:

1. A tragédia é a obra de arte absolutamente falando, o *organon* absoluto (*opus metaphysicum* por excelência, dirá mais tarde Nietzsche a propósito do *Tristão* de Wagner), porque ela é a apresentação da própria tragédia do Absoluto, quer dizer do Absoluto como contradição e, indissolavelmente, necessidade de sua apresentação ou de sua manifestação, que é dialeticamente a sua morte. Uma nota de Hölderlin indica que, na tragédia, “o signo = 0”. O signo deve ser compreendido aqui como o signo do Absoluto: é o herói. Que seja igual a zero quer dizer que morre, pelo próprio fato de ser o que é: signo do Absoluto ou, mais exatamente, o Absoluto como signo. Nada apresenta melhor a apresentação do Absoluto do que a tragédia.
2. Se a tragédia é isso, é porque a sua própria estrutura é contraditória. Ao menos a suspeita começa a nascer, entre os Schlegel

particularmente, de que a oposição entre a cena e o espaço do coro não é indiferente, nem que seja apenas a título da oposição entre dois princípios constitutivos – e emblemáticos – do “momento” ou do “espírito” grego: a futura oposição entre o apolíneo e o dionisiaco. Mas é sobretudo, e para dizer a verdade, quase exclusivamente porque a intriga trágica, o *mythos* de Aristóteles, é um puro e simples desenvolvimento de um oxímoro matricial: Édipo, inocente culpado. Na mesma nota, Hölderlin enuncia que “a significação das tragédias se explica mais facilmente pelo paradoxo”.

Daí a segunda razão para a falta de teatralidade do *Empédocles*: sua intriga é esta intriga, que não produz de modo algum uma intriga, quer dizer, o que Aristóteles chama da *synthésis tôn pragmatôn*, a composição das ações. O roteiro de *Empédocles* não é nada mais do que um roteiro especulativo, à moda greco-platônica, o que quer dizer: seu herói é o filósofo-rei (*basileus*). É suficiente ler, no esboço dito de Frankfurt, a sinopse do começo dos atos I e V:

Empédocles, cuja sensibilidade e filosofia o expuseram desde muito antigamente ao ódio da civilização, ao desprezo de qualquer ocupação determinada, de qualquer interesse dirigido a objetos diversos, inimigo mortal de toda existência unilateral, e, por conseguinte, insatisfeito, instável, sofredor, mesmo dentro de condições de vida realmente belas, simplesmente porque são condições particulares e somente poderiam satisfazê-lo se experimentadas dentro do grande acordo com tudo aquilo que vive, simplesmente porque ele não pode, com um coração presente em tudo, viver e amar nelas com o profundo fervor de um deus e tão livre e tão radiante como um deus, simplesmente porque ele está ligado à lei de sucessão tão logo seu coração e seu pensamento abracem o que é dado.

Empédocles está muito particularmente exasperado por uma festa dos agrigentinos...

[...]

Empédocles se prepara para a morte. Os motivos contingentes de sua decisão se apagam completamente para ele agora, e ele a considera uma necessidade decorrente de seu ser mais profundo, etc.<sup>3</sup>

Não se faz teatro com uma “ação” assim, no máximo uma espécie de “drama” lírico ou oratório sem música, um gênero seguramente sublime, como sugerira Kant, mas pouco propício à cena. De resto, o próprio Hölderlin buscava definir uma “ode trágica”, pura monstrosidade genérica.

3. HÖLDERLIN, *Oeuvres*, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967, p. 583 e 585. Tradução da tradução de Robert Rovini, modificada, por sua vez, por Philippe Lacoue-Labarthe.

Hölderlin sentiu muito bem que todos os remanejamentos que tentou visavam essencialmente construir uma intriga: introdução de um “adversário”, por exemplo, infelizmente compreendido como um princípio adverso, para criar um pouco de antagonismo. Mas nada adiantou: *Empédocles* continuou a ser um exercício de eloquência, quase monológico e estático, uma espécie de demonstração político-metafísica (renúncia à realeza como ato de soberania pura, aspiração ao Absoluto – ou visitaçãõ do Absoluto – até a morte) no estilo da estética jacobina ou do Diretório. (Michel Deutsch teve uma intuição muito justa quando escreveu seu *Thermidor*<sup>4</sup> a partir do esboço do *Empédocles*.)

Há finalmente uma terceira razão, solidária com as duas outras: a única atenção que Hölderlin dedica às condições da representação teatral está subordinada à interpretação platônica da *mimesis* (*Darstellung*) como modo de enunciação (*lexis*) dramático, isto é, do ponto de vista exclusivo do enunciador – no caso, o autor trágico –, como modo da enunciação indireta, por pessoa interposta. O que Platão condena de modo irrecorrível, como todo mundo sabe.

É esta atenção que se manifesta e se expõe, de modo dialético, na primeira parte (“Fundamento geral”) do *Fundamento de Empédocles*. Percebe-se logo aí, todavia, que é sua própria dificuldade de poeta – ela é imensa – que Hölderlin procura controlar através deste viés: a enunciação indireta é a única que permite à interioridade mais profunda, mais infinitamente atravessada pelo divino – mas, precisamente por esta razão, “inexprimível”, infinitamente submersa, vazia ou devassada também e, acrescenta Hölderlin, “no limite do *nefas*”, da impiedade (é este o perigo que o espreita, do que está perfeitamente consciente) – exprimir-se concretamente, como dirá Hegel, numa “matéria estrangeira”, analógica ou simbólica.

Seria preciso comentar longamente este texto. Vou me limitar a citar algumas linhas, que mais valeria deixar ressoar no original alemão:

O que se exprime no poema trágico-dramático é a interioridade mais profunda (*die tiefste Innigkeit*). A ode trágica apresenta também o que é interior nas diferenças mais positivas, nas oposições efetivas, mas estas oposições estão ali mais especialmente na forma, como linguagem imediata do sentimento. O poema trágico encobre ainda mais a interioridade na apresentação, exprime-a pelas diferenças mais pronunciadas, pois exprime uma vida interior mais profunda, um divino mais infinito. O sentimento não se exprime mais imediatamente, não é

4. DEUTSCH, Michel. *Thermidor*. Paris: Christian Bourgois, 1988.

mais o poeta e sua própria experiência que aparecem, embora o poema trágico, como qualquer outro, deva surgir da vida e da realidade poéticas, do mundo e da alma próprios ao poeta, senão, de um modo geral, faltaria a justa verdade [...] Portanto, também o poema trágico-dramático exprime o divino que o poeta sente e experimenta em seu mundo, o poema trágico-dramático também é uma imagem do que é vivo, do que foi e continua presente em sua vida; mas como esta imagem da interioridade nega e deve negar a cada vez seu fundamento último na medida mesmo em que cada vez mais deve aproximar-se do símbolo, quanto mais a interioridade é infinita, mais inexprimível, no limite do *nefas*, quanto mais a imagem, rigorosa e austeramente deve distinguir o homem do elemento de sua sensibilidade, a fim de manter a sensibilidade em seus limites, menos esta imagem pode exprimir imediatamente o sentimento, ela deve negar-lhe tanto a forma quanto a matéria, a matéria deve ser um *analogon* (*Gleichnis*) e um exemplo mais audacioso, mais estranho, a forma deve ter antes um caráter de oposição e separação. É preciso um mundo outro, acontecimentos e caracteres estrangeiros, mas como toda analogia um tanto quanto audaciosa, quanto mais adaptada à matéria fundamental, mais heterogênea somente por sua forma exterior, pois se esta afinidade íntima entre o *analogon* e a matéria não fosse visível, então sua distância, sua figura estrangeira não se explicariam.<sup>5</sup>

E eu acrescentaria simplesmente duas breves observações:

1. A situação que descreve aqui Hölderlin como sendo a do poeta – o entusiasmo infinito, *die unendliche Begeisterung*, sufocante e blasfematório – é rigorosamente aquela que Hölderlin reconhece, em Sófocles, como a essência da *hybris* trágica, desmesura e transgressão. É mais particularmente o caso de Antígona.
2. Encabeçando as oposições, e a título da “matéria estrangeira”, Hölderlin realmente evoca “um mundo diferente, acontecimentos e caracteres estranhos” (todos elementos próprios, por conseguinte, de uma dramaturgia efetiva); mas esta “similitude” ele acrescenta logo, a similitude analógica ou simbólica, é “heterogênea somente por sua forma exterior”. A “composição das ações”, dito de outro modo, deve permanecer simplesmente formal pois – e esta é a explicação – “se esta afinidade íntima do símbolo com sua matéria <a interioridade característica que funda o símbolo>, não fosse evidente, então sua distância, sua figura estrangeira não se explicariam.”

O impasse está aí: como extrair um teatro unicamente da representação do destino da criação poética?

---

5. HÖLDERLIN, Fr. Fundamento para Empédocles. In: *Reflexões*. Trad. modificada de Marcia de Sá Cavalcante. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994, p. 80-81.

É para passar ao teatro, indiquei-o – “Passemos ao teatro”, como diz o Diderot do *Paradoxo*, ou seu interlocutor –, que Hölderlin passa a Sófocles. Quer dizer, à origem do teatro. Mas se passa a Sófocles, e não a Ésquilo, por exemplo, nem mesmo a Eurípides, cujas traduções havia esboçado – e se, em Sófocles, são *Édipo* e *Antígona* que escolhe a título de modelos ou exemplos, desta vez no sentido forte, da tragédia, isso não é, de maneira alguma, um efeito do acaso. Sófocles, *Édipo* – ao menos *Édipo* –, esta eleição vem de Aristóteles, quer dizer, do único documento que os gregos legaram em matéria, por assim dizer, de *tekhne tragikè*. A passagem a Sófocles é **também** uma passagem a Aristóteles. (Neste ponto, subscrevo sem reservas as recentes análises desenvolvidas por Jacques Taminiaux no seu *Théâtre des philosophes*.)<sup>6</sup>

Isso não quer de jeito algum dizer que Hölderlin renuncia à interpretação especulativa – ou em todo caso teológica – da tragédia. Vamos ver que não é nada disso. A tragédia permanece a seus olhos um drama místico, ou antes – a nuance é definitiva – o drama da mística. O que também quer dizer, tentarei indicá-lo, o drama do teológico-político ou, se preferirem, da política especulativa. Mas isso também não significa, inversamente, que sob a autoridade (mais ou menos anti-platônica) de Aristóteles, que é em todo caso uma autoridade filosófica, Hölderlin se obstine ainda em fazer da tragédia um (ou o) gênero filosófico, e do personagem trágico um herói da filosofia. Schelling acabava de inaugurar a tradição, que será forte e tenaz, da heroização filosófica, do Édipo ou de Antígona (Hegel e Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger, Lacan, e até – em negativo – Deleuze). Hölderlin não se inscreve nesta tradição. Se se dirige a Aristóteles, é porque nele encontra o recurso a uma questão que, de fato, ele formula em estilo filosófico (no caso, transcendental), mas que é também uma questão técnica: sob que condição a tragédia é possível? O que logo em seguida se traduz: como fazer uma tragédia? Por aí Hölderlin chega à problemática da teatralidade.

É o que se evidencia, sob a luz de uma preocupação especificamente moderna, na abertura das *Observações sobre o Édipo*:

Seria bom, a fim de assegurar aos poetas, também entre nós, uma existência de cidadão, elevar a poesia, também entre nós, levando em conta a diferença das épocas e das instituições, à altura da *mèkhanè* dos Antigos.

O que faz falta a outras obras de arte também, comparadas às gregas, é a segurança; pelo menos foram julgadas até agora mais pela impressão que provocam do que pelo cálculo de sua lei e de outros procedimentos pelos quais o belo se

6. TAMINIAUX, Jacques. *Le théâtre des philosophes*. Grenoble: Jérôme Millon, 1995.

produz. Porém, o que mais falta, principalmente à poesia moderna, é a escola e o ofício: que, de fato, seus procedimentos possam ser calculados e ensinados, e, uma vez aprendidos, constantemente repetidos com toda segurança na execução. Deve-se, dentre os homens, tratando-se de qualquer coisa, considerar que é um alguma-coisa, quer dizer que é alguma coisa de cognoscível por meio (*moyen*) de sua manifestação, que sua maneira de ser condicionada pode ser determinada e aprendida. Não só por isso mas também por razões ainda mais elevadas, a poesia necessita, particularmente, de princípios e limites mais seguros e característicos.<sup>7</sup>

Acabei de sugerir que Hölderlin passa a Sófocles quando compreende que o próprio poeta (ou o pensador, o filósofo) não pode ser um personagem trágico. Isso não quer apenas dizer: quando compreende que é preciso, para que haja teatro, que o personagem ou os personagens sejam absolutamente exteriores a seu autor – exatamente como acaba de dizer Diderot, cujo manuscrito circula em Iena, que eles devem sê-lo para o ator. Isso quer também dizer: quando Hölderlin compreende que um personagem trágico só existe essencialmente por uma falta, no sentido da *hybris*, um crime: a transgressão de uma interdição, senão da interdição. Que esta falta se revela por ocasião de uma *hamartia*, erro ou engano, Hölderlin aprende com Aristóteles. Voltarei a isso daqui a pouco; é esta indicação que guia a leitura que ele faz dos *mythoi* – das fábulas como traduz Brecht – do *Édipo* e da *Antígona*. Mas, aquilo em que consiste a falta, o que é essencialmente a falta, isso Hölderlin não aprendeu de jeito algum com Aristóteles. Nem muito menos, pode-se dizer, por mais paradoxal que pareça, com Sófocles. Ele o **reconhece** em Sófocles – e unicamente nas duas tragédias que estima exemplares –, mediante uma operação assombrosa onde é a interpretação teológico-especulativa, e até religiosa, da *katharsis* que permite apreender a essência da falta e, simultaneamente, a finalidade da tragédia.

Tomando as coisas por este viés, refiro-me à terceira parte, a cada vez, das *Observações*, onde Hölderlin definiu a essência da tragédia, quer dizer da (re)apresentação (*Darstellung*) do trágico. Duas formulações são aí propostas, segundo *Édipo* e segundo *Antígona*. Releio-as para lembrar a terminologia muito precisa. (Em seguida, tentarei descrever a operação):

A apresentação do trágico repousa, principalmente, sobre o fato de que o monstruoso, como o Deus-e-homem, se acasala, e como, ilimitadamente, a potência da natureza e o recôndito do homem se tornam Um na fúria, se concebe por isso que o devir-um ilimitado se purifique por uma separação ilimitada.

A apresentação do trágico repousa, como foi indicado nas *Observações sobre Édipo*, sobre o fato de que o Deus imediato, inteiramente Um com o homem (pois

7. HÖLDERLIN, Fr. Observações sobre o Édipo. In: *Reflexões*. Op. cit., mais uma vez, trad. modificada de Marcia de Sá Cavalcante, p. 93.

o Deus de um apóstolo é mais mediado, sendo o mais alto entendimento no mais alto espírito), que a infinita possessão pelo espírito, separando-se de maneira santa, apreenda-se infinitamente, quer dizer nas oposições, na consciência que suprime a consciência, e que Deus esteja presente na figura da morte.<sup>8</sup>

Então, em que consiste a operação? Decomponho muito esquematicamente:

1. A falta trágica, *hybris* ou como diz Hölderlin *nefas*, aquela mesma que o *Fundamento de Empédocles* atribuía (quase) ao poeta trágico – e da qual o poeta trágico esperava proteger-se ou liberar-se objetivando-a (a tragédia neste caso operaria como uma espécie de *autokatharsis*) – esta falta, portanto, é **reconhecida** como a falta do personagem trágico – o qual só pode ser isso, trágico, através dela.

No *Empédocles*, a falta apresentava um tom poético-especulativo e meta-político: aspiração infinita pelo Um-todo, desejo metafísico da morte (ou de uma morte metafísica), afirmação de uma soberania além de qualquer realeza. Era uma bela e grande falta, onde se demarcava sem esforço, apesar (ou por causa) de seu sofrimento, a complacência do poeta a seu respeito e uma espécie de deleite sorumbático. O roteiro de *Empédocles* era o de uma tragédia “melancólica” e, malgrado todos os esforços de Hölderlin, o *Trauerspiel* não parava de virar *Trauergesang*, se é que posso utilizar esta palavra para traduzir a elegia grega.

Em contrapartida, o que revela Sófocles, cruamente, é que a falta é simplesmente uma falta, sem grandeza nem beleza – ou senão, em todo caso, sem sublimidade: é um sacrilégio. De idealmente metafísica, a falta se torna concretamente religiosa, quer dizer – visto que entre os gregos estas instâncias são indissociáveis – político-religiosa. Ela não está na suficiência da auto-afirmação (própria, sabemos, à tirania), mas está na demência da auto-divinização, no furor do entusiasmo, no acasalamento *ungeheuer* (monstruoso) com o Deus. Os personagens trágicos são loucos, a começar por Antígona. E o que eles fazem, no sentido da *praxis*, o que esta loucura lhes dita, é literalmente catastrófico.

2. É o que explica, indico-o rapidamente, que a *hamartia*, o desprezo ou o erro de apreciação, seja a cada vez de natureza político-religiosa: Édipo adota a postura do rei-sacerdote, ele “interpreta o oráculo demasiado infinitamente” (aí onde o oráculo, em linguagem

8. HÖLDERLIN, Fr. Observações sobre o Édipo e Observações sobre a Antígona. In: Op.cit., trad. modificada de Marcia de Sá Cavalcante, p. 99, 105/106.

cifrada, sugere simplesmente “erigir uma justiça nua e crua” e “manter uma boa ordem civil”, ele toma as coisas ao pé da letra e entra na lógica sacrificial: procura um bode expiatório. Quanto a Antígona, seu erro é opor **seu** Zeus – neste ponto, Hölderlin altera deliberadamente o texto –, não àquele de Creonte, mas ao Zeus da Cidade, ao Zeus legal, cuja proteção Creonte invoca “demasiado formalmente”. Eis porque sua falta é antes a de se identificar, ou de se **comparar** com o divino: descendo para o túmulo, invoca o destino de Níobe.

3. Segundo esta compreensão, vimos, a falta é purificada, e isso é bem o que (re)presenta a tragédia: uma *katharsis* da falta.

No caso de Édipo, tragédia mais ocidental e menos grega, aos olhos de Hölderlin – correspondendo mais ao destino do **saber** moderno (Édipo/*oída*) –, a *katharsis* dá-se na forma de uma lenta expiação, primeiramente, “busca demente de uma consciência”, depois “errância sob o impensado”: exílio a-teu, se nos lembramos do verso 661 de Sófocles. Pois, diferentemente da palavra trágica propriamente grega, que é “mortífera” (*tödtlichfactisch*), a palavra trágica moderna é “mortificante” (*tödtenfactisch*), não tocando o corpo, mas o espírito. Na *Antígona*, que é o *antitheos*, “o Deus está presente na figura da morte”.

Portanto, contrariamente ao que acontece em Aristóteles, onde a *katharsis* é uma **função** da tragédia, e uma função propriamente política – ela purga, mais do que purifica, as duas paixões originárias do político, ou de sua destruição (a piedade que é a paixão da associação, mas que corre sempre o risco de ser a da fusão; o terror, que é a paixão da dissociação; isso é o que praticamente repetiu toda tradição filosófico-política) –, portanto, contrariamente à interpretação funcional da *katharsis* que, a bem dizer, mediante o contra-senso cometido no Renascimento e transmitido pela doutrina clássica francesa sobre a “purificação das paixões”, ninguém podia sequer entrever na época, Hölderlin interpreta a *katharsis* como a purificação do *pathos* trágico. No fundo, na sua consideração da tragédia, o espectador não lhe interessa. A *katharsis* é realmente para ele, de um certo modo, o efeito da *mimesis* (da *Darstellung*), mas um efeito interno à (re)apresentação, e não o efeito da representação. Da platéia, para falar em linguagem moderna, a *katharsis* é transferida para o palco. Ao menos é o que parece.

4. É preciso tomar esta precaução porque Hölderlin insiste muito também, por outro lado, quanto à significação política das duas tragédias

que examina. Todo o seu léxico testemunha isso. Para *Édipo*, é óbvio: é a condenação da tirania, palavra à qual a fraseologia revolucionária à francesa deu um vigor totalmente novo (não nos esqueçamos que, contra toda tradição já antiga, e que sobreviverá, Hölderlin restituiu à peça de Sófocles seu verdadeiro título). Uma só frase é suficiente para explicar (“É justamente este excesso na pesquisa, este excesso de interpretação que lança, afinal, seu espírito <o espírito de Édipo> abaixo da linguagem rude e ingênua daqueles que lhe obedecem”). Para *Antígona*, é preciso todo um desenvolvimento circunstanciado – mas é verdade que, em 1804, em Stuttgart, é mais arriscado politicamente – para demonstrar que a “forma racional que se molda aqui tragicamente é política, mais precisamente, republicana.”<sup>9</sup>

Dir-se-á: estas indicações nada mais visam senão a “lição”, e até a “moral” (“da história”, no sentido dos fabulistas), que se pode tirar da “ação” trágica. Trata-se apenas de uma incidência. E o que predomina manifestamente, a título da significação das tragédias, é a interpretação onto-teológica (o desvio ou o voltar-as-costas “categórico” do divino; a piedosa infidelidade, ou traição, do humano; a instauração de um limite, que é o da finitude) ou histórico-ontológica (o retorno *vaterländisch*, a insurreição <*Aufbruch*> grega e a medida “hespérica” etc.), todas essas coisas relativamente conhecidas, mesmo se pelo viés da leitura tão parcial de Heidegger – e às quais, evidentemente, não posso voltar aqui.

Ora, não é tão simples: quando fala da “forma republicana” de *Antígona*, Hölderlin acrescenta: “... porque, entre Creonte e Antígona, entre o formal e o contra-formal, é devido ao excesso que o equilíbrio é mantido na igualdade. Isso se mostra sobretudo no final, quando Creonte é quase maltratado pelos seus criados”<sup>10</sup> (aí está o motivo, um *topos*, do tirano castigado). Equilíbrio, portanto: *Gleichgewicht*. Ou seja, exatamente a palavra que Hölderlin utilizava, na abertura, pode-se dizer, “técnica” das *Observações*, quando detalhava o que chamava de *Kalkul*, a lei ou a regra (*Gesetz*) da obra, no caso da tragédia.

Eis o que dizia:

A lei, o cálculo, o modo, segundo os quais um sistema de receptividade, o homem inteiro, na medida em que se desenvolve sob a influência do elemento, e segundo os quais representação, sentimento e raciocínio, em diversas sucessões mas sempre segundo uma regra segura, surgem um após outro, isso, no trágico, é antes equilíbrio do que pura consecução.<sup>11</sup>

9. *Ibid.*, p. 108.

10. *Ibid.*, p. 108.

11. *Ibid.*, p. 94.

Aqui é preciso parar. É aí que Hölderlin aborda de frente a questão das condições da *Darstellung* trágica, da teatralidade.

O que é aí descrito é o modo de composição (*synthesis*) da *mimesis tôn pragmatôn*, que definiu dois gêneros, o *épos* (a narrativa) e a tragédia (o teatro). Esta descrição é formulada em termos kantianos: o homem está aí definido como um “sistema de receptividade” ou, mais literalmente, de sensibilidade (representação, sentimento, raciocínio), e a *Darstellung* trágica é a apresentação da *praxis* de um tal “sistema” na medida em que está sob “a influência do elemento” (o que designa ao mesmo tempo, em Hölderlin, o divino e a natureza, como necessidade e como potência). A tragédia apresenta portanto o curso (*der Gang*), sob estas condições, de uma *praxis*: uma sucessão de atos “sob influência”. E, diferentemente do *épos*, onde esta sucessão é “pura consecução” ou puro encadeamento, há, na tragédia, equilíbrio.

É aí que Hölderlin introduz a famosa “cesura”. É preciso ler atentamente:

O transporte trágico é na verdade propriamente vazio e o menos ligado.

Por isso, na consecução rítmica das representações em que se apresenta o transporte, aquilo que se chama, na métrica, a cesura, a pura palavra, a interrupção contra-rítmica torna-se necessária para ir ao encontro, na sua culminância, da troca dilacerante das representações, de tal modo que então não é mais a troca das representações mas sim a própria representação que aparece.<sup>12</sup>

Este texto, de fato capital, sofreu tantos comentários e, porque é, no mínimo, enigmático, tantos comentários dessemelhantes ou contraditórios, que é difícil retomar a sua leitura. Tentemos assim mesmo.

Um pouco antes, Hölderlin, de um ponto de vista, em suma, metodológico, havia distinguido duas coisas: o cálculo da lei de composição da obra – o que já evocamos – e o “conteúdo”, o “conteúdo particular” de cada obra (em relação ao cálculo geral) que é incalculável. Ele havia dito de maneira muito precisa: “Em seguida <uma vez considerado o cálculo da lei de composição> é preciso ver como o conteúdo dele se diferencia [...] e como o rumo das coisas (*der Gang*) e o que se deve fixar, o sentido vivo, que não pode ser calculado, é articulado com a lei calculável.”

É claro que é a isso que nos dedicaremos agora: ao sentido vivo, ao incalculável, a isso que é o próprio “transporte trágico”; isso a que

12. *Ibid.*, p. 94.

ele obriga, na “composição das ações” que (re)presenta a tragédia, a um equilíbrio ou, mais exatamente, a uma cesura equilibrante. Ele a isso obriga porque é “vazio”.

Pode-se decompor as coisas da seguinte maneira:

1. Se a tragédia – digamos como **estrututra**, assim será mais simples – é equilíbrio, e não consecução, é porque, na sua forma, ela é dialógica, do *agôn* puro (quer dizer, do ponto de vista lógico, na forma de um antagonismo ou de uma contradição sem conciliação nem resolução). Como diz Hölderlin a propósito de *Édipo*, “tudo é discurso contra discurso, cada um suprimindo (*aufheben*) o outro <suprimindo-se reciprocamente>”. O que quer dizer também, muito simplesmente, que a tragédia é sem saída ou sem resultado, que não produz nada – nenhum sentido, se se preferir. No parágrafo que nos ocupa, Hölderlin fala de “troca (ou da alternância, *Wechsel*) das representações” (*Vorstellungen*, aqui, são os pensamentos ou os pontos de vista dos personagens que se confrontam), troca que se exacerba, que chega aos extremos – até um cume ou “culminância”.

2. Há, no entanto, neste *agôn* insensato, o que a tragédia apresenta (*darstellen*), que é seu sentido, ou o sentido (vivo), a verdade do que mostra – o incalculável. O que Hölderlin chama aqui de “representação”, a *Vorstellung*, cuja possibilidade de manifestação, sempre em estilo transcendental, ele procura compreender. Sua questão é: qual é a condição de possibilidade **estrutural** da manifestação da *Vorstellung*? Qual é, em termos kantianos, a forma *a priori* – quais são, em termos dialéticos, o meio ou a mediação necessários – da manifestação da *Vorstellung*?

3. A *Vorstellung* trágica, isso de que a tragédia é a *Darstellung*, o trágico, portanto, Hölderlin, sempre o disse, é o “transporte” – com que ele traduz em francês, e com uma palavra que pertence ao léxico da tragédia clássica, a grega *metaphora*. O trágico é o transporte entusiasta, o que permite de resto compreender agora que, ao definir anteriormente a tragédia como a “metáfora de uma intuição intelectual”, Hölderlin queria falar também da intuição intelectual como metáfora, como transporte. O trágico é, ou antes, tem sua origem na transgressão metafísica pura e simples – a qual, eis a “lição” mais clara da *Crítica da razão pura*, na sua “Dialética Transcendental”, não desemboca senão sobre as contradições da razão ultrapassando os limites da experiência finita.

É o que, de resto, Hölderlin vai reelaborar, com muita exatidão, algumas páginas adiante, a título de “virada categórica do Deus”.

4. Este transporte, na tragédia, é “vazio” – e por isso é propriamente trágico. O trágico não é o transporte, mas o transporte **vazio** - Hölderlin dizia antes: o signo = 0. Este vazio nada mais é senão a “purificação” ou a “separação infinita” do “devir-um-infinito” do próprio transporte. Este vazio é o lugar da *katharsis*, o ponto de *katharsis*. E é aí, com efeito, onde se manifesta o sentido da tragédia, a *Vorstellung*, enquanto aquilo que é arrancado da agonística, da batida sem fim das contradições, do ritmo indefinidamente “binário” do conflito.

É portanto exatamente aí que se produz o efeito trágico: quando a *mimesis*, como diz Aristóteles, produz a *mathèsis*: dá a pensar e faz compreender (*Poética*, 4). O que é sua função. Sobre este ponto, como sobre outros, Hölderlin é perfeitamente fiel a Aristóteles: o teatro é um exercício do pensamento.

Se o *agôn*, a alternância das representações, é pensado na sua rítmica própria, segundo as regras próprias de cálculo do ritmo poético – quer dizer, segundo a métrica –, então, este vazio do transporte trágico corresponde estruturalmente à cesura, à “interrupção contra-rítmica”, a partir do que se organiza o ritmo (e, por conseguinte, o sentido) do conjunto, do todo significante: verso ou tragédia inteira: a **frase** que a obra é. A cesura é a condição de possibilidade da manifestação, da (re)apresentação (*Darstellung*) do trágico.

Tal é a lei ou, se se prefere, o princípio de sua teatralidade.

Fico por aqui. Mas não posso me impedir, antes de ceder a palavra, de citar ainda algumas linhas onde Hölderlin descreve o momento – nulo, fora do tempo – da cesura. Penso desde a primeira vez que li estas linhas, há exatamente trinta anos, que é isso, a **lição** do teatro:

Nas duas peças, são as palavras de Tírsias que constituem a cesura.

Ele aparece pela primeira vez no curso do destino, como aquele que vela pela potência da natureza que, tragicamente, arranca o homem de sua esfera de vida, do ponto central de sua vida interior, transportando-o para um outro mundo, a esfera excêntrica dos mortos.<sup>13</sup>





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

## II. Teatro e Meta-Vida

*Ângela Leite Lopes*<sup>\*</sup>

Com *Frankenstein*, a intenção do Living Theatre é sempre a mesma: expressar as idéias anarquistas do grupo. O tema da peça, que discute o papel do cientista dentro da sociedade e o problema da inserção do indivíduo no seio de uma comunidade, se presta, e muito, a esse propósito. Mas o principal para nós aqui é que o espetáculo é um acontecimento cênico dos mais admiráveis. Toda a bagagem artística do Living entra em cena e propõe (como já em *The Brig*, mas dessa vez de forma mais radical) um

---

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

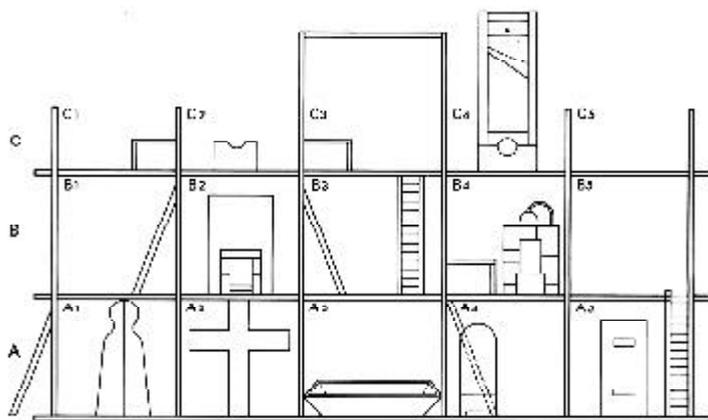
1. Este texto é parte da monografia apresentada para a obtenção do Diplôme d'Études Approfondies (DEA) em Filosofia da Cultura na Universidade de Paris I em 1982, sob a orientação do Prof. Olivier Revault d'Allonnes, e teve sua primeira parte - "Cena e descontinuidade" - publicada no número 3 do *Folhetim*.

profundo questionamento em relação ao ator, ao espaço, ao texto, à encenação, enfim, ao teatro, sua finalidade, sua função.

O espetáculo, criado pelo grupo todo e ajustado por Judith Malina e Julian Beck, inspira-se não somente no romance de Mary Shelley mas também e sobretudo no cinema: as diversas versões de *Frankenstein*, claro, *Os tempos modernos*, *Dr. Caligari*, *O vampiro de Düsseldorf*, etc.

A opção foi retratar a história da Criatura inventada pelo Dr. Frankenstein a partir da preocupação do cientista – *How can we end human suffering?*<sup>2</sup> – até chegar ao fracasso de sua tentativa – a Criatura, rejeitada, mata. Retomando as técnicas de suas experiências anteriores, tais como colagens de cenas (*Mysteries and Smaller Pieces*), movimento ordenado, dando a impressão de uma estrutura militar (*The Brig*), e lançando mão de várias inovações, o Living oferece ao público, com *Frankenstein*, uma nova maneira de descobrir o teatro.

Julian Beck criou um dispositivo cênico bastante impressionante, como mostra a figura a seguir, composto por uma estrutura metálica retangular de três andares dividida em quinze células graças a tubos metálicos dispostos verticalmente. Passarelas e escadas davam acesso e ligavam as diferentes células e os andares entre si. O espetáculo acontecia dentro e diante desse dispositivo.



Esse cenário não era apenas funcional, como foi o caso em *The Brig*, mas um elemento ativo e criador. Sem ele, *Frankenstein* seria apenas uma adaptação teatral a mais e que talvez nem agradasse ao público da era do cinema... Nesse sentido, pode-se até dizer que esse espetáculo realiza justamente aquilo que as obras teatrais contemporâneas tinham perdido por causa do progresso e da popularização do cinema. Ele não se contenta em reproduzir as desventuras do Dr. Frankenstein e de sua Criatura, mas cria uma linguagem cênica que permite ao espectador entregar-se a uma experiência que só o teatro pode proporcionar.

Quando se diz que o Living trata sempre do mundo tal como ele é e tal como poderia ser, isso vale também para *Frankenstein*. O espectador, graças ao que se poderia chamar de “multivisão”, tem, de fato, diante de si, um panorama desse mundo – real e ideal. Ele assiste a tudo o que está acontecendo na estrutura do cenário (o mundo), cada célula podendo apresentar uma ação diferente, e essa visão de conjunto é fundamental. Ela permite que o público perceba as relações que o grupo está estabelecendo entre os diversos fatos, o que para eles é mais importante que a própria história que estão contando. Ou antes, a história já é conhecida de todos, funcionando como um mito. A originalidade do espetáculo está na sua ligação com a gênese de uma *nova* humanidade.

No primeiro ato, então, descobrimos os motivos que levaram Frankenstein a ressuscitar a morte. De um lado, o espectador toma contato com a crueldade do mundo, representada por cenas espalhadas em várias células do dispositivo e que apresentam desde execuções segundo diversas técnicas até a exploração no trabalho. Do outro, assiste ao desafio que está na origem dos empreendimentos científicos, no caso, vencer a morte e refazer um homem novo: o laboratório do Dr. Frankenstein é construído num canto do palco. A atividade do cientista não acontece de maneira isolada. Toda a bagagem da ciência ocidental vem ao seu auxílio. De três células do dispositivo, Freud, Paracelso e Wiener vão ditando ao doutor suas premissas de como funciona o organismo humano. Freud: o impulso vital vem dos órgãos sexuais. Paracelso: a glândula pineal é o centro da alma e do impulso básico da vida. Finalmente, Wiener: é preciso ligar os eletrodos ao ciclotron para que haja impulso elétrico. Pronto.

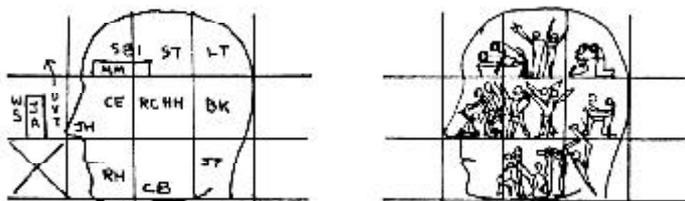
Frankenstein diz: *Turn the creature on*<sup>3</sup>. Os atores dentro da estrutura formam então, com a ajuda de longos tubos plásticos iluminados, um ajuntamento de corpos que desenha em contraluz, graças à leve iluminação do fundo do palco, a silhueta da Criatura, enorme: a cabeça fica no nível do terceiro andar da estrutura; o corpo, ao longo do segundo e as pernas, no primeiro. É uma imagem impressionante: o corpo do ator superando o espaço e participando, com sua especificidade, da criação do cenário e, mais ainda, da idéia essencial da peça. E fazendo com que surja uma nova vida no próprio teatro, tirando-o não de sua morte mas de sua acomodação.



Durante o segundo ato, a Criatura fica reduzida à representação de sua cabeça. Uma cabeça enorme é formada pelos tubos de plástico iluminados, ocupando os três andares do dispositivo e ali permanecendo durante todo o ato. Há uma semelhança com o cenário da peça de Ernst Toller – *Oba, estamos vivos!* – encenada em 1927 por Piscator, cujo perfil ficava projetado ao fundo. Mas se há, aqui, retomada de uma idéia, é só no sentido de um artifício de encenação, ou talvez de uma citação. Em *Frankenstein*, o perfil da Criatura tem um caráter ativo: ele situa a ação. Tudo o que acontecer dentro do dispositivo

3. Literalmente: ligue a criatura. Mas a expressão tem também outras conotações, como estar com tesão por alguém ou estar sob o efeito de uma droga.

representará o que estiver acontecendo na cabeça da Criatura. Várias ações vão então se dar. A Criatura sonha, toma contato com a realidade, vários mitos cretenses são representados ao mesmo tempo em que uma atriz lê, ao acaso, notícias de um jornal. Ela adquire um *background* intelectual: o doutor lê palavras de doze letras, conferindo-lhe um ensino pseudo-científico, enquanto outros atores representam, dentro do dispositivo, a lenda de Buda, símbolo de elevação espiritual.



Já inteiramente formada, a Criatura se desprende e vai descobrir o mundo. É um ator que vai a partir de agora representá-la. Elementos da cabeça (sempre ali na estrutura) expulsam, por assim dizer, o *ego* da Criatura e é ele quem vai então passar a encarná-la. A Criatura fala, associando a descoberta do verbo à consciência de que ela é – e durante seu discurso, outros atores, lá da estrutura, fazem a mímica das coisas que ela vai contando. Finalmente ela mata, e esse segundo ato termina com um único foco de luz sobre uma atriz cavalcando no centro da estrutura, simbolizando a imagem da morte.

No terceiro ato, reencontramos um pouco *The Brig*. A estrutura representa agora uma enorme prisão, que funciona como uma máquina com um movimento contínuo. Só há encarceramentos, nenhuma libertação. Frankenstein também está ali, preso. E é ele que vai provocar uma rebelião, a partir de um incêndio. É o módulo final do espetáculo. Faz-se um profundo silêncio, depois ouve-se o gemido dos rebeldes agonizantes. Pouco a pouco, os atores vão refazendo a silhueta da Criatura, como no fim do primeiro ato, e o gemido lúgubre continua acompanhando esse movimento. Os braços soltos, segurando uma lanterna e uma rede (as armas que serviram para a revolta na prisão, que provocou vítimas), a Criatura dá início a uma contagem regressiva (na primeira cena do espetáculo, uma atriz está tentando levitar e os outros atores fazem uma contagem regressiva...).

No zero, a Criatura acende a lanterna e ilumina o público. Solta de repente a rede, depois a lanterna. O gemido se transforma numa respiração vigorosa, viva, regular. Lentamente, a Criatura levanta os braços, em sinal de acolhida e de paz. Cortina.<sup>4</sup>

O que é um acontecimento teatral?

Essa pergunta, que Judith Malina considera ter sido feita pelo grupo nas sessões de *free theatre*, está, na minha opinião, muito mais presente em *Frankenstein*. O que não significa que traga uma resposta.

Como vimos, o espetáculo é de uma riqueza visual incrível. É a exploração da cena à italiana até os últimos recursos de suas possibilidades. É um momento no qual as experiências mais recentes do Living adquirem plena força, com o ator vencendo o espaço, inscrevendo ali seu corpo como um elemento que se dissolve para encontrar, na mais completa dissolução, a justa expressão da liberdade que conquistou.

O mesmo se dá com o texto. Trata-se, como dissemos, de uma criação coletiva, mas bem delimitada pelo mito de Frankenstein. É ~~um radicalização da idéia de Kenneth Brown para~~ *The Brig*. Não se poderia classificá-la como uma obra de arte tradicional; a palavra “*concept*” (conceito), usada por Brown para designar sua peça, parece mais adequada, ao mesmo tempo em que expressa melhor a idéia do grupo de trabalhar as relações que se estabelecem entre a peça e o espectador. O texto em si se compõe de poemas luminosos, palavras-chave que desafiam a linguagem e buscam realizar em cena a desmistificação da própria linguagem; de barulhos incessantes emitidos pelos atores e que ultrapassam o entendimento, trazendo a imaginação para um nível mais epidérmico. Há um único discurso, na cena em que a Criatura descobre o verbo, que é a mesma em que ela descobre a morte: ela mata. É esta a resposta que ela dá ao mundo onde se encontra. Todos os elementos que compõem o espetáculo são explorados de maneira muito forte e precisa. A compreensão do que se passa em cena decorre da percepção de suas relações.

4. BINER, Pierre. *Le Living Theatre – histoire sans légende*. Lausanne: La Cité, 1969, col. “Théâtre vivant”, p. 141.

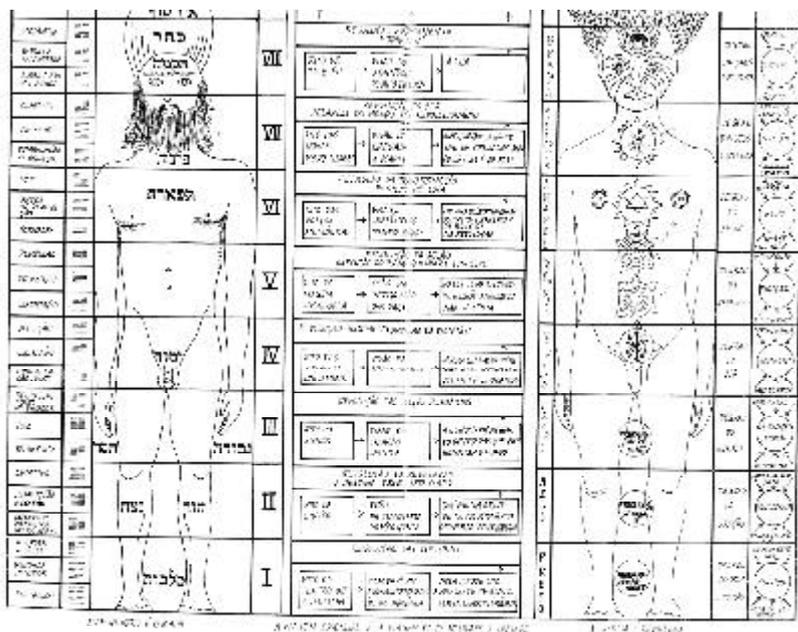
*Paradise Now* inscreve-se, na trajetória produtiva do Living, como a realização de suas premissas artísticas: a união entre teatro e realidade. Mais do que representar, o Living quer *revelar*. O que nos leva a considerar este espetáculo a expressão de uma impossibilidade.

Pareceu-nos, desde as primeiras discussões, que os membros do grupo não queriam apenas um papel a ser representado numa peça, que queriam antes manifestar o seu ser, dando o exemplo de sua realização como indivíduos e como comunidade.<sup>5</sup>

Eles elaboram então um espetáculo que se organiza como um rito de iniciação.

O objetivo não é a criação de uma obra, mas o desencadeamento de um processo. [...] Desse processo, o espetáculo [...] não seria apenas uma imagem e sim uma de suas partes integrantes: ao mesmo tempo exemplo e ação.<sup>6</sup>

Como em *Mysteries and Smaller Pieces*, não há cenário, apenas a luz intervém: uma cor diferente para cada visão, variando numa progressão simbólica do preto ao branco e indicando assim o trajeto de



5. JACQUOT, Jean e COTTA-RAMUSINO, Gabriella. *Les Voies de la création théâtrale*. Paris: CNRS, 1970, vol. 1, p. 245.

6. Idem, p. 246.

uma elevação. Um programa “mapa” é distribuído aos espectadores para que possam seguir e entregar-se à experiência que lhes está sendo proporcionada. Cada etapa leva a uma sessão de *free theatre*, que começa sempre por um rito que leva a um transe e em seguida a uma visão. A visão deve ser compartilhada pela platéia, tornando-se assim possibilidade de ação (e de improvisação).



Para dar uma idéia do desenrolar da peça, vamos descrever a primeira parte de *Paradise Now* – a escala I do mapa-programa. O rito, intitulado teatro de guerrilha, começa enquanto o público ainda está entrando e se instalando na platéia. Os atores se espalham e a ele se misturam, queixando-se: “Não tenho o direito de viajar sem passaporte”, “Não sei como acabar com as guerras”, “Não tenho o direito de fumar haxixe”, “Não tenho o direito de tirar minha roupa” etc., sem que isso possa vir a se tornar uma conversa com algum espectador. Depois de transcorridos uns vinte minutos, os atores se despem, conservando apenas

o mínimo permitido pela lei..., biquini ou tapa-sexo. Assim, começam a visão “da morte e da ressurreição dos índios da América”. A cena dura aproximadamente cinco minutos; os atores formam o que se poderia chamar de totens indígenas, que são abatidos ao som de uma bala. Segue, então, o momento da ressurreição, da possibilidade de ação. O tema proposto é: “Cidade de Nova Iorque: 8 000 000 habitantes vivem em estado de urgência”. A transição entre essas duas cenas é dada por uma voz que se ouve entre os atores estendidos no chão (os índios mortos). Estes se levantam e começam a convidar os espectadores a “mudar a cultura”. “Sejam a polícia”, “mostrem a antiviolença”, “façam o que quiserem da cultura capitalista de Nova Iorque”, “não pisem nos índios”... Os atores ressuscitados cantam, dançam, se dispersam entre o público. O objetivo é uma espécie de comunhão entre palco e platéia. Não há limite de tempo para essa parte no interior de cada escala. Quando os atores sentem que a improvisação se esgotou, eles começam a fazer a transição para o rito seguinte. A peça vai obedecendo a uma progressão, até chegar à “revolução permanente”, que acaba fora do teatro, na rua. Nada está previamente estabelecido. Em Avignon, por exemplo, atores e espectadores formaram uma procissão de aproximadamente duzentas pessoas, que percorreu as ruas da cidade. Isso foi motivo de escândalo, levando o grupo a sair do festival.

Cada escala é um elemento da dialética da Revolução. As quatro primeiras são etapas que culminam na Revolução da Ação, marcando o início da reestruturação social anarquista e o fim do Capitalismo e do Estado. [...] As quatro últimas escalas acontecem (do ponto de vista político e dentro da peça) consecutiva e simultaneamente.<sup>7</sup>

Chegar à revolução, realizar o paraíso... abandonar o trabalho cênico propriamente dito, formar imagens e proclamar *slogans*, são estes alguns aspectos que vamos analisar.

É incrível que depois de *Frankenstein*, depois de ter utilizado todas as possibilidades da cena à italiana com a cena de três andares etc., vocês voltem à cena clássica. Politicamente, é um recuo.<sup>8</sup>

Em *Mysteries and Smaller Pieces*, que foi uma primeira experiência no gênero de *Paradise Now*, havia ainda uma tensão com a cena, uma relação de sensualidade. Mesmo se o caráter ritual já era bem marcado,

7. BINER, op. cit., p. 198.

8. LEBEL, Jean-Jacques. *Entretiens avec le Living Theatre*. Paris: Pierre Belfond, 1969, p. 9.

era o corpo do ator que se inscrevia no espaço ao mesmo tempo em que se entregava a uma experiência de elevação. Intencionalmente ou não, o espaço tinha um papel fundamental, enquanto que em *Paradise*, a cena era apenas um lugar accidental. O objetivo da ação estava fora do teatro, na vida.

Daí a necessidade da participação do espectador, como legitimidade, como possibilidade de fazer o sonho se tornar realidade. O sucesso do espetáculo dele dependia. Senão, por que retomar essa concepção depois da tentativa frustrada de *Mysteries*? Faz-se necessário aqui abordar o problema daquilo que chamaram de “viagem da pluralidade à unidade”.

Para o Living, a volta à unidade é o caminho que leva ao paraíso – ao homem que ainda não conquistou o direito ao saber, que ainda não criou Deus, que vive confundido com a natureza, nos limites de sua unidade.

Mas qual é o sentido filosófico, e até mesmo político, dessa recusa da pluralidade? A evolução da filosofia se deu no sentido de uma superação do conceito de identidade – princípio motor da metafísica ocidental. Suas conseqüências no plano da estética são decisivas: a arte deixa de legitimar-se unicamente por sua “participação” no Bem e na Verdade, passando a se firmar como processo, como heterogeneidade, e a produzir seus próprios sentidos.

Portanto, uma tentativa como essa do Living acaba ficando atrelada a uma concepção metafísica da arte, o que implica num recuo tanto do ponto de vista teórico quanto cênico. Nessa busca de elevação, as especificidades do acontecimento teatral passam para segundo plano, pois o que interessa é o indivíduo, sua alma, sua salvação. O sucesso da obra fica extremamente dependente de uma esfera que lhe é exterior, registro este que só pode, em última instância, apontar para sua impossibilidade.

Impossibilidade que se traduz claramente na cena de *Paradise Now*. O Living poderia ter escolhido a estrutura do *happening* para esse espetáculo em vez de inserir um *happening* na estrutura, bem determinada, da peça. Esta acaba sucumbindo às contradições dali decorrentes. Os espectadores que tentam se aproximar, com a intenção de participar, ficam decepcionados com a falta de diálogo e até mesmo de flexibilidade por parte dos atores<sup>9</sup>. Os que querem simplesmente

---

9. SCHECHNER, Richard. Containment is the enemy. *Tulane Drama Review*, n. 3, vol. 13, Spring, 1969, p. 9.

assistir, vêem cenas esquemáticas de situações complexas e presenciam uma sessão de liberação coletiva que produz apenas uma catarse “melhor”<sup>10</sup>. Mas nada mais acontece no sentido de uma ruptura efetiva e os limites não são nunca transgredidos. Pelo contrário, o Living Theatre acaba restabelecendo uma visão metafísica da arte, onde todos os elementos do acontecimento teatral convergem para formar uma unidade: a Ação.

As obras de arte não são a unidade de uma diversidade, mas a unidade do um e da pluralidade. [...] A unidade é aparência assim como a aparência das obras é constituída por sua unidade.<sup>11</sup>

A questão da impossibilidade permanece ligada a esse sonho tardio de unidade, enquanto que o essencial, na arte, é a transgressão... de sua própria identidade.

Depois de *Frankenstein*, quando o Living Theatre parecia ter dinamizado a discussão sobre a cena, ele a abandona, em procissão. Com *Paradise Now*, ele vai em busca da salvação do mundo. Em busca do teatro de “ação direta”, como eles mesmos diziam. Só que a “ação direta” do teatro não tem influência sobre a realidade, ficando apenas essa aspiração à totalidade. Gesto que só pode acontecer em cena como jogo de uma impossibilidade.

---

10. SCARPETTA, Guy. Théâtre: l'avant-garde impossible? *Art Press*, n. 13, Paris: sept./oct. 1974, p. 29.

11. ADORNO. *Autour de la théorie esthétique: paralipomena* - introduction première. Trad. Marc Jimenez e Eliane Kaufholz. Paris: Klincksieck, 1976, p. 74.





# A IDADE DA DESRAZÃO

*Paulo Vieira*\*

Lionel Abel em seu livro *Metateatro*, de 1963, define seu conceito de *uma nova visão da forma dramática* que tem como pressuposto o princípio de que dois postulados básicos definem o que seja metateatro:

1. O mundo é um palco.
2. A vida é um sonho.

Dessa maneira, a forma contemporânea de teatro pertence ao universo da representação dentro da representação. As personagens principais organizam seu discurso e sua ação de acordo com uma delicada ambigüidade, devido à qual, ao fim de tudo, o espectador não saberá ao certo se aquilo a que assistiu, se aquilo que o emocionou foi o resultado de uma ação “real” no universo da ficção dramática ou se, em fim de contas, foi apenas “fingimento”. Os exemplos

---

\* Professor do Departamento de Artes da UFPb; professor convidado da pós-graduação em teatro da UFBA; com pós-doutorado sobre o Théâtre du Soleil, em Paris; autor, ator e diretor de teatro.

ilustres e anteriores ao nosso tempo abundam. Em *Hamlet*, por exemplo, não se sabe ao certo se Hamlet é louco ou se finge loucura. Considerando que a resposta verdadeira seja a primeira, então, Hamlet é vítima de um certo “conflito trágico”, ou, por outra, de uma *hamartia*,<sup>1</sup> que tanto pode ser definida como culpabilidade trágica quanto por enfermidade do espírito que necessariamente engendra o crime.

Mas se considerarmos que Hamlet finge loucura, estaremos diante do que os gregos chamavam de *arete*, ou o sentimento de obrigação em relação à virtude própria de cada um.

No primeiro caso, a personagem imortal do poeta elizabetano vive no limite da tragédia. No segundo caso, senhor do seu destino, Hamlet age como um ator “criando o seu papel de louco” e preparando o desfecho vingativo e criminoso.<sup>2</sup>

O sentimento do trágico é algo que se perdeu teatralmente desde o instante em que a humanidade passou a considerar-se senhora do seu destino, segundo o então crítico de teatro Paulo Francis.<sup>3</sup> Lembremo-nos que Édipo, o mais famoso personagem trágico de todos os tempos, ao fugir de Corinto para Tebas temendo cumprir a profecia, cumpre-a, perfazendo aquilo que integralmente lhe fora destinado: matar o pai, casar com a mãe e gerar uma prole maldita.

Édipo e Hamlet são dois personagens extemporâneos, pertencentes a um tempo e a uma sociedade que não existem mais. Entretanto, os motivos que os impulsionam à ação atravessaram o tempo e os fazem personagens tão contemporâneos quanto Estragon e Vladimir, personagens do *Esperando Godot*, de Beckett ou – para não deixar de falar de uma obra nacional – Tonho e Paco, de Plínio Marcos em *Dois perdidos numa noite suja*. Personagens desse porte superam a efemeridade do tempo e as idiosincrasias das sociedades nas quais foram criados. O destino de Édipo nos faz desconfiar – sobretudo nos dias que vivemos – que também nós somos conduzidos por um destino. Se Édipo consultou o oráculo de Delfos para saber seu destino, e isto há mais de dois mil anos, nós, que estamos à porta do terceiro milênio,

---

1. PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós, 1980, p. 251.

2. ABEL, Lionel. *Metateatro*. Trad. Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968, p. 17.

3. ABEL, Lionel. Op. cit., p. 8.

consultamos astrólogos e tarólogos com semelhante finalidade. Se Hamlet é louco ou fingido, Freud nos fez perceber a tênue fronteira entre a loucura e a doença, ou, como poderia dizer um reichiano, que entre a loucura e a transgressão não há um marco claramente definido. Se Estragon e Vladimir esperam por um Godot – ou por um Deus – que eles nem sabem com certeza se virá ou mesmo se existe, a nova tendência social para um misticismo de ocasião nos faz igualmente perceber que também nós esperamos por um Godot que não conhecemos. Se Paco e Tonho são, antes de mais nada, vítimas de injustiças sociais, elas ainda permanecem entre nós.

A tendência da contemporaneidade – e, por extensão, a tendência da cena contemporânea no seu sentido estético – é a permanência do passado no presente. Não de todo o passado, evidentemente, mas de um determinado passado que venha fundamentar o presente e lhe proporcionar a agradável satisfação de estar fazendo parte de uma corrente histórica, de um pensamento estético que deita raízes na essência real da teatralidade.

Assim, por exemplo, *Édipo Rei* é uma obra que fala à sensibilidade contemporânea, mesmo que a cultura grega do tempo de Sófocles exista hoje somente nos livros especializados, como um registro histórico, e nos melhores museus da Europa, que preservam os fragmentos de uma cultura que determinou grande parte do modo de ver e pensar do Ocidente. Da mesma forma, em relação ao *Hamlet*. O texto sobreviveu à cena elisabetana. O passado permanece no presente em sua substância. Isto não significa dizer que a cena contemporânea seja o lugar das concordâncias sentimentais e estéticas. Ao contrário, é uma arena em que por vezes o passado e o presente lutam até quase a destruição – o presente negando o passado; noutras vezes, dançam harmoniosamente: o passado fundamentando o presente. Isto posto, digo que não há uma cena contemporânea: há muitas cenas. Ou por outra: não há uma tendência estética dominante. A cena contemporânea é um retalho de fragmentos estéticos.

Para que se entenda a cena contemporânea, faz-se necessário compreender que isto nem sempre foi assim. Durante os séculos XVII e XVIII, a tendência dominante foi a estética clássica francesa, que preconizava para a cena as leis das três unidades – de ação, tempo e lugar – além da estrita obediência ao verso alexandrino e às rimas que

lhes são naturais. Do ponto de vista estético, seria considerada sublime a obra que seguisse à risca as leis descritas, algo nem tão fácil de se alcançar, pois desde o instante em que Corneille, em 1636, fez chegar à cena o *Cid* – após uma longa pesquisa para se restabelecerem os princípios estéticos tratados por Aristóteles em sua *Poética* – apenas Racine, em 1667, com *Andrômaca*, conseguiu compor obra que fosse uma verdadeira tragédia, “um caso doloroso nos limites da condição humana e da força invisível que a esmaga”, segundo Sérgio Milliet, no prefácio à edição brasileira do teatro clássico francês.<sup>4</sup> Depois deles, o classicismo nada mais produziu que tivesse o peso e a genialidade da obra dos dois poetas fundadores. A tragédia clássica perdera a vitalidade poética, mas não os conceitos estéticos que a fundamentaram – de ação, de tempo e lugar – e que continuaram a ser leis de bom gosto – de sublimidade – até o momento em que Victor Hugo escreveu o prefácio ao *Cromwell, Do grotesco e do sublime*, em 1827, aplicando o derradeiro golpe na longa batalha para instituir um novo e revolucionário pensamento estético – o Romantismo. “O teatro é um ponto de vista” – afirma Victor Hugo – “tudo o que existe no mundo, na história, na vida, no homem, tudo deve e pode se refletir, mas sob o bastão da arte”.<sup>5</sup> Com semelhante conceito, o autor de *Hernani* abriu a perspectiva do imaginário estético, sobretudo a partir de uma nova leitura da *Poética*, afirmando com absoluta precisão que Aristóteles jamais havia preconizado outra unidade que não fosse a da ação.

Do meu ponto de vista, considero que as vanguardas em nosso século têm como fundamento as inquietações do Romantismo. Foram ainda necessários quase cem anos para que o princípio aristotélico da ação dramática fosse posto em conflito. O Romantismo levou a ação ao exagero absoluto, e, no limite, transformou-a em quíproquó.

O século vinte, entretanto, anunciava grandes e radicais transformações sociais, que vieram a se refletir no gosto estético: a máquina, o aeroplano, a velocidade, inspiraram o futurismo de Marinetti e, com ele, o elogio à velocidade, à máquina, à guerra. Por outro lado, as mesmas coisas infundiram um sentimento de melancolia ao

---

4. Prefácio ao volume XXVIII do Teatro Francês. *Clássicos Jackson*. Rio de Janeiro: Jackson, 1950.

5. Apud SCHERER, Jacques. *Esthétique théâtrale*. Paris: Sedes, 1982, p. 193. Tradução minha.

expressionismo de Ernst Toller. À sua maneira, cada movimento estético prenunciava o advento de um novo homem, de uma nova arte, de um novo tempo, para os quais seria necessário um novo pensamento. No entanto, nenhum foi mais fundo em sua negação do passado e da história do que o dadaísmo. Segundo Gilberto Mendonça Teles, aquele fora “o mais radical movimento intelectual dos últimos tempos, superando pela intensidade e dimensões estéticas os grandes movimentos de pessimismo e ruptura, como o *Sturm und Drang*, o *mal du siècle* e o decadentismo do final do século XIX”.<sup>6</sup> Dadá, nas palavras de André Gide, foi “o dilúvio após o que tudo recomeça”.<sup>7</sup> Segundo o *Manifesto do Senhor Antipirina*, assinado por Tristan Tzara, lido na primeira manifestação dadaísta em Zurique, em 1916, dadá, “permanece no quadro europeu das fraquezas, no fundo é tudo merda... a arte não é séria...”<sup>8</sup> Dadá não significa nada, afirma o segundo manifesto, de 1918, ainda mais radical, definindo com maior precisão o dadaísmo:

abolição da lógica... abolição da memória... abolição da arqueologia... abolição dos profetas... abolição do futuro... respeitar todas as individualidades na sua loucura do momento... escarrar como uma cascata luminosa o pensamento descortês ou amoroso... uivo das dores crispadas, entrelaçamento dos contrários e de todas as contradições, dos grotescos, das inconseqüências: A VIDA.<sup>9</sup>

O dadaísmo quase nada deixou como legado literário. Não era essa a sua intenção. Mas teve a virtude de abrir horizontes para o imaginário moderno e, segundo Otto Maria Carpeaux, unificar grupos modernistas separados pela língua e pela guerra e, no caso da França, fazer frente à tendência “clássica” e ordenadora da cultura francesa, que começava a insinuar-se com a fundação da revista *L'Esprit Nouveau*, em 1920. Depois de Munique e Paris, os dois grandes centros do dadaísmo foram Berlim, com Franz Jung e Nova York, com Marcel Duchamp, estendendo-se a sua influência também ao Brasil, inspirando a *Semana de Arte Moderna* de 1922, cópia, afirma Gilberto Mendonça Teles, do *Congrès de L'Esprit Moderne*, programado um ano antes para março de 1922 por André Breton.<sup>10</sup>

6. TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1978, p. 125.

7. Apud TELES, Gilberto Mendonça. Op. cit., p. 126.

8. Op. cit., p. 131 e ss.

9. Idem, p. 139 e s.

10. Op. cit., p. 128.

O espírito dadá insinuou-se também na cena moderna e ainda faz sombra à cena contemporânea. Uma das características da arte no século vinte, segundo Gilberto Mendonça Teles, “é justamente a da aproximação de todas elas, uma influenciando a outra e concorrendo todas para a popularização de novas técnicas e linguagens”.<sup>11</sup> Somente assim se pode entender que, se dadá não trouxe diretamente contribuição à cena, a sua inquietação e provocação acabaram por apresentar resultados significativos posteriormente, surgidos após o fim da segunda guerra mundial, numa França envergonhada pelo colaboracionismo com os nazistas. Emergia, com o fim da segunda guerra, o existencialismo de Jean-Paul Sartre, de Camus, de Simone de Beauvoir, o qual, marcado pela fenomenologia e por Heidegger, considera a liberdade como o fundamento do ser no mundo, descrevendo o homem e a sua existência como um combate moral entre a liberdade e a sua recusa. O princípio geral de *O ser e o nada*, a obra angular da filosofia sartreana, de 1943, afirma que a existência precede a essência, decorrendo daí que o homem não é um simples acontecer histórico e acidental de uma essência absoluta; ele só é o que faz de si mesmo na existência concreta, não havendo, portanto, lugar no mundo para nenhuma metafísica salvacionista: nenhuma essência do homem faz com que esteja predeterminado este ou aquele destino. E para ilustrar a sua teoria sobre a condição humana numa existência de relativa liberdade, o que somente prolonga a angústia existencial, Sartre escreveu *Entre quatro paredes (Huis clos)*, em 1944 e *As mãos sujas*, em 1948, obras nas quais transparece um certo tom de desilusão com um mundo destruído e desgarrado por conflitos e ideologias. Algo, por si mesmo, bastante próximo do espírito decadentista de épocas passadas, e que logo ganhará uma nova formulação estética para o teatro contemporâneo, inspirando em sua conceituação geral o nascimento do teatro do absurdo, mesmo que os textos existencialistas não correspondam diretamente aos seus critérios formais, cujo “nascimento oficial” deu-se em 1950, com *A cantora careca*, de Ionesco e, principalmente, com *Esperando Godot*, de Beckett, em 1953, “uma parábola de fundo claramente metafísico” – segundo Vito Pandolfi,<sup>12</sup> “o pânico no qual o homem é possuído no momento em que se pergunta o sentido de sobreviver, esperando um amanhã obscuro e carente de perspectivas”.

---

11. Op. cit., p. 107.

12. PANDOLFI, Vito. In: BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Trad. Flávio Rangel. São Paulo: Abril Cultural, coleção Teatro Vivo, 1976, p. III.

A forma preferida pela dramaturgia absurda, sustenta Patrice Pavis,<sup>13</sup> é a de uma obra sem intriga e sem personagens claramente definidos, centrando a fábula nos problemas da comunicação humana e, neste sentido, aproximando-se do metateatro proposto por Lionel Abel como sendo não apenas a aparência contemporânea de teatralidade, mas, sobretudo, como sendo o substituto moderno da tragédia, uma vez que não somos seres conduzidos por um destino e por uma vontade inelutável que escapa à nossa própria vontade.

Segundo Pavis,<sup>14</sup> existem três estratégias fundamentais do absurdo:

1. A *nihilista*, na qual é quase impossível lograr-se qualquer informação sobre a visão do mundo e as implicações filosóficas do texto e da representação – cujo principal representante é Ionesco.
2. O absurdo como princípio *estrutural* para refletir o caos universal, a desintegração da linguagem e a ausência de uma imagem harmoniosa da humanidade – representado principalmente por Beckett.
3. O absurdo *satírico*, que não se nega, através da formulação e da intriga, a manifestar uma forma suficientemente realista do mundo descrito – representado principalmente por Dürrenmatt.

De uma forma geral, o homem, segundo o teatro do absurdo, “é uma abstração eterna incapaz de encontrar algum ponto de apoio em sua busca cega por um sentido que sempre lhe escapa”.<sup>15</sup> A ação humana perdeu o sentido. De maneira semelhante, isto ocorrerá com a ação dramática. Aquela que um dia Victor Hugo dissera ser fundamental para o teatro, o elemento dramaturgicamente capaz de exprimir uma orientação e um desenvolvimento retilíneo e constante aos golpes da fábula, e que, a partir do teatro do absurdo, ganha um caráter circular, isto quer dizer: não conduzida pela ação dramática, senão por uma busca e um jogo de palavras.

O teatro do absurdo, afirma Patrice Pavis,<sup>16</sup> continua influenciando a escritura contemporânea, de tal maneira que, permanecendo em sua recusa ao princípio aristotélico da ação, deixou

---

13. Op. cit., p. 3 e ss.

14. Idem, *ibidem*.

15. Idem, *ibidem*.

16. Idem, *ibidem*.

como legado à contemporaneidade substanciais modificações na dramaturgia, tais como:

1. Tendência ao desaparecimento das marcas que permitem a identificação de uma peça de teatro: fábula, personagens, situações, composição em atos, cenas, quadros, diálogos.
2. Textos inclassificáveis segundo critérios aristotélicos e épicos: monólogos sucessivos, textos-colagens, personagens confundidas com atores que as interpretam, personagem-voz.
3. A incapacidade de as obras dramáticas contemporâneas se constituírem em gênero, por não haver critérios que as possam agrupar.

Pensando nesses problemas, Marie-Christine Autant-Mathieu, à frente de uma pesquisa editada pelo CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique),<sup>17</sup> procurou, juntamente com outros escritores, determinar os esboços da escritura dramática contemporânea.

A meu ver, o teatro contemporâneo caracteriza-se por uma enorme variação de forma e conteúdo herdada dos diversos movimentos estéticos do nosso século – programáticos ou não –, de maneira que, em uma única obra, podem-se encontrar elementos inspirados – conscientemente ou não – em algo que já foi anteriormente realizado. Parece-me que o nosso tempo esgotou a possibilidade da descoberta do realmente novo, considerando como tal o que seja singular, jamais feito, jamais pensado. Vivemos na idade da desrazão, do misticismo de ocasião, cansados devido a uma angustiante falta de perspectiva que, se anteriormente alimentou o existencialismo, embala uma nova onda de espiritualismo, aliviador das angústias da existência, sem dúvida, mas, mesmo assim, apenas um bálsamo numa ferida supurante.

Digo idade da desrazão em oposição à razão que ordenou o pensamento até – apenas para demarcar um horizonte – a queda do muro de Berlim. Ou, para usar as palavras de Vladimir, o vagabundo genial de Beckett em *Esperando Godot*: “não estará a razão vagando pelas noites sem fim dos abismos profundos?”<sup>18</sup>

---

17. Paris, 1995.

18. Tradução de Flávio Rangel à edição brasileira. São Paulo: Abril Cultural, 1976, p. 154.



---

*Não estará a razão vagando pelas  
noites sem fim dos abismos  
profundos?*



# CARDOSO DE MENEZES E CARLOS BITTENCOURT NO TEATRO SÃO JOSÉ: AUTORES-ENSAIADORES DO TEATRO LIGEIRO<sup>1</sup>



## *Filomena Chiaradia\**

Em seus estudos e comentários sobre o teatro popular musicado brasileiro, o crítico teatral Mário Nunes<sup>2</sup> e o jornalista Brício de Abreu,<sup>3</sup> ressaltam a importância do empresário italiano Paschoal Segreto (1868-1920) que, no Rio de Janeiro, investiu com êxito neste gênero. Suas atividades empreendedoras foram marcadas, por exemplo, pela fundação, em 1911, da Companhia de Operetas, Mágicas e Revistas do Teatro

\* Filomena Chiaradia é atriz, mestre em Teatro pela Uni-Rio e pesquisadora da Funarte.

1. Esse artigo é parte reelaborada de minha dissertação de mestrado: *A Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José: a menina-dos-olhos de Paschoal Segreto* (Mestrado em Teatro, Uni-Rio, 1997) sob orientação da Profa. Dra. Beti Rabetti, que está com publicação prevista para 1999, pela Editora Hucitec/Funarte.

2. NUNES, Mário. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro: SNT, 1956. 4v.

3. ABREU, Brício de. *Esses populares tão desconhecidos*. Rio de Janeiro: Raposo Tavares, 1963.

São José, que sob a denominação de Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José, manteve-se até 1926. Em 1919, criou a Companhia Nacional de Operetas, no Teatro São Pedro, muito bem recebida tanto pelo público quanto pela crítica, o que demonstrava o empenho do empresário italiano na qualidade de suas produções, já que não era nada comum por parte da crítica jornalística comentar de maneira elogiosa os investimentos teatrais nos então chamados gêneros ligeiros.<sup>4</sup> Paschoal detinha ainda, nos negócios dedicados ao teatro, as atividades da Maison Moderne, uma casa de espetáculos de variedades e, também, as do Teatro Carlos Gomes, de sua propriedade, como o São José; arrendando, ainda, o Teatro São Pedro (hoje João Caetano): todos localizados na Praça Tiradentes. Não é de estranhar, portanto, quando Brício de Abreu o intitulava “dono e senhor da Praça Tiradentes.”<sup>5</sup>

A Empresa Paschoal Segreto se destacou entre as outras empresas que exploraram o mesmo gênero por ter dado às suas companhias um tratamento diferenciado da maioria, como podemos perceber neste comentário de Mário Nunes:<sup>6</sup>

A Empresa Paschoal Segreto é atualmente o grande esteio do teatro nacional no que concerne a peças musicadas – operetas, burletas e revistas. Mantém permanentemente abertos o São Pedro e o São José, ocupados por companhias fixas que administra diretamente, e, na verdade tem sido feliz. No segundo desses teatros nada se alterou no decorrer do ano [1921], mas no primeiro, nos últimos dois meses, adotou os espetáculos completos, levando à cena operetas vienenses completas e de grande montagem. A inovação foi recebida com gerais aplausos e o público não a desamparou.

---

4. A denominação de “teatro ligeiro” (ou gêneros ligeiros) foi empregada pela crítica, desde a segunda metade do século XIX, para referir-se aos espetáculos de revistas, burletas, *vaudevilles*, mágicas etc, considerados em oposição aos espetáculos do “teatro sério”. Para aqueles críticos, esses gêneros eram formas simplificadas, criações não elaboradas, feitas rapidamente, sem propósitos artísticos mais “elevados”. Esta denominação – “ligeiro” – não se restringiu ao teatro, constituindo uma classificação que se prestava a outras áreas, como música, literatura e jornalismo.

5. ABREU, Brício de. Teatro de revista. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, p. 21, 28 jul. 1956.

6. NUNES, op. cit., v. 2, p. 4.

A ampla e duradoura atuação de suas companhias mostra a presença de um teatro ligeiro que sobreviveu às inúmeras e constantes crises da área cultural, com um trabalho de sucesso e um empresário extremamente criativo.

A Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José, por seu caráter de longa duração e de atuação ininterrupta (1911-1926), pôde proporcionar ao teatro carioca, naquela época, um suporte indispensável para o desenvolvimento e a manutenção de uma **cena teatral**, dedicada especialmente aos gêneros revista e burleta. Ou seja, os artistas e os técnicos envolvidos nessas produções tiveram no palco do Teatro São José um espaço efetivo de experimentação para o exercício de suas habilidades artísticas: representar, escrever, musicar, cantar, dançar, criar cenários e figurinos etc. Trata-se de uma companhia rigorosamente inserida nos mecanismos comerciais, que visava o lucro, sem nenhum compromisso aparente com transformações estéticas ou ambições de pesquisa cênica. Mas que, em contrapartida, exigia, dentro do gênero explorado, um domínio absoluto desta escrita teatral: o gênero cômico e popular musicado, num teatro por sessões.<sup>7</sup> A maestria dos autores era fundamental para que a peça funcionasse bem em cena; para permitir aos atores bons desempenhos cômicos, para articular peça e cena com novidades e, assim, proporcionar casas cheias, ou seja, boa bilheteria.

---

7. O teatro por sessões foi, entre os inúmeros estratagemas adotados por Paschoal Segreto (em 1911) no intuito de aumentar o público pagante, o que maior polêmica suscitou, tanto na imprensa quanto no meio artístico do período. Tratava-se de apresentar o espetáculo em 3 sessões diárias, 4 nos fins de semana, com as matinês. O elenco e os técnicos não tinham direito a folga semanal. Foi a partir do sucesso alcançado pelo teatro por sessões na Companhia do Teatro São José que tal prática foi incorporada como sistema normal de funcionamento para todas as apresentações naquele teatro, sendo, logo a seguir, adotada pela maioria das casas de espetáculos da cidade do Rio de Janeiro, o que exigiu dos profissionais uma série de adequações e reelaborações em seu fazer teatral, como, por exemplo, para os autores, apurado exercício de síntese em seus textos.

Para alcançarmos nosso objetivo, ou seja, entender os mecanismos de construção dessa **cena**, precisamos identificar os autores mais montados pela Companhia, o que significa, acreditamos, identificar os que mais se adequaram a essas regras, isto é, aqueles que elaboraram técnicas dramatúrgicas particulares para atender a demanda de tal porte. As pesquisas estatísticas apontaram os nomes de Cardoso de Menezes (1878-1958) e Carlos Bittencourt (1888-1941) como os autores que tiveram maior número de montagens na Companhia, incluindo aí as reprises, prática muito comum no período. A dupla Bittencourt/Menezes foi apreciada de forma positiva pela crítica da época, e em 1921, Nunes<sup>8</sup> referiu-se ao trabalho dos dois autores como “feliz parceria”. Seriam, portanto, mestres do gênero, o que é confirmado, por exemplo, no trecho transcrito na Revista da SBAT (mai/jun 1958) de artigo de Raul Roulien, publicado no jornal *Última Hora* de São Paulo, por ocasião do falecimento de Cardoso de Menezes e que acaba por citar também seu parceiro Carlos Bittencourt :

[...] Quem alcançou a época das grandes revistas essencialmente nacionais, anteriores à influência “bate-taclar”, revistas com texto à base de comicidade inteligente, maliciosa sem a pornografia e a pornofonia de “toaletes” público, tão em voga hoje, deve realmente lamentar o desaparecimento de um dos maiores revistógrafos brasileiros que, com Bastos Tigre, Carlos Bittencourt, Raul Pedemeiras, Luiz Peixoto e outros, formaram o grupo de ouro do humorismo carioca.

Partindo da leitura dos textos dessa parceria, montados na Companhia do Teatro São José,<sup>9</sup> podemos perceber os indícios de

8. NUNES, op. cit., v. 2, p. 13-14.

9. Foram trabalhados 20 textos manuscritos e/ou datilografados, localizados, em sua maioria, na coleção Paschoal Segreto, sob a guarda da Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, que me concedeu permissão especial de acesso para essa pesquisa, pois trata-se de coleção ainda não tratada tecnicamente: CARDOSO DE MENEZES: *Só pra moer* (1918) – *revuette*, em parceria com Alfredo Brito e Octávio Tavares; *Angu à baiana* (1918) – burleta, em parceria com J. Miranda; *Confessa, meu bem* (1919) – revista; *Gato, baeta e carapicu* (1920) – revista carnavalesca. CARLOS BITTENCOURT: *Forrobodó* (1912) – burleta, em parceria com Luiz Peixoto; *Depois do forrobodó* (1913) – burleta (só o primeiro ato); *Morro da favela* (1916) – burleta, em

uma cena teatral e o quanto os seus autores estavam ligados a essa cena, assumindo muitas vezes o papel de autores-ensaiadores. Assim como foi possível (guardadas as devidas proporções, as distâncias pertinentes e as diferentes relações culturais envolvidas) a Paul Zumthor<sup>10</sup> encarar os textos medievais mais como registros de uma oralidade e de uma *performance* que como produtos exclusivamente literários, acreditamos poder verificar, também, em que medida os nossos textos de teatro ligeiro (revistas e burletas) – produzidos indiscutivelmente para uma *performance* – apresentam, em função desta exigência cênica, características peculiares e nada simples ou ligeiras.

Antes de nos determos no que caracteriza esses autores como autores-ensaiadores, devemos saber que a figura do ensaiador era elemento importante das companhias daquele período. Alguns significativos nomes do teatro da época desempenharam essa função na Companhia do Teatro São José: Leopoldo Fróes, por um curto período, em fins de 1914 e início de 1915, e Luiz Peixoto, com passagem igualmente rápida, em 1923. Permaneceu mais tempo na função o português Eduardo Vieira, substituído depois por Isidro Nunes. Ao ensaiador cabia, antes de tudo, marcar o espetáculo:

Competia-lhe, em particular, traçar a mecânica cênica, dispondo os móveis e acessórios necessários à ação e fazendo os atores circularem entre eles de modo a extrair de tal movimentação o máximo rendimento cômico ou dramático. Papel bem marcado, dizia-se, meio caminho andado.<sup>11</sup>

parceria com Luiz Peixoto; *Dança de velho* (1916) – burleta de costumes carnavalescos, de parceria com Luiz Peixoto; *Garanto a zona* (1917) – revista, em parceria com Inácio Raposo; *A flor de Catumbi* (1918) – burleta carnavalesca, em parceria com Luiz Peixoto. MENEZES-BITTENCOURT : *O pé de anjo* (1920) – revista; *Quem é bom já nasce feito* (1920) – revista; *Reco-Reco* (1921) – peça carnavalesca; *Segura o boi!* (1921) – revista; *Olelé! Olalá!* (1922) – revista carnavalesca; *Olha o Guedes!* (1924) – revista; *Alô, quem fala?* (1924) – revista; *Agüenta, Felipe!* (1924) – revista; *Se a moda pega* (1925) – revista; *Bahiana, olha pra mim* (1926) – revista carnavalesca.

10. ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

11. PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva: Edusp, 1988, p.16.

O trabalho de cena do ensaiador no palco do teatro ligeiro – voltado fundamentalmente para as marcações – é tão assentado no pressuposto da fragmentação como o são o texto e a música operantes nos espetáculos. A distribuição das “partes” dos textos, a presença das tabelas de ensaios, o trabalho de marcação do ensaiador, enfim, toda a prática operada para a montagem desses espetáculos é ditada pela mesma técnica de sua escrita dramaturgica, ou seja, por recursos da não linearidade, pelo exercício de sucessivas fragmentações em unidades de composição. Partindo dessa compreensão, que não distancia escrita dramaturgica e encenação, estamos encarando essas montagens como parte importante do que viria a ser a moderna cena brasileira, sendo o ensaiador não só um embrião de futuras posturas, mas se podendo encarar toda a prática experimentada pelos gêneros ligeiros como espaço fértil e gestor de técnicas e métodos para uma cena diferenciada, aí se incluindo, portanto esse exercício desenvolvido por Bittencourt-Menezes como autores-ensaiadores. Estamos seguindo e concordando com o caminho apontado por Rabetti<sup>12</sup> ao refletir sobre o ideário de rupturas que prevaleceu na história de nosso teatro, persistindo a prática de exclusão e não a de reelaboração, negando, portanto, todo trajeto de longa duração, identificador de tradições culturais que foram classificadas como velha guarda, passada, obsoleta.

A percepção do trabalho integrado da “feliz parceria”, que não se limitava à mera função de escrever os roteiros para os espetáculos de revistas ou burletas, mas consistia antes em elaborar essa escrita dramaturgica calcada em uma experiência concreta de sua *performance*, faz com que esses textos indiquem vários caminhos percorridos na cena. Para entendermos esses caminhos, optamos, aqui, por desenvolver

---

12. Podemos citar especialmente o artigo publicado no último número do *Folhetim* – RABETTI, Beti. História do teatro como história da cultura: ideários e trajetos de uma arte entre rupturas e tradições. *Folhetim*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 27-36, 1998. – mas devemos ressaltar que a atuação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Beti Rabetti como coordenadora do Projeto Integrado: *Um estudo sobre o cômico: o teatro popular brasileiro entre ritos e festas*, no curso de Artes Cênicas da Uni-Rio (graduação e pós-graduação) e como orientadora e professora, tem se pautado por vigorosas discussões que fundamentam importantes reflexões sobre a cena teatral brasileira.

nossa discussão sobre dois aspectos que, acreditamos, sejam os mais significativos (mas não os únicos!) no sentido de elucidar a função desses autores enquanto autores-ensaiadores: as rubricas dos textos e os depoimentos de contemporâneos e/ou deles próprios.

A análise das revistas e burletas da parceria revela que o melhor exemplo da participação efetiva desses autores na cena é dado, principalmente, através das rubricas dos textos. As rubricas são fontes esclarecedoras da mediação entre autor e cena.<sup>13</sup> Suas minuciosas indicações vão desde a detalhada descrição de cenário até as marcações de movimentação do elenco e do coro. Revelam que seus autores escrevem as peças imaginando-as no palco e tentando colocar no corpo de seus textos todas as impressões que deverão ser concretizadas na cena.

Notamos que os autores, em algumas rubricas, assinalam que determinadas tarefas devem estar a cargo ou do cenógrafo, ou do ensaiador, mas não no sentido de que elas sejam inerentes a um ou a outro. É como se os autores concedessem a esses profissionais a liberdade de criar alguma marca ou elemento cenográfico sobre suas obras. Assim, no segundo ato de *Gato, baeta e carapicu* (1920), encontramos a seguinte rubrica:

[...] formam grupos distintos nos quais sempre sobressaem as cores dos pavilhões dos três grandes grupos carnavalescos, mudando de marcas e conseqüentemente de cores. *Esse bailado fica “ad libitum” do senhor ensaiador, de acordo com a música que for escrita.* (Cena 5, Ato II) (grifo nosso)

Mas nem sempre esse *ad libitum* significa autonomia de criação. Ao contrário, parece-nos que nossos autores atribuem aos cenógrafos e ensaiadores o papel de executantes de suas criações, que são descritas de forma sempre detalhada:

A cena representa um salão fantástico, “ad libitum” do artista cenógrafo que *o executar*. Ao fundo, bem no centro, um grande globo terráqueo. Este globo está sempre em contínua rotação sendo internamente iluminado, deixando ver, desenhados, os cinco continentes, isso geograficamente. À direita e esquerda com passagens para personagens. Ao ser feita a mutação estão em cena Terras e Águas, representados pelo corpo coral. Igualmente encontram-se em cena Chico e

13. “[...] no texto didascálico encontra-se a voz do próprio autor.” In: TORRES, Walter Lima. O título: primeiro sentido do texto teatral. *Folhetim*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 37-50, 1998.

Diabinho. Chico está boquiaberto. O globo terráqueo deve permitir a saída de personagens e ficar colocado de maneira a poder descer até o meio da cena, onde, completando a apoteose do ato, abrirá em cinco gomos, em cada um dos quais terá uma mulher reclinada, representando cada uma delas a Europa, Ásia, África, América, Oceania. Muita luz. (*Confessa, meu bem* (1919) Quadro II, Ato I) (grifo nosso)

Exceção pode ser feita aos quadros de apoteoses,<sup>14</sup> onde raramente há indicações detalhadas, apenas indicações temáticas. O Teatro São José trabalhou com grandes cenógrafos-pintores, como Angelo Lazary, Hypolito Collomb e Jaime Silva, entre outros.

Outra rubrica, de *Olelé! Olalá!* (1922), apresenta a sofisticação a que chegaram os autores no objetivo de verem em cena exatamente o que haviam imaginado:

(Quadro II, Ato I) A cena representa o interior de um estabelecimento de pianos e música, havendo à esquerda baixa um pequeno balcão, sobre o qual Carioca está trepado a dançar e a distribuir impressos a populares de ambos os sexos. À direita, portas de comunicação para a rua. Ao fundo, bem no centro, ocupando ele sua largura, quase que toda a cena, um grande piano que *obedece em absoluto a “maquete” fornecida pelos autores da revista*. Ainda ao fundo, no alto, uma taboleta com os seguintes dizeres: “Ao Piano Mágico”- “Carioca & Cia.” - Músicas que mexem com os nervos”. (grifo nosso)

No decorrer da cena vão sendo indicadas (sempre por rubricas), as mágicas de um piano que faz surgir de seu interior vários grupos de coristas, apresentando diversos números musicais coreografados.

No caso específico dos textos da “feliz parceria” o ensaiador deve obedecer às marcas indicadas pelos autores, e seu espaço de criação tende a limitar-se às movimentações mais corriqueiras que, de tão usuais, nem precisam ser registradas em rubricas.

A participação dos autores na colocação em cena desses gêneros – por meio dessa maneira particular de escrita dramática – parece-nos evidente, sugerindo-nos, às vezes, sua própria atuação na função de direção de atores.

14. Uma das importantes convenções revisteiras, as apoteoses são os quadros que finalizam cada ato das revistas, primando pela grande pompa cenográfica, musical e coreográfica. As apoteoses não precisam estar necessariamente ligadas ao enredo da revista e seus temas evocam personalidades históricas e/ou celebram grandes acontecimentos.

Em *Agüenta, Felipe!* (1924) podemos perceber, por meio das rubricas, as indicações precisas pelas quais os autores procuram dirigir a movimentação e as intenções do personagem. A cena se constrói em torno do casal de portugueses – Fernando e Adelaide – donos de uma pensão. O marido, tentando evitar qualquer possibilidade de traição por parte da esposa, instala em seu corpo um mecanismo de alarmes sonoros, prontos a disparar mediante o mais suave toque:

Fernando – [...] Ó Adelaide! [...] estás com a ligação feita?

Adelaide – Pois então? Não houvera de estar?

Fernando (*desconfiado*) – Hum! (*chegando-se a ela*) Deixa-me ver...O seguro morreu de velho...(*abraça-a de frente e ouve-se o toque de uma buzina de automóvel*) Pela frente estou garantido...(*abraça-a de maneira que os braços abranjam as cadeiras e a parte posterior, ouvindo-se o toque de uma “sereia” de vários sons*) Continuo a estar sossegado...(*apalpa-lhe os braços e ouvem-se várias campainhas elétricas*) Muito bem! Com essa ligação toda, eu tenho certeza de que ninguém te pode tocar, sem que eu saiba! (Quadro I, Ato II)

Mas é em relato de Cardoso de Menezes<sup>15</sup> que verificamos a real participação desses autores nas montagens dos espetáculos, o que, sem dúvida, garantia a obediência às indicações das rubricas. Eles se responsabilizavam não só pela seleção das músicas, mas também compunham as letras e participavam dos ensaios, tanto dos especificamente musicais quanto dos outros. Tinham, portanto, intensa participação na montagem do espetáculo inteiro. Menezes conta que, em geral:

Na nossa parceria o Carlinhos incumbia-se igualmente de tratar com os empresários, dos direitos autorais, sempre maiores que os da tabela desta Sociedade, das festas dos autores, reclames nos jornais, tudo enfim, que dissesse respeito a finanças, enquanto eu me encarregava da distribuição dos “papéis”, ensaios de poema e música, cenários e guarda-roupa, acomodação de brigas e ciuadas entre artistas, em conseqüência de papéis maiores e melhores [...] <sup>16</sup>

Essa citação revela detalhes preciosos sobre o exercício teatral de autores do gênero leveiro. Torna evidente o reponsabilizar-se por tarefas que, acreditávamos, pertencessem ao ensaiador ou ao diretor de cena, ao cenógrafo, ao figurinista e até ao empresário (como os reclames,

15. MENEZES, Cardoso de. Sessão de homenagem a Carlos Bittencourt. *Boletim da SBAT*, Rio de Janeiro, n. 207, p. 11-16, set. 1941.

16. MENEZES, op. cit., p. 14.

por exemplo), e que, se não fossem executadas integralmente pelos autores, seriam certamente acompanhadas de perto por eles. Neste último caso, a relação dos autores com os demais profissionais integrantes da equipe da companhia era intensa e permanente; participavam das decisões sobre a montagem do espetáculo, ao mesmo tempo em que decidiam sobre a distribuição dos papéis, pois criavam seus personagens visando a cada intérprete da companhia:

Quando escrevíamos as nossas revistas, como sempre destinávamos os diversos “papéis” para determinados artistas, como pela constância de serem eles intérpretes dos personagens que idealizávamos, quando líamos os diferentes “quadros”, sem que soubéssemos a razão, o porquê, insensivelmente imitávamos o falar dos referidos artistas, dando aos diálogos a entonação de voz dos intérpretes!<sup>17</sup>

Essa ordem de envolvimento integral com a cena e seus intérpretes é um dos elementos fundamentais que permite distinguir esses autores, colocando-os como mestres de uma escrita teatral particular.

Durante o processo de criação de uma peça, os autores liam algumas cenas para várias pessoas. Antecipando a presença do público, procuravam diversificar a platéia, pois, segundo Menezes,<sup>18</sup> a leitura era feita “[para] os intelectuais e [para] o Zé-povinho!”, antes mesmo de levar a peça para os ensaios ou publicá-la. Criava-se, assim, um espaço de avaliação prévia da cena em ato, o que lhes proporcionava não só uma amostra de seu efeito, como também coleta de opiniões que possivelmente se traduziriam em novas possibilidades criadoras para seus roteiros iniciais. A preocupação com essa avaliação prévia da cena escrita evidencia-se também nos comentários de Carlos Bittencourt, em 1921, a respeito do texto “em parceria”, reforçando as observações relatadas por Menezes:

*[...] Somos amigos velhos e trabalhamos com muita confiança um no outro. Quase sempre um encontro na rua e surge um bom título, para estímulo inicial. Fazê-mos duas ou três visitas, sendo que a nossa maior preocupação é o quadro-eixo da revista, isto é, o que nós precisamos que cause grande hilaridade. E depois os tipos cômicos que devem atravessar a peça, pois como deve ter notado, ultimamente abrimos mão dos fatigantes “compères”, para conduzirmos, através de cenas jocosas, algumas personagens, ligadas ao fio do enredo.[...]. E assim vamos completando a revista até o final do 1º ato e não vamos além sem que seja posta em ensaios. A verdade é que não nos sentimos bem sem a prova dos ensaios.[...] Quase sempre quem trata de acompanhar os ensaios é o Cardoso, porque sendo mais velho, consegue ser mais respeitado. No São José, onde nossas peças conseguem*

---

17. *Ibidem.*

18. *Ibidem.*

demorar-se no cartaz, temos a grande preocupação de escrever grande número de pequenos papéis, mas com margem de efeito para os artistas, porque a companhia é grande e as três sessões não dão ensanchas para grandes tiradas.”<sup>19</sup> (grifo nosso)

Podemos perceber que esses autores estavam absolutamente comprometidos com a cena, modificando, inclusive, convenções do gênero, como a retirada dos *compères*, por exemplo. Pertenciam a uma geração de autores dramáticos que deixou marca na história do nosso teatro, ao menos na do nosso ainda tão depreciado teatro ligeiro.

Através desses depoimentos e das rubricas, detentoras de um verdadeiro universo de informações sobre a cena como um todo, buscamos constituir alguns dos indícios por meio dos quais procuramos percorrer um caminho de tentativas de reconstrução das montagens da Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José. Ao indicar detalhadamente um cenário, ao descrever um figurino, ao orientar a movimentação e os estados de ânimo dos personagens, as rubricas refletem a presença do autor em cena, como regente de uma escrita que só se compreende como escritura cênica, na medida em que só se completa inteiramente no espetáculo, com a assistência de seu público. Desta forma, acreditamos poder denominar Cardoso de Menezes e Carlos Bittencourt autores-ensaiadores.

---

19. NUNES, op. cit., v. 2, p. 13-14.



# A ENTREVISTA COMO DOCUMENTO

*Beti Rabetti*  
(*Maria de Lourdes Rabetti*)\*

Após um ano de trabalho (jan 98 – jan 99) tornaram-se mais que evidentes o objetivos e os bons resultados alcançados pelo *Folhetim* – revista do Teatro do Pequeno Gesto, do Rio de Janeiro. É fato que o eixo fundamental que vem orientando a composição de seu tecido, de caráter prevalentemente ensaístico, numa “gostosa mistura de erudição e atualidade”, como já comentava Gerd Bornheim,<sup>1</sup> dá-se efetivamente no recorte já anunciado pelo Editorial *O número zero*: “a partir desta prática, surge o *Folhetim* que reúne profissionais de teatro dispostos a pensar seu trabalho e as questões estéticas que lhe dão sentido”.<sup>2</sup>

---

\* Professora adjunta do Departamento de Teoria e do curso de Mestrado em Teatro da Uni-Rio, tradutora, dramaturgista e historiadora do teatro.

1. BORNHEIM, Gerd. In: O leitor escreve. *Folhetim*, n. 1, 1998, p. 94.

2. In: *Folhetim*, n. 0, jan 98, contracapa. No conjunto dos exemplares publicados podem ser encontradas várias pontuações que reiteram este seu caráter. Destaco apenas o artigo de Fátima Saadi sobre *A prática do dramaturg*. In: *Folhetim*, n. 3, jan. 99, p. 15 - 24.

Das importantes decorrências (ou dos vários resultados expressos pelo conjunto de trabalhos até o momento veiculados pela revista), comento apenas as referentes à parte “entrevista”, que já constitui *corpus* bastante significativo, na justa medida de sua particularidade.<sup>3</sup> E, no quadro de problemas atinentes à realização de uma entrevista, gostaria de salientar apenas o aspecto de sua configuração como meio de produção documental, importante tarefa a que estaria se dedicando, portanto, o *Folhetim*. Escolho, assim, não discutir sua provável constituição também como instância “atrativa” de um veículo que pretende alcançar uma gama variada de público leitor (e que poderia ser enfatizada com a observação de que um retrato fotografado do entrevistado participa também da composição da capa do periódico). Opto por indicar brevemente os procedimentos rigorosos (de eleição dos entrevistados e de definição acurada dos roteiros) que têm orientado sua preparação, sua realização e sua edição final para divulgação, por parte da equipe que compõe o conselho editorial da revista e que conta ainda com a presença da pessoa encarregada da transcrição das fitas durante a entrevista.

Ora, se levarmos em conta a série de entrevistas realizadas, os objetivos programáticos da publicação que as apresenta e os critérios que vêm sendo acionados para sua confecção, não podemos descartar o fato de que se está diante de um efetivo *produto documental* quando se lê cada entrevista concedida ao *Folhetim*.

Restrito à atualidade, a fazer aflorar a memória de seus “atores”, o documento/entrevista, além de oferecer informações muitas vezes ainda não registradas em outras fontes, particulariza-se por querer a versão pessoal (por vezes extrema e esclarecedoramente “criadora”) do participante de determinados eventos ou processos recentes.<sup>4</sup> No

3. *Folhetim*. Corpo de Entrevistas: *Entrevista de Nelly Laport*, n. 0, jan. 98, p. 77-87; *Domíngos de Oliveira e o elogio do teatro*, n. 1, 98, p. 78-93; *A vanguarda da vida – entrevista com Bia Lessa*, n. 2, 98, p. 60-71; *Entrevista com Paulo Autran*, n. 3, jan 99, p. 75-94 e, agora neste exemplar, *O riso da Terra: confluências*, entrevista com Luiz Carlos Vasconcelos.

4. Para o corpo de entrevistas já estabelecido pelo *Folhetim*, pode-se destacar, por exemplo, as claras informações oferecidas por Paulo Autran a respeito da ligação entre o papel do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), o exercício crítico/ensaístico de Décio de Almeida Prado e a veiculação de publicações

entanto, tratar de sua realização no campo do estudo e da pesquisa teatral no Brasil supõe enfrentar questões (teóricas e metodológicas) particularizadas e suficientemente inquietantes a ponto de solicitar um olhar mais aprofundado que escapa aos objetivos deste breve comentário.<sup>5</sup>

O que se quer aqui, inicialmente, é salientar a importância da criteriosa experimentação e avaliação de procedimentos metodológicos para o campo da investigação teatral em geral e, em particular, para o aporte de produção documental que a realização (e a divulgação) de uma entrevista acarreta. Foi assim que, no enfrentamento das questões pertinentes à pesquisa teatral em âmbito acadêmico nestes últimos anos, foi preciso estimular a discussão da íntima conexão entre teoria e método, e evitar confundir, por exemplo, metodologia e técnicas com formas de adestramento para a produção em série e o conseqüente aviltamento da dimensão criadora individual. E, sobretudo, tornou-se necessário precisar que uma propalada “inexistência” de documentos nos acervos (públicos ou privados, muitos deles, é verdade, sem qualquer processamento técnico primário) terminou por fazer da

---

sobre teatro nas livrarias das cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro nesta metade de século no Brasil (n. 3, jan. 99). E ainda, importantes momentos de diálogos sobre os caminhos do ator contemporâneo, entre representação e atuação, no decorrer da entrevista com Bia Lessa (n. 2, 98). O campo originário e particularmente efetivo para o estabelecimento da estruturação de programas e de séries de entrevistas com destinação à produção documental, como se sabe, é o da História Oral. Dentre as inúmeras obras voltadas para a discussão do problema, pelo caráter didático com que apresenta as etapas de realização de uma entrevista, remeto a ALBERTI, Verena. *História Oral: a experiência do CPDOC*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1990.

5. É o que vimos tentando realizar em âmbito acadêmico, no interior de projeto de pesquisa, em cursos de metodologia da pesquisa e através da orientação de dissertações de mestrado. Desde 1996, criamos espaço para esta discussão e para a experimentação de alguns critérios de pesquisa teatral, sistemática e regular no campo do teatro no interior da disciplina *Metodologia da Pesquisa*, disciplina do núcleo comum do Curso de Mestrado em Teatro da Uni-Rio.

entrevista um inconsistente *substituto* de outras fontes primárias substanciais. E, finalmente, foi-se evidenciando um lugar para uma possível forma diferenciada de acionar e compreender a produção documental – por meio de entrevistas – no campo da investigação em teatro, tanto em referência ao problema das fronteiras entre objetividade e subjetividade no campo da arte, como em relação à tantas vezes coincidente situação investigador/participante do objeto da pesquisa.

Nesta direção – tanto pelos critérios que vêm sendo adotados, como pelas perspectivas teórico/práticas que guiam a revista *Folhetim* – a observação de seu corpo de entrevistas pareceu-nos oportuna ocasião para estimular discussões sobre o problema de metodologia e técnicas no campo do estudo teatral, e para alimentar talvez o sonho de ampliação dos canais de comunicação entre a tão rigorosa quanto específica e particularizada produção acadêmica de pesquisa e aquela mais largamente desenvolvida por inúmeros grupos ou companhias de teatro em nosso país.







# O RISO DA TERRA: CONFLUÊNCIAS

*Entrevista de Luiz Carlos Vasconcelos a  
Beti Rabetti, com a participação de  
Fátima Saadi e Ângela Leite Lopes e  
assistência de Dorys Calvert.  
Fotos de Murah Azevedo*

Participar da entrevista de Luiz Carlos Vasconcelos ao *Folhetim* constituiu-se em tão alegre quanto densa ocasião para uma reunião de pessoas em torno de acolhedora mesa de trabalho e refeições. Pessoas, na verdade, afinadas pela arte do teatro, por certo matiz adquirido com o suor diário provocado pelo contínuo esforço de interseção entre teoria e prática no campo da criação e da reflexão teatral. E por outros tantos cruzamentos que se desprendem da fala do ator (de teatro e cinema) Luiz Carlos, palhaço Xuxu, fundador do Teatro Escola Piollin, diretor de importante espetáculo brasileiro contemporâneo, *Vau da Sarapalha* (1992), orientador de inúmeras oficinas oferecidas em várias partes do país. Deste acervo de atuações, como a entrevista permite observar, Luiz Carlos vem destacando e cultivando um ramo particularmente significativo: *O riso da Terra*, grande evento marcado para dezembro deste ano em João Pessoa.

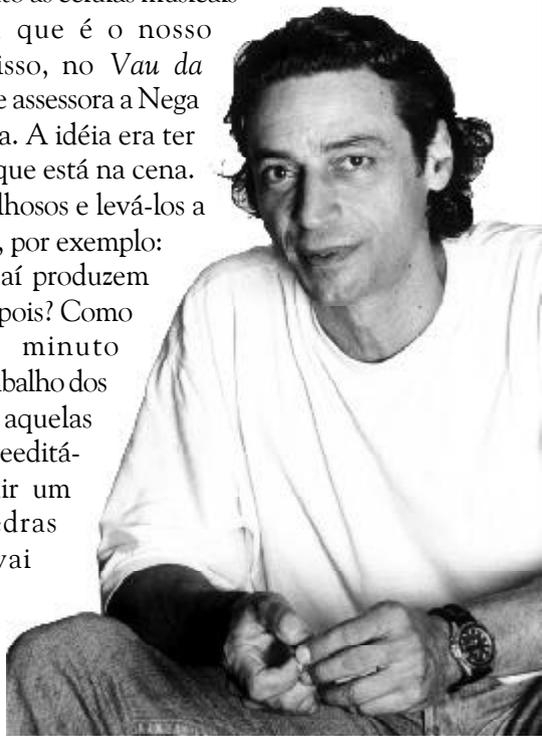
Participar daquele encontro foi assim como partilhar de um banquete. Algumas das especiarias ali experimentadas, aqui editadas por Fátima Saadi, espalham-se agora em meio ao público mais amplo, destinatário maior do que ali se produziu.

**Beti:** Luiz Carlos, eu queria começar de dentro da cena de *Vau da Sarapalha*. Na abertura do espetáculo, há uma pontuação – o movimento de entrada e saída da Nega Ceição da casa – um movimento circular, que se repete com uma única diferenciação fundamental, que é de tempo e ritmo. Esta repetição com variação de tempo e ritmo me parece fundamental na constituição da cena de *Vau da Sarapalha*. Como você chegou a isso?

**Luiz Carlos:** Foi uma necessidade do próprio roteiro, uma tentativa de adaptar aquela fábula do Guimarães Rosa. A gente tinha uma referência muito precisa: as coisas se passavam “assim e assado”- uma certa fala, um certo balançar de orelhas do cachorro... Há uma passagem que diz que, naquele dia, o Primo, depois da balançada da orelha do cachorro, não mais teria falado o que habitualmente dizia: “vida melhor do que a nossa”, para primo Argemiro responder, eternamente responder: “é sim”. Na tentativa de caracterizar algo que sempre tinha sido assim e, a partir daquele momento, não era mais daquele jeito, descobrimos a necessidade da repetição. Mas era preciso ir além da repetição: mexer com o tempo seria a saída. E o engraçado é que a cena é construída de uma maneira que não é integralmente percebida. A gente trabalha as três repetições da primeira cena com um centro, um antes e um depois. A segunda repetição – o centro – é cotidiana, ou seja, tem um ritmo normal, sem pressa. A primeira – o antes – é retardada: há um ralentar na fala, nos movimentos, em todo o andamento da cena. A terceira, – o depois – essa sim, é duplamente acelerada. No entanto, embora, a percepção desse ritmo se dê sempre num crescendo, é um crescendo que parte do -1, passa pelo zero e chega ao + 2, o que é distinto da linearidade do 1, 2, 3. E, pra mim, um detalhe tão simples como esse é determinante da complexidade dramática. Ao longo do espetáculo há ainda outras repetições que vão aparecendo, talvez não assim tão contundentes, como o fato de a Nega Ceição ciscar sempre que sobe para a casa, os potes que se quebram. Creio que a intuição desempenha papel fundamental no meu trabalho.

**Beti:** Como é que se conjugou essa necessidade íntima ou intuição – como você chama – com o estabelecimento de uma partitura da cena, uma partitura feita por você e por Escurinho?

**Luiz Carlos:** Olhe só! Será que eu sei? Em primeiro lugar, a partitura não se dá só no nível sonoro, não. Ela é física também. Tudo o que os atores fazem, todos os movimentos deles, as passadas, tudo está sincronizado com as tônicas das falas. E eu levei isso às últimas conseqüências. Mas vamos pegar a questão sonora, que você enfatiza. Você conhece um pequeno texto meu, *O ator como fonte sonora do espetáculo teatral*. Pois hoje eu substituiria este título por *O ator como fonte sonora e musical do espetáculo teatral*, como conseqüência de todas essas oficinas que tenho desenvolvido e que, na verdade, têm sido o meu grande laboratório em torno do ator e da construção da cena. Cada vez mais se evidencia, para mim, que se pode assumir a composição musical a partir do manuseio das ações sonoras. E não é preciso diferenciar a questão sonora das ações físicas dos atores dentro do espetáculo – a forma de andar de um personagem pode me fornecer um mote para a partitura cênica tanto quanto as células musicais criadas por Escurinho, que é o nosso percussionista e além disso, no *Vau da Sarapalha*, faz o Capeta, que assessora a Nega Ceição no universo da casa. A idéia era ter controle absoluto sobre o que está na cena. Eu posso ter atores maravilhosos e levá-los a construir... num improviso, por exemplo: estão todos inflamados e aí produzem coisas estarrecedoras. E depois? Como resgatar aquele meio minuto maravilhoso que eu vi no trabalho dos improvisos? Como resgatar aquelas pequenas pedras preciosas, reeditá-las, rearrumá-las e construir um espetáculo só com pedras preciosas? É isso que vai nortear o nosso trabalho. Essa construção, essa elaboração é semelhante a uma partitura.



**Ângela:** Você e Escurinho assinam juntos a partitura musical do espetáculo?

Assinamos a música original. Escurinho é músico e eu tenho essa, digamos, especulação sonora. Então, ele compunha um fragmento e eu determinava seu uso conforme a cena, como a caminhada da Nega Ceição, por exemplo. Ao longo da construção da cena, eu pedia sempre para ver todo o material que ele criara e escolhia o que mais se adequava ao que estávamos fazendo. Além disso, algumas coisas funcionavam realmente a partir da intuição. O tema musical do espetáculo está anunciado na epígrafe que Guimarães Rosa acrescenta ao conto e que eu desconfiava que era uma letra de música. Depois do título vem: “Canta, canta, canarinho / ai, ai, ai / não cantes fora de hora / ai, ai, ai / a barra do dia aí vem / ai, ai, ai / coitado de quem namora.” Comecei então a propor aos atores uma maneira de cantar aquilo. Aconteceu coisa parecida em outro espetáculo, *O aborto*. Eu havia escrito uma letra e queria que cantassem. O maestro Pedro Santos, convidado a fazer a música para essa letra, não fazia nunca. Só vivia em viagem. Estávamos para estrear e, na semana anterior, decidi começar a cantar com os atores: “É um chamamento, vamos chamar”. E os atores todo dia se aqueciam cantando, cantando, mas era tudo sempre igual. Eu disse: bom, aqui sobe, em seguida baixamos. Não conheço nada de música, mas saí criando variações daquilo. Na véspera da estréia, chega o maestro Pedro Santos e eu digo: “Maestro, sinto muito, o senhor não viu o que a gente fez”. E cantamos pra ele. E ele: “Mas já está! É um chamamento, já está! Eu só faria aqui assim.” E trocou a modulação da última estrofe. No *Vau* não foi diferente. Os atores cantavam do jeito que eu propunha: “Na segunda parte subimos, a tônica é aqui...”, orientados sempre pela necessidade de construir um lamento. Utilizamos ainda outra forma de composição a partir das ações sonoras dos atores (espirro do cachorro, sopro na fogueira, o ciscar da Nega Ceição, a palma coletiva que mata mosquitos), repetidas, aceleradas, reforçadas percussivamente por Escurinho até a definição da melodia. É dessa participação do ator na construção musical do espetáculo que trata o texto *O ator como fonte sonora e musical do espetáculo teatral*. É por isso que eu assino com Escurinho, embora não tenha posto uma só nota na pauta, não saberia. Mas, voltando à questão da partitura, podemos utilizar o termo tanto do ponto de vista sonoro, musical, quanto do ponto de vista das ações mais elementares que constroem a

cena. A partir desta idéia, a gente vai decupando isso em exercícios. Se Nanego caminha do tronco até a fogueira dando um pequeno texto, fala e caminhada são uma única coisa. O texto é isso: “Deve de ser bom...” A cada tônica, uma passada. Então eu posso pegar essa e outras falas e dizê-las buscando essa sincronia com os movimentos. Esse procedimento ajuda a fugir do realismo no trabalho do ator, e o espetáculo acaba por ser todo construído, produzindo uma cena extremamente limpa que desperta no espectador uma sensação agradável, cuja origem ele muitas vezes não consegue identificar. Claro, podemos recorrer a uma série de outros artifícios. Eu posso trabalhar com dois atores ligados por um bastão: estes atores memorizam tudo o que estão fazendo, eu retiro o bastão e teremos aí duas seqüências separadas. Mas a origem desses movimentos foi a tensão do bastão suspenso entre o ombro de um e a cabeça do outro ator, por exemplo. Então eu tenho o corpo todo comprometido, realizando determinadas ações. E quando esse material começa a ser repetido pelos atores em separado, eu dou um polimento, propondo uma limpeza no movimento. Foi assim com o pesadelo, em *Sarapalha*. Vamos voltar à cena de abertura, que já mencionamos. Na terceira vez que a cena acontece, as coisas se passam de forma diferente. O cachorro balança as orelhas e o Primo não vai mais falar. Por quê? Porque nessa noite ele teve um pesadelo. Sonhou com Luísa, causa de seu silêncio. Sonhar com Luísa significaria a morte: ele pressentiu a morte. Bom, como não estou fazendo uma cena realista, não preciso pô-los no quarto dormindo e tendo o pesadelo. A cena está ali definida, um tronco, o núcleo de um círculo, núcleo dos movimentos que serão gerados. Bom, então os atores simplesmente se erguem, levando seus lençóis. E aí a cena vai se dar pela terceira vez. E há uma única coisa que não é repetida dentro desse módulo de treze minutos. Então preciso criar uma justificativa para o fato de, na terceira vez, o Primo não falar mais: “vida melhor do que a nossa”. E aí – voltando ao exemplo do bastão – eu tinha fragmentos do trabalho de Everaldo no momento em que ele sustentava o bastão no pescoço. Eu achava interessante o gestual, extremamente anguloso, que quebrava toda a sua estrutura e comprometia o corpo todo. Pego então o que resultou daquele movimento criado pelo ator com o bastão – agora já sem o bastão –, trago para o ator e ele, recuperando o que fazia naquele momento, constrói o pesadelo. Enquanto, no fundo, Escurinho canta o aboio, que vai ser sempre uma referência à memória

dele e de Luísa. Então a partitura, nesse caso, é também uma forma de quebrar a via psicológica de construção do personagem, evitando estrebuchamentos que, inevitavelmente, surgiriam para figurar o pesadelo, o delírio com Luísa, numa via psicológica de construção do trabalho do ator.

**Beti:** Como é que você vê a necessidade de quebrar a via psicológica?

**Luiz Carlos:** É arte, é construção, é poesia, é síntese. A via realista atende muito bem ao cinema, à tv, mas, na cena viva, você tem que construir metáforas e aí surge uma nova questão. As metáforas já estão quase todas gastas. Como descobrir a metáfora que funcione? É aí que entra a necessidade da síntese, do poético. A coisa justa no lugar justo. A pedra preciosa que o ator pariu em alguns segundos das três horas de exaustão de um improviso, aquele momento que ele não poderia prever se não o vivesse, não é? E aí há criação. Se estamos falando de criação artística, de obra de arte, não posso simplesmente repetir o que eu sei fazer, o que eu já consigo fazer. E esse é o descaminho, o beco sem saída da maioria dos atores: repetirem sempre o que já sabem de si e de suas possibilidades.

**Beti:** Como é que fica a questão da descoberta e da manutenção, por parte do ator e no tocante à cena, deste estado de arte? *Sarapalha* já tem um trajeto que passa por um outro tempo, o tempo externo da cena. Eu vejo vez ou outra o espetáculo e continuo achando que, na parte fundamental, ele está ali, sempre o mesmo – no melhor sentido que eu poderia atribuir a isso – e, no entanto,



descubro sempre novas coisas nesse espetáculo. E, ao mesmo tempo, você me fala sempre de estar se reunindo com o grupo, para ajeitar alguma coisa, não sei se o termo é esse. Enfim, eu sei que, continuamente, você está fazendo interferências na cena. Fale um pouquinho disto e também do trajeto do *Vau*.

**Luiz Carlos:** No fim do mês de março concluímos sete anos de turnê com *Sarapalha*. Fizemos o espetáculo agora, finzinho de fevereiro, começo de março, em Buenos Aires e Mar del Plata. E demos oficinas também nas duas cidades. Devemos voltar a São Paulo no comecinho de abril para um encontro de teatro de grupo, e recebemos vários convites: para Londres e Paris no próximo ano e, em outubro, talvez para a Polônia. No que diz respeito às exigências do tempo, pela primeira vez nos confrontamos com essa realidade. Construímos uma cena que nos cativava a todos e, por sorte, a quem via também. Mas aí começamos a descobrir coisas terríveis, que a cena já não era mais um desafio para os atores... A tensão criada pelas dificuldades que propiciavam um equilíbrio instável deu lugar ao conforto do conhecido: numa metáfora, poderíamos dizer que os atores se sentaram confortavelmente numa cadeira. E isso eu constatei na reestréia aqui no Rio em 1998, quando nos apresentamos no Carlos Gomes. É preciso levar em conta ainda um outro dado: também o diretor mecaniza a sua visão, e começa a não ver mais, a não perceber mais os problemas, de tanto ver. A gente tem mais de 500 apresentações e talvez eu não tenha visto apenas umas dez. Então, naturalmente, você embota sua percepção. Não sei se foi a reação do público, ou o quê, mas o fato é que eu acordei. E disse: “Gente, os atores estão totalmente recostados”. Então é preciso buscar mecanismos de acordar. E aí todos sentimos necessidade de voltar à cena. Tínhamos que mexer na estrutura, no mais básico da cena, criar novidades em cada pequena partitura, para que os atores, a cada momento, estivessem na ponta da cadeira, voltassem para a ponta da cadeira e dissessem: “Eu não posso cair daqui”. E foi muito duro viver isso. Dá desespero ver o espetáculo se acomodar: “amanhã à noite vai ter e eu não quero ver aquilo mais nunca”. Então trabalhamos o dia inteiro numa sala e todos concordaram que precisávamos fazer isso para tentar, à noite, começar a sentir entrar um ar. Que não vai acontecer imediatamente, mas talvez no último dia de temporada. Aí você vai sentir que o espetáculo já voltou a pulsar. Vou dar um exemplo. Em Mar del Plata me aconteceu uma coisa muito preciosa, que tem

muito a ver com o trabalho que desenvolvo hoje, a ritualização de danças e cantos como forma de levar o ator a um estado propício à criação. Um estado tipo “aqui eu posso me arriscar”. E o canto tem tido um papel fundamental nisso. Aliás, tenho que evocar Grotowski, com toda sua investigação, em torno de cantos ancestrais como forma de levar o ator a um estado de energia sutil, ou coisa que o valha. Na verdade, conheço muito pouco desse trabalho todo lá, apenas algumas pequenas referências, mas sinto que o que busco, de alguma forma, roça com essa investigação que espero, um dia, conhecer mais. Mas fiz uma experiência. Há algumas canções que eu canto recorrentemente, não canto por cantar, canto insistentemente, com uma certa entrega, com volume, potencialização vocal mesmo, sem machucar nada, mas como num grito. Entre essas canções está o aboio, que é de Escurinho e que ele canta no *Vau da Sarapalha* durante o pesadelo. Em Chapadmalal, que é um lugar a cinqüenta quilômetros ao sul de Mar del Plata, com praias virgens muito lindas, decidi caminhar ainda mais para o sul: “Vou bater no Pólo e é hoje”. E fui cantando, cantando, entre outras canções, o aboio. Tinha algo de mágico na situação: uma barreira enorme, com grutas, e eu cantava e me aproximava das grutas, tentando que esse canto reverberasse para a praia. E cantei, cantei e, em mim, descobri como já tinha sido esse canto no espetáculo. Um bando de gaivotas me seguia, escutando a canção. Voavam 150 metros para a frente e paravam sobre a areia esticando o pescoço... Podia ser que estivessem fazendo outra coisa, mas, para mim, estavam escutando. Eu poderia contar um outro fato, só para enfatizar o lado mágico da questão. Não sei se as gaivotas respondem como os bois respondem ao aboio mas, numa outra experiência, estávamos eu, João Miguel e mais três pessoas – então aí, na Bahia, havia testemunhas, o que não é o caso aqui com as gaivotas... Os bois brancos que estavam naquele matagal quando decidi cantar o aboio correram em grupo e em círculo em volta da gente e pararam com o mesmo pescoço esticado. Ou seja, pessoas que trabalham sobre o aboio devem saber que poder tem esse canto sobre os bois. Mas não importa isso, importa é que, cantando dessa forma, a todo pulmão, me lembrei, em Mar del Plata, de que, um dia, o aboio cantado na cena tinha sido assim poderoso. Então me dei conta que Escurinho, naquele momento, estava cantando “sentado”, cantando um canto que estava apenas servindo de fundo para um ator que tem um pesadelo. Voltando para o ensaio, à tarde, disse: “Ecurinho,

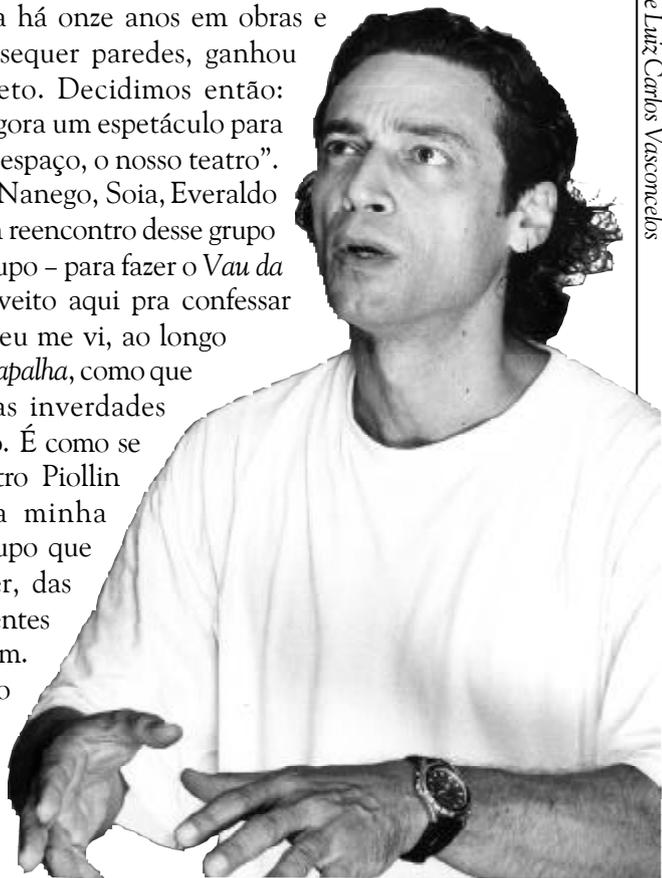
escuta isso”, e cantei. Com todo o pulmão, eu tinha cantado a manhã inteira; Escurinho emocionou-se e disse: “Já foi assim. Assim há um semitom que torna o canto mais triste!” E, de noite, tivemos uma cena que comoveu a todos. Descobrimos que, com o tempo, vamos sentando, vamos sentando, vamos apenas cumprindo partituras. Mas as próprias exigências do tempo nos fazem, hoje, estar descobrindo vias de resgatá-las, senão o espetáculo fica vazio, é uma carcaça, uma carcaça formal, externa, do que já foi, do que já teve um conteúdo.

**Fátima:** Estou sentindo necessidade de que você fale um pouco sobre a estrutura do grupo, e sobre como você consegue despertar nessas pessoas esse desejo de retomar o trabalho. Porque é muito difícil convencer uma equipe de que algo não saiu bem, de que é preciso retomar o trabalho. O lema da maior parte dos atores é: “espetáculo estreado não se ensaia mais”, e isso é um dos meus maiores sofrimentos, porque isso vai contra tudo o que eu penso e, muitas vezes, tenho que me curvar, porque não posso ir além. Então eu queria saber como é a história de vocês, há quanto tempo a companhia existe, que tipo de contato vocês mantêm, se vocês estão com novos trabalhos em vista, que posição *Vau da Sarapalha* ocupa no trajeto da companhia...

**Luiz Carlos:** O grupo é um grupo incomum que percorreu um trajeto um tanto incomum. Para falar sobre isso, acho que vou ter que remontar à nascente da Escola Piollin. Em 1977, eu, Everaldo, Buda havíamos ganho um prêmio em Salvador, em um festival do antigo Serviço Nacional de Teatro, com minha segunda direção, *O aborto*, um prêmio de trinta mil..., não sei a moeda mais... trinta mil *dinheiros*. Mas éramos doze em cena, não tinha como ratear isso, acabaria em uma semana, não serviria para nada. Então a idéia era aplicar isso em um espaço, a exemplo do que um grande amigo meu, Marcos Siqueira – que já nos deixou – tinha em Pernambuco, ocupado com o apoio da igreja, com o apoio do Arcebispo Emérito de Olinda e Recife – Dom Hélder Câmara – e de Dom Marcelo Carvalheira. Eu sempre ia a Olinda visitar este espaço e quando aconteceu esse prêmio eu pensei: isso também devia existir em João Pessoa. Descobrimos então o convento de Santo Antônio, que estava alugado à Secretaria de Educação que lá instalou um colégio estadual, mas o prédio começou a ameaçar ruir e foi

desocupado. Foi aí que ocupamos clandestinamente esse convento de três séculos. Chegamos para a família que morava lá, e que fazia a vigilância do lugar, e dissemos: “Olha, somos da Secretaria e vamos aqui implantar uma escola” e, durante três anos, cria-se o primeiro espaço alternativo em João Pessoa. E para aí correm artistas plásticos, o pessoal de dança, música. Compramos uma arquibancada que foi instalada em um mangueiral, ao ar livre. Chamávamos essa arquibancada, podre, caindo aos pedaços, comprada de um velho circo, de “Teatro de Arena ao ar livre da Escola Piollin”. E aí aconteceram shows fantásticos. Assim nasce o Circo Piollin, dessa arquibancada, ou seja, foi todo um movimento não pensado, que seguiu seu fluxo. Dirigi, por algum tempo, a Associação Paraibana de Teatro Amador e, numa viagem pelo interior, conheci alguns grupos jovens. Em 1976, houve um festival em Cajazeiras. Um grupo de crianças procura Laís Aderne – grande amiga de Brasília que implantava o curso de Educação Artística na universidade da Paraíba – e ela diz: “Procurem o Luiz Carlos”, para que eu desse uma oficina a essas crianças: Eliézer Filho, Marcélia Cartaxo, Soia e Nanego, que hoje faz o primo Argemiro no *Vau da Sarapalha* e que, na época, tinha onze anos. Foi um presente. Comecei a dar uma oficina na mesma hora, isso já no fim da manhã: “Vamos todos para uma sala”. Trabalho, trabalho. Eu nunca tinha visto tamanha força criativa nem nas oficinas de João Pessoa, nem no curso de teatro que eu dava para crianças, no Teatro Santa Roza. Nada, nada se comparava àquilo. Foi tão forte que eu saí – eu já contei isso algumas vezes, mas não importa –, saí correndo da sala, deixei eles trabalhando e fui até o auditório do colégio Diocesano onde estava havendo um debate. Chego lá, vazio. Ninguém mais, tinham ido todos almoçar. A solidão de ser testemunha única daquilo me comoveu. Nasceu aí um vínculo muito forte e a idéia de, nas férias, reuni-los na Escola Piollin a um outro grupo de crianças que eu tinha conhecido em Pombal, também no alto sertão. Eles passavam lá duas ou três semanas, improvisadamente. Um irmão meu dava o pão, o pessoal de teatro dava o macarrão, minha irmã ia cozinhar... Sem nenhuma ingerência ou patrocínio, mantínhamos esse encontro, que se repetiu por cinco anos. Com eles montamos *Os pirralhos*, um roteiro meu no qual eles improvisavam dentro de uma estrutura de dez cenas, um espetáculo muito, muito especial. Ou seja, trabalhamos enquanto houve esses encontros. Essas crianças tinham seu próprio grupo, o Grupo Terra,

que montava trabalhos lindos. Eram tão jovens, tão crianças, mas faziam trabalhos de cunho social, discutindo a pobreza, a fome, as relações humanas. E chegaram a viajar para alguns festivais. Uma vez fomos junto com eles, levando *O barraco*, uma peça linda de Eliézer Filho, o diretor do grupo. Quando, em 1981, a Piollin foi ameaçada de expulsão porque o convento estava para ser restaurado, essas crianças se organizam e vêm do interior, com faixas, dar apoio à Escola, fazer um protesto, num movimento voluntário e muito carinhoso. A mobilização acabou tendo alcance nacional e a gente conseguiu então a fazenda, onde funciona hoje a Piollin. Uma fazenda do século passado, num pedaço da Mata Atlântica, no centro da cidade. Em 1984, vim para o Rio, onde morei anos. Meu contato com a Piollin passa a ser periódico, nas férias. Em 1992, quando fui de férias, o teatro, que estava há onze anos em obras e não tinha ainda sequer paredes, ganhou finalmente um teto. Decidimos então: “Vamos montar agora um espetáculo para inaugurar o nosso espaço, o nosso teatro”. Aí é que convido Nanego, Soia, Everaldo – como se fosse um reencontro desse grupo que não era um grupo – para fazer o *Vau da Sarapalha*. E aproveito aqui pra confessar uma coisa: é que eu me vi, ao longo do percurso de *Sarapalha*, como que contando algumas inverdades sobre o meu grupo. É como se eu falasse do Teatro Piollin como se fosse a minha idealização do grupo que eu sempre quis ter, das pesquisas permanentes que nunca existiram. Na verdade, isso era um movimento muito solitário, que havia com o grupo também,



mas quase como uma oficina... Era como se eu invejasse os grupos do chamado “terceiro teatro”, que tinham atores disciplinados, que podiam, baseados na auto-disciplina, ter um treinamento diário... Isso para nós era apenas um sonho. Veja bem, isso era tão idealizado que um dia, aqui no Teatro Villa-Lobos, num projeto da Elke e do Venício, do Grupo Moitará, Luiz Carlos Nem se aproxima de mim, depois da minha fala e diz: “Mas isso que você está contando que é com o grupo, não é bem assim, é mais nas oficinas que tem acontecido.” Agora estamos vivendo um momento dos mais intensos, que é o momento de falar todas essas coisas. Desde 1992, quando começamos a viajar com *Sarapalha*, eu intensifico meu fluxo de oficinas. Essas oficinas ganham um formato bastante importante a partir do início de 1998, com a inclusão de um grupo de assistentes. Foram oficinas em Porto Alegre, Salvador, São Paulo, Rio e em João Pessoa, com o próprio Piollin. Aí, abrem-se as comportas do que já tinha sido tentado, uma via de pesquisa muito clara, onde essa questão dos cantos e danças como elemento condutor a um estado propício à criação tem ganhado corpo. A sobrevivência do grupo está intimamente ligada também à consciência que essas pessoas têm do que possuem, do material que têm na mão. Então, a cada representação de *Sarapalha*, elas se confrontam com reações entusiasmadas do público, e isso é muito forte. Temos trabalhado, trabalhamos duas semanas antes de viajar para a Argentina, em cima daquela velha idéia de manter os atores na ponta da cadeira. Continuamos trabalhando também na Argentina, ensaiávamos lá. E surge então a necessidade de ter o grupo na oficina. Pela primeira vez participavam todos da oficina, que eu sempre dava ou solitariamente ou com a colaboração de Servílio Gomes (que faz o cachorro no *Vau*). Era como se eu lamentasse o grupo não dizer: “deixa eu estar aí” e o grupo se ressentisse comigo por eu não dizer: “venham”. E foi maravilhoso. Como era bom ver que eles entenderam o que se estava discutindo: as idéias sobre uma via não realista, a grande ênfase no ator, na auto-disciplina... E mesmo a oficina tendo durado apenas três dias, procuramos arrumar poeticamente o parco material produzido. É preciso dizer que hoje compreendo que cometi alguns erros na relação com meu grupo. Por exemplo, quando, em janeiro de 98, entusiasmado, narrei ao grupo minha experiência em Porto Alegre, minha primeira experiência com um novo formato de oficina, que admite observadores – dramaturgos, cenógrafos, diretores, figurinistas, diretores musicais,

iluminadores, enfim, todos os artistas envolvidos na criação cênica e que, ao longo do processo, trabalharão comigo sobre o que os atores produziram na primeira etapa. Sabe quando você quer falar de uma emoção e descreve essa emoção maior do que ela é, esse descompasso entre o falar e o sentir? E, naturalmente, quando, em abril do ano passado, fui novamente trabalhar com meu grupo, estavam todos com um pé atrás, porque sabiam que eu vinha de uma experiência com atores “maravilhosos”, que tinham realizado isso e aquilo... Pois foi o único lugar onde eu não consigo nada, o único lugar onde eu não editei fielmente o que eles produziram. Logo ali, onde eu precisava mostrar que essa via era possível, que era possível selecionar, ao cabo de uma simples oficina, indícios de uma dramaturgia, de uma cena de qualidade. O que fiz? Meu medo me levou a voltar no tempo e a recorrer ao tema do boi, sobre o qual já havíamos trabalhado durante um semestre em 95. Os atores criaram coisas lindas a partir da idéia das marradas do boi mas eu ia deixando, deixando, sem amarrar nada. E aí todos se foram. Foi duro, mas só descobri muito depois que a culpa tinha sido minha. Aprendi de uma vez por todas: é preciso devolver ao ator a sua criação. Mesmo em dois dias de trabalho, tenho que fechar, tenho que amarrar de alguma forma essas pequenas ações, preciosas ou não, buscadas no foro mais íntimo do ator. E esta é justamente a minha questão hoje com os atores: como levar o ator a descobrir, a entrar em uma área de risco, desconhecida, para criar uma cena que venha daí? Como fazer aflorar um material que está guardado nele e até aquele momento não foi vivenciado? Fora disso é montar peças, entende? O fato é que hoje precisamos ter a compreensão de nossa própria trajetória. Esse resgate está sendo muito precioso: eu não consigo descrever a importância da participação do grupo todo nas oficinas na Argentina, conduzindo comigo os ritos de recepção, observando meu trabalho com outros atores... Sim, há um grupo, não aquele idealizado por mim, não um grupo de pesquisa que nunca houve. Na verdade, a pesquisa existe, mas por dois caminhos: resgatar *Sarapalha* a cada novo espetáculo e promover um fluxo de vivências com outros atores, o que se encaminha agora para um projeto muito especial para 2000, que pretende reunir o Grupo Piollin e alguns desses atores conhecidos nas várias oficinas para uma vivência longa, de três meses, a princípio, no espaço do Piollin ou em outro a ser definido, com o objetivo de aproximar o grupo de outros atores e estabelecer uma relação de entrega

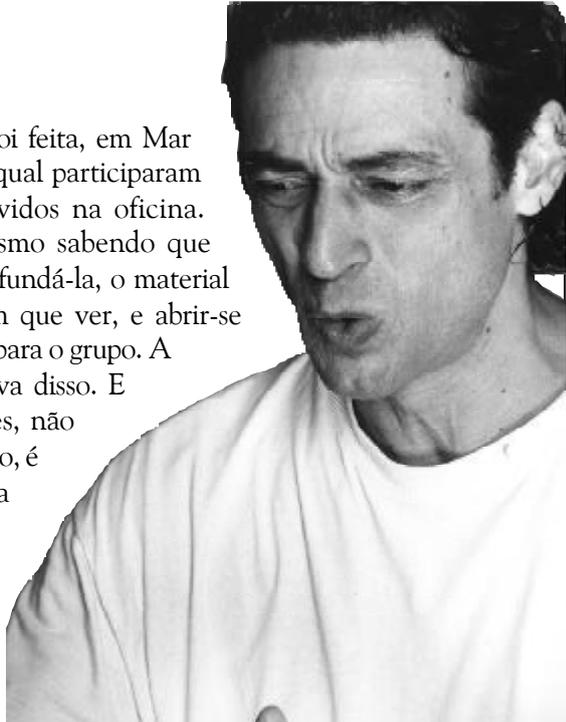
mais plena, como a que ocorre ao longo das oficinas, por não existir nenhum ranço de relação anterior, não haver nenhum saturamento das relações. Outro veio de pesquisa será realizado entre junho e agosto com os alunos formandos do curso de teatro da Unicamp que aceitaram a proposta de construir seu espetáculo de fim de curso por meio desse processo de oficinas que tenho realizado ultimamente.

**Beti:** Enquanto você falava do trajeto do grupo, incluindo também as oficinas e fazendo uma espécie de auto-avaliação, pareceu-me que, de alguma forma, você negava um pouco a percepção de um projeto de pesquisa para o grupo Piollin. O que eu quero dizer é que talvez não haja essa distinção que você faz de uma maneira tão crucial entre um trajeto de pesquisa para o grupo e uma possibilidade de pesquisa através das oficinas de curto prazo que, na verdade, criam uma necessidade, um atrito, uma exigência de compor o material desenvolvido no interior daquele rápido processo. Por que não admitir que tanto com o grupo Piollin como com esses outros grupos de atores, há um processo de pesquisa em curso?

**Ângela:** Isto faz parte do mito do “teatro de grupo”, o mito de que as pessoas se lançam em um projeto de pesquisa amarrado e conseguem os resultados previstos com o diretor e a equipe criadora. *Vau da Sarapalha*, por exemplo, é, ao mesmo tempo, um resultado e um processo. Tudo o que você narrou é um trabalho de pesquisa super-amarrado.

**Luiz Carlos:** Concordo. É essa idealização o que hoje sobressai, para mim, nos meus discursos. Na verdade, quando menciono isso é apenas pra responder à questão da Fátima. Temos problemas, sim. De disciplina, de preguiça, tudo o que negamos ou que os chamados *teatros de grupo* parecem não ter. Ou seja, todas essas mazelas existem com a gente e acredito, como diz a Beti, que há, sim, processo de pesquisa, e muito rico. Se digo tudo isso, se faço uma espécie de *mea culpa*, é porque agora começa a nascer uma auto-disciplina. Talvez, se ela não existisse ainda, eu não tivesse a coragem de estar dizendo isso aqui. É incrível o que acontece nas oficinas: são pequenos períodos de exercícios criativos que eu não sei onde mais eu poderia ter. Em companhias estáveis? Com o próprio grupo, montando um espetáculo de duas em duas

semanas? Em três dias foi feita, em Mar del Plata, uma cena da qual participaram os quinze atores envolvidos na oficina. Mesmo inconclusa, mesmo sabendo que ainda seria possível aprofundá-la, o material estava ali e você só tem que ver, e abrir-se diante dele. E trazer isso para o grupo. A vida de *Sarapalha* é prova disso. E lidando com dificuldades, não é o céu não. Pelo contrário, é descobrir que está uma merda mas que tem por onde salvar isso. Mas dizer o quê ao ator, se eu não tenho mais nada para dizer a ele? Eu também estou mecanizado. Lidar com



isso por si só já é a nossa prática e o tempo presente pede da gente uma resposta. Esse é o nosso problema, a nossa questão.

**Beti:** E o Xuxu? O palhaço que faz exigências com aquele mote fantástico: "Silêncio total!"

**Luiz Carlos:** Pois é. O Xuxu é um movimento extremamente solitário. É o que me restou de ator. De alguma forma, a questão do velho está presente desde a minha mais tenra idade. Eu tinha entre sete e nove anos quando chegou a televisão em Umbuzeiro, a cidade onde nasci, no limite entre Paraíba e Pernambuco, em cima de uma serra, um lugarejo muito pequeno. Uma noite, já bem tarde, meu pai e dois amigos estavam lá, vendo televisão, quando eu entro na sala com um lençol sobre a cabeça, trêmulo como um velho, fazendo com que os três se virassem para mim: aí eu bato na mesa três vezes com a mão, representando um velho. Eles se assustam e, depois do susto, uma risada enorme. Foi o circo que me apresentou ao teatro em Umbuzeiro, com a peça *A louca do jardim*. Levei minha cadeira de casa, a lona do circo toda furada... E atores maravilhosos. Não por acaso, o ator principal, o galã da história, era o palhaço da primeira

parte do espetáculo. Um palhaço maravilhoso que voltava sem pintura, na segunda parte, num papel trágico, com a sua mulher como primeira atriz. O melodrama, o drama vão influenciar profundamente tudo o que eu faço. Depois, no grupo escolar, inventei algumas peças totalmente influenciadas pelo melodrama do circo: *O sofrer de um pai*, *A morte do Conde Nassau...* E eu nem sabia escrever ainda, dizia aos meus colegas o que eles tinham que dizer, funcionando como ponto. E fazia, logicamente, o papel principal que tinha um pré-requisito fundamental: tinha que morrer em cena. Em *O sofrer de um pai*, a mulher me traía, eu chamo por um filho que não me traz os comprimidos e eu caio da escada – uma série de caixotes empilhados – morrendo do coração. Depois, já com treze anos, mudamos para João Pessoa, onde fiz meu primeiro personagem no teatro amador, na peça *O asilo*, também minha primeira direção. Era um palhaço velho e louco, o Pimentinha, que teria queimado o circo. E a velhice dele vai reaparecer na composição do Xuxu. Além de tudo o que eu pude observar na técnica de atores tão simples, que nunca tinham tido uma só aula de técnica vocal, mas que, por necessidades do ofício, não gritavam com a garganta seu “boa-noite!” para mil pessoas dentro do circo, mas um boa-noite totalmente impostado. Era como um campesino que caleja a mão para enfrentar a enxada todo dia. Depois do nascimento da Piollin, veio a necessidade de nos aproximarmos daquela comunidade tão carente onde se localizava a escola. *A viagem de um barquinho*, de Sylvia Orthof, foi o nosso primeiro espetáculo e criamos, para tornar a ação mais decisiva na rua, o personagem da professora Silência que funcionava como opositora ao menino que ia buscar o barquinho... Era preciso um palhaço juntando as pessoas na rua. E lá ia eu, com Nanego, pintados de palhaço, mas as pessoas se decepcionavam ao chegar na praça e verem o palhaço se trocar para ser o menino, que é personagem da peça. Então disse a Nanego: “Temos que ter um esquete”. E inventamos um. Além disto, tínhamos que ter um nome e escolhemos assim, na hora: Xuxu e Dengoso, os nomes mais recorrentes de palhaço no interior da Paraíba. Mas, voltando ao processo de criação do Xuxu, que foi extremamente solitário e sofrido, é preciso contar que, durante três meses, eu ia para a Piollin todo sábado à tarde me pintar, tentando criar coragem de ir para a rua, até que Edinha, minha amiga, me põe no fusca: “Te dou uma carona”. Quando chega na via expressa que corta a favela, já estava escurecendo. Conto essa história

de novo? Deço do carro, não deu tempo nem de fechar a porta, ela arranca. Ela sabia o corajoso que tinha na mão. E aí eu me vejo no meio de uma favela, debaixo de um poste, banhado pela luz que vinha daquele pratinho-abajur – talvez nem fosse esse o desenho, mas hoje eu vejo assim – e, na minha frente, uma bodegazinha com uma mulher que atendia um senhor de idade que bebia no balcão. A cara dela era de quem via o que eu imagino que ela estava vendo. E, lentamente, o homem, vendo a cara dela, começa a virar. Meu coração, tum-tum-tum, preparo uma pose, com a bengala que eu tinha, e espero: “Meu tempo vai ser a virada do homem, quando ele virar eu vou dar um boa-noite impostado.” Era tudo o que eu tinha, um boa-noite impostado. Dou esse boa-noite e ele simplesmente aperta o olho – vi que ele estava bem queimado – e diz: “Você é muito é viado”. Olhe, eu só não caí nem sei por quê... foi um banho de água fria. Eu só tinha duas coisas a fazer: ou voltava correndo e chorando, ou corria para cima. E talvez a gente possa dizer que existe um Deus dos palhaços, porque ele me deu um pontapé na bunda, para cima da favela. Que eu conhecia muito bem, porque durante meses andei por ela, para saber por onde eu deveria caminhar com o meu palhaço. Depois desse chute na bunda, eu gritei: “Oi, que cheguei eu!”, brandindo um pau na mão, no topo da favela: casinhas uma do lado da outra, valas enormes que a água da chuva cavou, pedregulhos, lixo, e eu a gritar: “Oi, que cheguei eu, oi que lá vou eu!” De um átimo apareceram todos, pais, mães, crianças, avós, todos, em todas as casas, chegando às janelas, à calçada, olhando, mas, com o grito, sumiram todos, de medo. Quem é o louco com o pau na mão dizendo que chegou?! Então eram acertos e desacertos, se acertei em correr para cima, errei entrando aos gritos com o pau na mão. Venci o medo no grito. Hoje é que eu percebo tudo isso. Depois, devagarzinho, as pessoas foram reaparecendo, e assim foram quatro anos, todo sábado, às três da tarde, a passear cercado de meninos, a cantar e a descobrir, a inventar. Ao invés de ensaiar numa sala, como todo mundo, para construir um palhaço, eu fui violentado na rua dessa forma. Então hoje, quando paro e olho para Xuxu, sinto outras necessidades. Nunca tive um diretor. A coisa nasce em mim, eu faço e elejo se funciona ou não, ou seja, o palhaço vai ser sempre o ator, o diretor e o autor. Mas hoje eu sinto a necessidade – principalmente vendo outros palhaços – de me render a um diretor.

**Fátima:** O Xuxu contracena, você tem duos, trios, entra em situação com outros palhaços, com outros atores, ou não?

**Luiz Carlos:** Essa é a tônica: ele é um velho solitário e galante. Como ele tem seu repertório, pode ser colocado em qualquer situação. No Golden Room do Copacabana Palace, para entregar o prêmio Shell; na Intrépida Trupe, com Dudu e Geraldim fazendo esquetes clássicos e criando outros, e por aí afora. Nos meus dez anos de Rio de Janeiro, de 1984 a 1994, morei, comi, vesti e li graças ao Xuxu. Cheguei ao ponto de não ter o que comer, mas pensava: tem o Xuxu aqui, e tem o Largo do Machado ali. E ia defender a comida do dia ali com ele. Em 1998, Xuxu participou de um filme do Sérgio Machado sobre um Rei Momo, uma história linda sobre um outro carnaval baiano, da comunidade. E Xuxu estava lá, dentro de um sonho, no meio da massa, mandando beijos para o Rei Momo.



**Beti:** Xuxu, apesar de velho, é vaidosíssimo. Acho que ele empresta sua vaidade para o Lamião do Baile perfumado.

**Luiz Carlos:** Pois é. Só muito recentemente eu compreendi a vaidade do Xuxu, que é, na verdade, o momento em que eu assumo pública e exacerbadamente o meu ridículo: eu sou aquilo. É duro reconhecer. Só de alguns anos pra cá eu entendi: “Meu Deus! Sou eu!” E o risível vem justamente de eu rir primeiro de mim mesmo, de eu me expôr. Quando ele quer saber se está bonito de costas, quando pergunta a quem está na sacada se, visto de cima, ele

está bonito, é o meu ridículo que assumo da forma mais... Durante as filmagens, eu não tinha clareza, era só sofrimento, era um parto dolorido. Tinha hora em que eu dizia: “Meu Deus, os amigos vão olhar e comentar: – É o Xuxu fazendo Lampião.” Hoje eu gosto, mas durante as filmagens...

**Beti:** Já que falamos em situações-limite em que o ator corre um risco concreto – como na cena final do *Baile* –, e em extremos, como o Pólo sul, que você pensava alcançar caminhando pela praia, eu gostaria de trazer para a conversa *O riso da Terra*, projeto importantíssimo de promover um grande encontro nacional, mundial, de palhaços em João Pessoa, Paraíba, o ponto mais oriental do Brasil, como você sempre salienta.

**Luiz Carlos:** *O riso da Terra* é a materialização de um sonho. E agora não há mais retorno. Talvez fosse bom resumir um pouco as razões que estão na origem do projeto. O circo, que me apresentou o teatro, depois do advento da televisão, passa a ter que inventar maneiras de sobreviver. E o palhaço, dentro do circo, é quem mais vai ser vitimado por isso. A estrutura do espetáculo circense, definida por Benjamim de Oliveira, apresentava uma primeira parte de variedades e, na segunda parte, um melodrama. Esta estrutura praticamente se desfaz com o advento da televisão e da telenovela. Se as pessoas têm a telenovela em casa, não há mais como o circo manter as peças, que são substituídas por cantores regionais. E o palhaço, que também atuava nos melodramas, perde esse espaço, passando a funcionar como tapa-buraco, enquanto alguma coisa no picadeiro está sendo preparada. Não se investe mais no palhaço. E, apesar de tudo isto, é impressionante a capacidade de resistência desse artista. Quando ele é bom, cai fora, não suporta a opressão do patrão, do dono do circo. Ele então sai com mulher e filhos e arma o chamado pano de roda, para fazer o seu espetáculo. Bom, isso tudo para explicar um pouco por que a gente propôs, em 1983, o Primeiro Festival de Palhaços, que tentou reunir, sem nenhuma pretensão, os palhaços de João Pessoa. O grande homenageado foi o Querrença, um palhaço velhinho, de setenta e nove anos, negro, que, naquele momento, trabalhava em frente de lojas dançando com uma boneca. E o Festival foi muito, muito bom, porque propiciou uma aproximação

entre todos os palhaços da grande João Pessoa. E a idéia de fazer uma coisa maior só foi se concretizar em 1997 – inclusive a Beti esteve lá com a gente – no Segundo Encontro de Palhaços, homenagem aos cem anos do palhaço Piollin e comemoração dos vinte anos da nossa Escola. Era uma proposta mais ambiciosa, aproximando do *novo circo* os palhaços de circo e de rua, mais os Mateus e Catirinas, personagens cômicos dos folguedos nordestinos, do reisado, do cavalo marinho, do boi. A abertura do espetáculo foi surpreendente, com aqueles grupos de Mateus rastejando pelo chão nas laterais do circo, sem ninguém entender que doideira era aquela. Era como se a terra tivesse se aberto e o medievo tivesse vindo de dentro dela com suas caras tismadas de preto, com aqueles cones de papel colorido, a bater bexigas no chão, a fazer careta ao som dos Anjos da Rabeca do Mestre Salustiano. E a idéia da reciclagem era prioritária, que um pudesse ver o trabalho do outro. Junto com a gente estavam lá o Antonio Nóbrega, a Intrépida Trupe, os Irmãos Brothers, o Teatro de Anônimo, o Lume. E as pessoas foram sem ganhar nada, foram pela idéia de estar junto, e foi muito rico, foi comovente. Algumas pessoas estavam lá para aprofundar as discussões – Ariano Suassuna, Beti Rabetti, Altimar Pimentel, Alice Viveiros de Castro – e tudo o que aconteceu foi muito precioso. Então, no dia em que acabou o Segundo Encontro de Palhaços, começou o sonho de um encontro ainda maior. A gente sentia na pele o que tinha sido aquilo para aqueles artistas, pessoas que trabalhavam no canavial, como os Mateus, que vieram com a garantia de que daríamos a eles o dinheiro da semana. Não conseguimos esse dinheiro, e passamos o chapéu no último dia, numa cena muito comovente: todos os palhaços depositaram lá no picadeiro seu chapéu e a platéia botou o dinheiro que foi rateado entre eles. Só Nóbrega tinha um cachê, que conseguimos com o governo de Pernambuco. Conversei com Nóbrega e com Ariano e a gente rateou esse dinheiro entre palhaços e Mateus. Foi muito importante para o palhaço do circo tradicional ver, por exemplo, a Intrépida Trupe, um circo diferente, aquelas moças descendo do teto... E isso poderia ser feito maior, não só reunindo os artistas do Nordeste, mas as várias culturas, a nova cena e a tradição, numa mesma cidade, e é este projeto que a gente está chamando de *O riso da Terra*, e que conta com o apoio integral – que, por enquanto, é apenas verbal – do ministro Weffort, da UNESCO de Brasília, do Itamaraty-Ministério das Relações Exteriores, das Secretarias de

Cultura do Estado da Paraíba e do Município de João Pessoa. Este ano, todos os sonhos tiveram que sofrer um ajuste e o nosso orçamento foi reduzido de sete para três milhões. Mas conseguimos manter a dimensão original do projeto diminuindo apenas a equipe. Então a Beti, que faria a consultoria do evento com mais dois assistentes, vai ser a única consultora de *O riso da Terra*. Toda a equipe, que era enorme, vai ficar apenas com os que a gente está chamando de guerreiros. Mas a gente está numa fase em que não há mais retorno. Ou seja, *O riso da Terra* já não é mais só um sonho, acho que agora já está com um pé na realidade.

