

Expediente

FOLHETIM

Uma edição **QUADRIMESTRAL** do
Teatro do Pequeno Gesto

Editora geral
Fátima Saadi

Conselho editorial
Antonio Guedes, Ângela Leite Lopes
e Walter Lima Torres

Colaboraram nesta edição
Ana Achcar, Claire Nancy

Capa
Foto Murah Azevedo

Projeto e arte gráfica Bruno Cruz

Miolo
Revisão Fátima Saadi
Transcrição Aline Casagrande

Projeto gráfico Bruno Cruz

Agradecimentos
CEDOC/FUNARTE; Antônio Carlos dos
Santos; Antônio De Paulo; Claudia Mele;
Doriana Mendes; Helena Ferrez; Helena
Severo; Isaac Bernat; Lise C. Rodrigues;
Márcia Cláudia Figueiredo; Nazih Saadé;
Soraya Ravenle; Tim Rescala; Vania
Bonelli; Vera Camisão.

Teatro do Pequeno Gesto
Tel/Fax: (21) 558-0353;
peqgesto@unisis.com.br

sumário

Sobre os fantasmas nas tragédias de Shakespeare Edward Gordon Craig	4
A dor de Hécuba Claire Nancy	16
O jogo da máscara: escolha vocabular e recurso metodológico Ana Achcar	28
O artista na obra: Lessing e <i>Emília Galotti</i> Fátima Saadi	36
O <i>Tartufo</i> entre cena e texto: apontamentos sobre um clássico Walter Lima Torres	46
A vida e a morte de Antonin Artaud – obra de Artaud Antonio Guedes	54
O ator e a interpretação Ângela Leite Lopes	64
Tim Rescala: o homem dos sete instrumentos Entrevista	86
Exercício findo: Décio de Almeida Prado	95

Folhetim pode ser encontrado nos seguintes pontos de venda:

Livraria do Estação Unibanco – tel.: 537-5243
Livraria do Museu da República – tel.: 205-0603
Livraria Dazibao Hélio Oiticica – tel.: 242-1213
Livraria Travessa do Centro Cultural do Banco do Brasil – tel.: 216-0431
Livraria Mário de Andrade – Palácio Gustavo Capanema – tel.: 297-6116
Livraria Carlos Miranda – Teatro Glauce Rocha – tel.: 220-0259
Livraria Timbre – Shopping da Gávea – tel.: 274-1146
Livraria Carga Nobre – PUC – tel.: 259-0195
Livraria Ligue Livros – Campus Uni-Rio – 424-7873
Casa das Artes de Laranjeiras – CAL – tel.: 225-2384
E, em Belo Horizonte, na sede do Grupo Galpão – tel.: 31-463-9186



Se você preferir adquiri-lo por via postal,
entre em contato com o Teatro do Pequeno Gesto
Telefax: 21-558 0353 e-mail: peqgesto@unisis.com.br

Mais uma vez *Folhetim* vem de cara nova. Com projeto gráfico de Bruno Cruz, esperamos ter encontrado a forma ideal para nossa revista.

Neste número, publicamos um belo ensaio de Claire Nancy, tradutora do grego e *Dramaturg* que tem colaborado especialmente com as encenações das obras de Eurípides por ela traduzidas para o francês. Em *A dor de Hécuba*, Claire confronta a autoproclamada supremacia ateniense com a verdadeira majestade de Hécuba e Polixena, reduzidas à escravidão com a derrota de Tróia.

Nesta edição, traduzimos também *Sobre os fantasmas nas tragédias de Shakespeare*, ensaio de Gordon Craig, de 1910, no qual ele atribui ao ceticismo, ao materialismo e à falta de imaginação de uma era tecnológica e cientificista a falta de vigor dos fantasmas criados pelas encenações modernas das peças shakespearianas.

O jogo da máscara: escolha vocabular e recurso metodológico, de Ana Achcar, discute os resultados de seu trabalho de treinamento em um ateliê prático, procurando precisar o vocabulário ligado à atuação e compreender a máscara como um meio pedagógico da maior eficácia no aprendizado do ofício do ator.

Em *Tartufo entre cena e texto: apontamentos sobre um clássico*, Walter Lima Torres apresenta os lineamentos principais de sua encenação para o texto de

Molière, através de uma reflexão sobre a constituição e as características de um texto clássico.

Ângela Leite Lopes procura em *O ator e a interpretação* trazer subsídios para que se pense a possibilidade de uma atuação fora dos parâmetros da subjetividade, relacionando o sujeito ocidental, a plena expressão do palco à italiana no teatro naturalista e o surgimento do encenador.

Antonio Guedes apresenta em *A vida e a morte de Antonin Artaud – obra de Artaud* as complexas relações entre a linguagem poética, que cria mundos, e a simples retórica, que apenas veicula conteúdos.

Em *O artista na obra: Lessing e Emilia Galotti*, Fátima Saadi evidencia, na discussão entre um Príncipe e seu pintor, indícios da ruptura que os movimentos românticos estabelecerão em relação às poéticas tradicionais que compreendem a arte como cópia da natureza.

A criatividade, o bom humor e a precisão no trabalho são a marca do compositor, maestro, instrumentista, arranjador, ator, libretista e autor dramático Tim Rescala que, na entrevista *O homem dos sete instrumentos*, fala de suas múltiplas atividades em teatro, música, cinema e televisão.

Este número de *Folhetim* é dedicado à memória de Décio de Almeida Prado, que fará muita falta a este mundo.



TEATRO DO PEQUENO GESTO

O Teatro do Pequeno Gesto é uma companhia de repertório que, além de realizar espetáculos, edita a revista *Folhetim* e desenvolve um projeto de oficinas itinerantes que já circularam por todas as regiões do país. Nosso repertório se constitui dos seguintes trabalhos:

Espetáculos

A serpente, de Nelson Rodrigues

3 indicações para o Prêmio Shell: direção, trilha sonora e atriz

O jogo do amor, de Marivaux

Infantil indicado na categoria melhor atriz para os Prêmios Mambembe e Coca-Cola

O fantasma de Canterville, de Oscar Wilde

Infanto-juvenil a partir do clássico inglês

Henrique IV, de Pirandello

Espetáculo convidado para estrear no Festival de Curitiba - 2000

Oficinas

A cena: uma escritura

Oficina de direção com Antonio Guedes

Vivência teatral

Oficina de interpretação com Antonio Guedes

O texto dramático e a fala teatral

Oficina de leitura dramática para atores com Antonio Guedes

A construção do ator

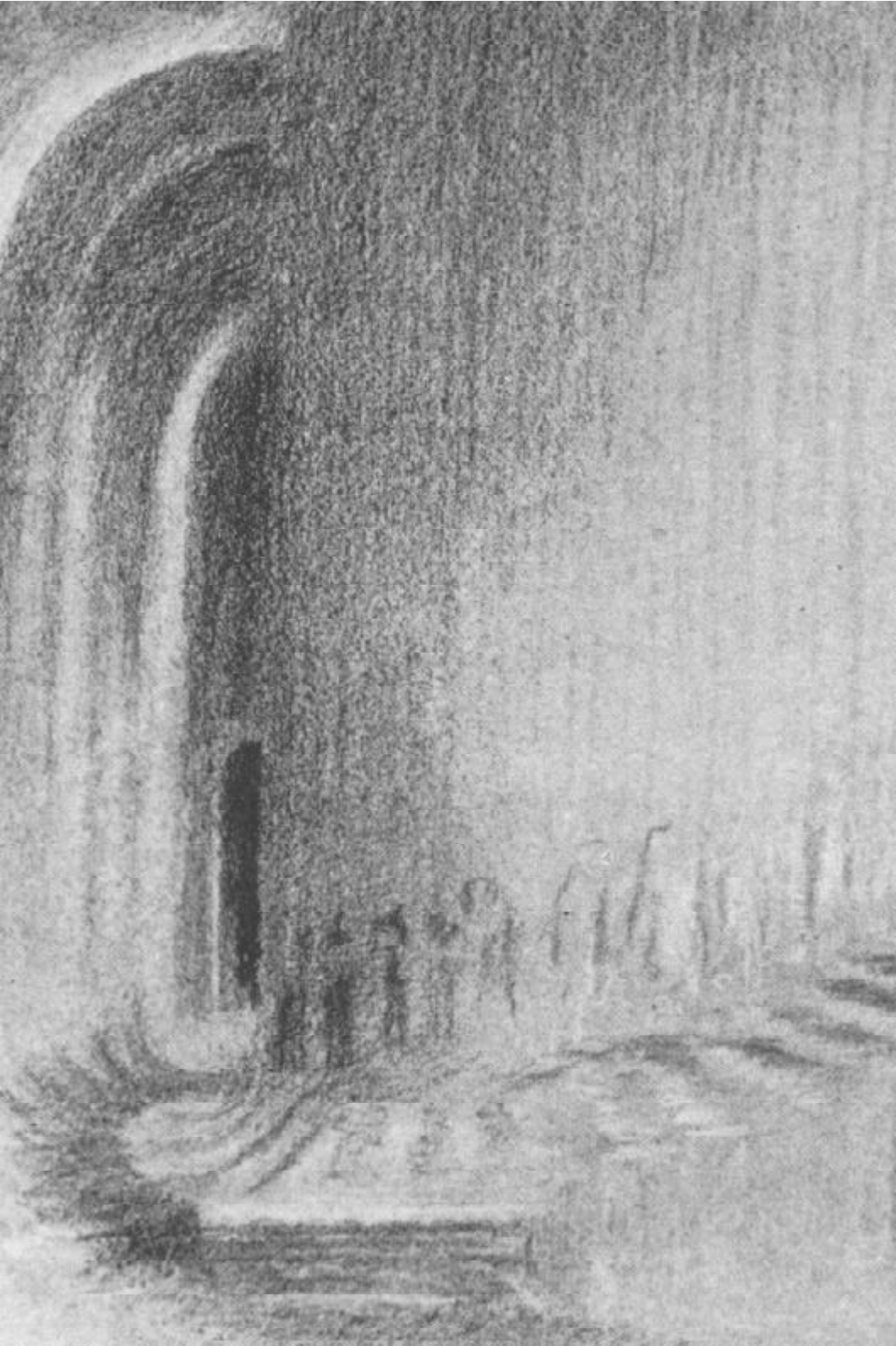
Oficina teórico-prática para atores com Antonio Guedes e Fátima Saadi

O teatro e seu espaço

Oficina de história do espetáculo com Fátima Saadi

O telefone de contato do
Teatro do Pequeno Gesto é: (21) 558-0353







SOBRE OS FANTASMAS NAS TRAGÉDIAS DE SHAKESPEARE

*Edward Gordon Craig**

Tradução de
Julia Merquior**

Uma curiosa indicação da maneira pela qual o diretor deveria encenar as tragédias de Shakespeare está exatamente nas aparições de fantasmas ou espíritos nas tragédias.

A presença deles impede um tratamento realista das tragédias onde aparecem. Shakespeare fez delas o centro dos seus vastos sonhos – e o ponto central de um sonho controla ou condiciona cada ponto de sua circunferência, como numa figura geométrica circular.

* *In: On the Art of the Theatre*. London-New York: Heinemann-Theatre Arts Books, 1980, p. 264-280.

** Julia Merquior é tradutora, atriz e preparadora corporal

Ilustração: E. G. CRAIG, cenário para Macbeth, 1906.

Esses espíritos dão o tom no qual, como em música, cada nota da composição tem que ser harmonizada; eles são integrados ao drama e não partes estranhas a ele; são símbolos visualizados do mundo sobrenatural que abraça o natural, exercendo sobre a ação dramática alguma coisa da influência que na “ciência do som” é exercida por aqueles “tons parciais, que não são ouvidos, mas que se mesclam com os que o são e distinguem os instrumentos pobres da nota suprema de um violino” porque, como esses, “assim como na ciência da vida, na rua apinhada, na feira, no teatro, ou onde quer que haja vida, há também tons parciais, presenças invisíveis. Junto à massa humana há uma massa de formas invisíveis. Principados e Poderes e Possibilidades... invisíveis mas não insensíveis. Eles entram na casa de seres humanos visíveis, e algumas casas são varridas e embelezadas para sua chegada, e ali residem, e o último estado desses seres humanos irradia uma luz divina e vibra com um amor adicional; ou, ao contrário, pode ser que o último estado seja pior que antes, assombrado por espíritos mais nocivos que eles mesmos: sujeitos a uma violência e a uma tirania odiosas até para eles próprios, até os confins do desespero, por mais impalpável e inevitável que isto seja”.¹

É pela necromancia desses “tons parciais”, pela introdução de influências sensíveis mesmo que invisíveis, às vezes tão impalpáveis quanto “a sombra da sombra”, mas mesmo assim percebidas como forças dominantes, às vezes maléficas, às vezes benéficas, que Shakespeare chega a resultados que ultrapassam os de seus contemporâneos, mesmo quando, como Middleton em sua *Witch* (Bruxa), tratam de temas similares.

Porque, quando Shakespeare escreveu: “entra o fantasma de Banquo”, não tinha em mente apenas um ator envolto num pedaço de filó. E, se ele estivesse preocupado com o filó e com a luz do refletor, nem teria criado o fantasma em *Hamlet*; pois aquele fantasma do pai de Hamlet, que afasta os véus no começo da grande peça, não é uma piada, não é um cavalheiro teatral de armadura, não é uma figura de farsa. É uma visualização momentânea de forças invisíveis que dominam a ação e é uma ordem clara de Shakespeare para que os homens de teatro despertem sua imaginação e adormeçam sua lógica racional.

Porque as aparições de todos esses espíritos nas peças não são invenções de um diretor de pantomima, são sublimes feitos de um

poeta sublime, e nos levam às mais claras afirmações que poderemos receber a respeito dos pensamentos de Shakespeare sobre o palco.

“O sugestivo predominará, pois todos os quadros no palco, fingindo iludir a realidade, necessariamente falham no seu efeito ou causam uma desilusão. Os dramas de Shakespeare são criações poéticas e têm que ser apresentados e tratados como tal”;² conselho que deveria ser especialmente observado por todos aqueles que se proponham a interpretar as peças nas quais o elemento sobrenatural é introduzido.

Conseqüentemente, se um diretor quiser encenar *Macbeth*, *Ricardo III*, *Júlio César*, *Antônio e Cleópatra*, *A tempestade*, ou *Sonho de uma noite de verão* como deveriam ser encenadas, deve primeiramente cortejar os espíritos nessas peças porque, se não os entender com todo o seu ser, encenará uma coisa mambembe. Porém, no momento em que ele se encontra em paz com esses espíritos, em que tenha visto suas proporções e andado no ritmo deles, então se tornará um mestre na arte de encenar uma peça de Shakespeare. Mas o diretor parece nunca perceber isso, caso contrário, adotaria um método bem diferente para a interpretação das cenas nas quais aparecem os fantasmas.

O que faz com que os fantasmas de Shakespeare, que são tão significativos e impressionantes quando lemos as peças, pareçam tão fracos e pouco convincentes no palco? É que, neste caso, a torneira foi aberta de repente, o clima certo não foi preparado.

Entra um fantasma – pânico súbito de todos os atores, de todos os refletores, de toda a música e de toda a platéia. Sai o fantasma – alívio intenso no teatro inteiro. De fato, com a saída do fantasma de cena, se pode dizer que a platéia sente que algo, sobre que é melhor não falar, passou. E então a grande questão que está na raiz do mundo inteiro, da vida e da morte, este requintado tema que origina tanta beleza e com o qual Shakespeare tece seus véus, é passado por alto, evitado como se fosse uma tosse que tenta disfarçar uma gafe.

Somos crianças nesse assunto. Pensamos que um bicho-papão dará conta do recado. Rimos quando nos é pedida uma idéia de algo sobrenatural porque não sabemos nada de espíritos, não acreditamos neles. Rimos como crianças e nos envolvemos em lençóis e dizemos

“Uuuu, uuuh, uuuh”. Mas consideremos peças como *Hamlet*, *Macbeth* e *Ricardo III*. O que é que lhes concede seu supremo mistério e terror, o que é que faz com que elas não sejam meras tragédias de ambição, assassinato, loucura e derrota? Não seria exatamente esse elemento sobrenatural que domina a ação do começo ao fim? Não seria a mescla do material com o místico; o sentido de figuras que esperam, tão intangíveis quanto a morte, cujos misteriosos rostos sem traços parece que vislumbramos de soslaio, mas ao voltarmos-nos por completo nada achamos ali? Em *Macbeth* o ar está denso de mistério, toda a ação é regida por um poder invisível e são exatamente essas palavras que não são escutadas, são essas figuras, tão indefinidas quanto a sombra de uma nuvem, que dão à peça sua beleza misteriosa, seu esplendor, sua densidade e imensidão, e onde se encontra seu elemento trágico primário.

Se deixarem o diretor concentrar sua atenção e a da platéia nas coisas visíveis que são temporais, a peça perderá metade de sua majestade e todo o seu sentido. Mas se ele introduzir, sem caricatura, o elemento sobrenatural, se elevar a ação do meramente material ao psicológico, se fizer com que fiquem audíveis aos ouvidos d'alma, mesmo que não aos do corpo, “os sussurros solenes e sem interrupção do homem e seu destino”, se chamar a atenção para os “passos incertos e dolorosos do ser, quando se aproxima, ou se desvia da sua verdade, da sua beleza ou de seu Deus”, se mostrar como, latente em *Rei Lear*, *Macbeth* e *Hamlet*, está “o murmúrio da eternidade no horizonte”,³ ele estará cumprindo as intenções do poeta em vez de transformar seus espíritos majestosos em cavalheiros com caras brancas, vestes de filó e vozes sepulcrais.

Consideremos, por exemplo, mais detalhadamente, a peça *Macbeth*, na qual “a pressão esmagadora do agente sobrenatural atija a maré da paixão humana com forças redobradas”.⁴ O sucesso da sua representação depende do poder do diretor de sugerir esse agente sobrenatural e da capacidade do ator de se submeter à maré da peça, ao misterioso mesmerismo que domina *Macbeth* e sua “tropa de amigos”.

3. Maeterlinck.

4. Hazlitt.

Parece-me vê-lo nos quatro primeiros atos da peça como um homem hipnotizado, que quase não se move, mas que, quando o faz, anda feito um sonâmbulo. No decorrer da peça, os lugares são trocados e o sonambulismo de Lady Macbeth é um eco implacável e irônico da vida inteira de Macbeth, um eco agudo e estridente que rapidamente fica mais e mais tênue até desaparecer.

No último ato, Macbeth acorda. Parece um novo personagem. Não mais um sonâmbulo que arrasta os pés, mas um homem normal saindo espantado de um sonho e encontrando o sonho verdadeiro. Ele não é o homem que alguns atores mostram, o covarde vilão encurralado, nem é, a meu ver, o vilão audacioso e corajoso representado por outros. É um homem condenado que foi acordado repentinamente no dia de sua execução e, no ríspido e brusco acordar, só entende os fatos diante de si, e mesmo destes, entende apenas o significado externo. Vê o exército na sua frente, lutará, e se prepara para tal, sem deixar de tentar compreender o sentido de seu sonho. Ocasionalmente tem um lapso e volta ao estado de sonambulismo. Enquanto sua mulher era viva, ele não tinha consciência de seu estado, fazia o papel de seu médiun perfeitamente, e ela, por sua vez, agia como médiun dos espíritos, cujo dever é sempre testar a força do homem, jogando essa força contra a fraqueza da mulher.

Ao escrever sobre Macbeth, Nietzsche só vê a ambição demente do homem, a paixão humana da ambição e nos diz que essa visão, em vez de diminuir irresistivelmente a ambição malévola dentro de nós, ao contrário, a aumenta. Talvez seja assim, mas parece-me que por trás disso tudo existe mais que ambição malévola e a idéia do herói e do vilão.

Atrás disso tudo, parece, percebo as forças invisíveis já aqui mencionadas; aqueles espíritos que Shakespeare gostava tanto de insinuar estavam por trás de todas as coisas nessa terra e as moviam aparentemente em direção aos grandes feitos, para o bem ou o mal.

Em *Macbeth* estas forças respondem pela designação de As Três Bruxas, designação maleável que o público de teatro pode achar risível ou levar a sério.

Quando falo da influência hipnótica desses espíritos como se fosse alguma novidade, falo unicamente em relação à interpretação

de Shakespeare no palco e não como estudioso dele. Sei que estudiosos escreveram sobre esses espíritos, comparando-os a certas figuras das tragédias gregas e escrevendo muito mais profundamente do que eu seria capaz de fazer. Mas seus escritos são para aqueles que lêem Shakespeare ou que assistem a suas peças, não para aqueles que participam de uma de suas montagens. Se as peças se destinavam a serem montadas ou não, se elas ganham ou não ao serem montadas, não me diz respeito aqui. Mas se me pedissem para encenar *Macbeth*, aí eu teria que ter um entendimento inteiramente diferente do de um estudioso quando lê, sozinho, a peça, tendo que levar em consideração apenas a si mesmo. Você pode sentir a presença das bruxas enquanto lê a peça, mas quem de vocês já a sentiu ao assisti-la? E aí está o fracasso do diretor e do ator.

A meu ver, é nos momentos hipnóticos de *Macbeth* que deveríamos sentir a força dominante dos agentes invisíveis e o maior problema do diretor é fazer com que isso seja sentido, é tornar isso claro e, mesmo assim, não atual. Parece-me que a peça, ainda não foi corretamente encenada porque ainda não sentimos esses espíritos trabalhando através da mulher para chegar no homem; alcançar isso seria uma das mais difíceis tarefas que poderíamos atribuir ao diretor, não pela dificuldade de comprar um filó de transparência suficiente, não pela dificuldade de encontrar uma maquinaria capaz de fazer voarem os fantasmas, nem por qualquer outra razão desse tipo. A dificuldade maior está nos dois atores que farão os papéis de Lady Macbeth e de Macbeth, pois, se admitirmos que esse elemento espiritual que Shakespeare chamou de Bruxas e Fantasmas esteja conectado com a dor desses dois seres, Macbeth e sua Lady, então esses dois personagens têm que mostrar isso à platéia.

Mas, se a responsabilidade recai sobre os atores desses dois personagens, recai também sobre aqueles que representarem as bruxas e, acima de tudo, sobre o diretor, que tem que fazer com que esses espíritos e seus médiuns estejam numa harmonia eficaz.

Os espíritos nunca são vistos no palco durante as cenas de Lady Macbeth, também não sentimos sua influência; no entanto, ao ler a peça, estamos conscientes não só da influência dessas “substâncias invisíveis”; como também ficamos de algum modo conscientes de sua

presença. Nós a sentimos como a presença do *Abbé*⁵ francês foi sentida no romance de Shorthouse, *The Countess Eve* (A condessa Eva).

Não existem momentos na peça em que um desses três espíritos parece ter tapado a boca da Lady Macbeth com sua mão esquelética e respondido em lugar dela? E quem foi, se não um deles, que a levou pelas mãos quando ela entrou no quarto do velho rei com dois punhais? E quem a empurrou pelo cotovelo quando ela sujou de sangue o rosto dos servos? Mais uma vez, que punhal é esse que Macbeth vê no ar? Por que fio de cabelo está pendurado? Quem o pendura? E de quem é a voz que ele ouve ao voltar do quarto do rei assassinado?

MACBETH – Fiz o feito. Não ouviste barulhos?

LADY M. – A coruja gritar e o som do grilo.

Que disseste?

MACBETH – Quando?

LADY M. – Agora.

MACBETH – Descia?⁶

Quem é que falou ao descer?

E quem são esses três seres misteriosos que dançam alegremente, sem fazer barulho, ao redor desse par miserável que fala no escuro após ter cometido o obscuro feito? Sabemos muito bem ao ler o texto; esquecemos por completo ao assisti-lo no teatro. Então só vemos o homem fraco sendo instigado pela mulher ambiciosa, que está assumindo modos do que se denomina de “A Rainha da Tragédia”; e em outras cenas vemos o mesmo homem, sem a ajuda da tal senhora ambiciosa, chamando por umas assombrações e tendo uma reunião com elas numa caverna.

O que *deveríamos* ver é um homem naquele estado hipnótico que pode ser tanto terrível como belo para quem o observa. Deveríamos nos dar conta de que esse hipnotismo é transmitido a ele pelo médium de sua mulher, e deveríamos reconhecer as bruxas como espíritos, terríveis por serem mais belas do que podemos conceber – e é por isso que as imaginamos terríveis. Deveríamos vê-las não como Hazlitt as imaginou, “bruxas maldosas, alcoviteiras obscenas da

5. Em francês no original. (N. da T.).

6. SHAKESPEARE, William. *Hamlet e Macbeth*. Trad. Anna Amélia Carneiro de Mendonça e Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995, p. 216.

iniquidade, maliciosas da impotência do deleite, enamoradas da destruição, por serem elas mesmas irreais, abortivas, semi-existências, que se tornam sublimes por sua exclusão de toda compaixão humana e pelo desprezo por todos os assuntos humanos”, mas como um Cristo militante flagelando os agiotas, os imbecis que o negaram. Aqui temos a idéia do Deus supremo, o Amor supremo, e é isso que tem que ser trazido à encenação de *Macbeth*. Nesse exemplo vemos o Deus da Força transformado em bruxas, colocando esses dois pedaços de mortalidade na bigorna e esmagando-os porque não foram duros o suficiente para resistir; devorando-os por não agüentarem o fogo: oferecem à mulher uma coroa para seu marido, elogiam-na interminavelmente, sussurram-lhe sua força superior, seu intelecto superior, e a ele sua coragem.

Veja como os espíritos são persuasivos com o homem e a mulher quando eles estão separados e sozinhos! Escute o fluxo de sua linguagem; estão bêbados com a força desses espíritos mesmo que alheios à sua presença.

Mas observe o momento em que esses dois se juntam. Eles vêm um no rosto do outro alguma coisa de tão estranho que parecem estar surpreendidos por uma lembrança. “Onde vi ou senti antes isso que vejo agora?” Ambos ficam dissimulados, alertas, medrosos, na defensiva, e então não existe um extravasar de fala aqui, mas seu encontro é como a aproximação cautelosa de dois animais.

O que eles vêm? – o espírito agarrado aos pés ou ao pescoço ou, como no velho quadro de Dürer, sussurrando ao pé do ouvido? Mas por que, perguntamos, esses espíritos nos parecem tão horrorosos, quando há um momento estávamos falando deles como seres tão divinos que lembravam um Cristo militante? E a resposta parece óbvia. Não será possível que o espírito possa tomar tantas formas quanto o corpo, quanto o pensamento? Esses espíritos são as muitas almas da natureza, inexorável para os fracos, mas obediente aos que obedecem.

Chegamos agora à aparição de Banquo no banquete.

A peça inteira se encaminha para este ponto. Aqui são pronunciadas as mais terríveis palavras da peça, aqui é oferecida a mais assombrosa impressão ao olhar. E, para se chegar a esse momento

de forma decente e inteligente, isto é, de forma artística, as figuras não podem ter os pés no chão nos primeiros dois atos e, de repente, aparecerem em cima de pernas de pau no terceiro, porque então uma grande verdade parecerá uma grande mentira, e o fantasma de Banquo não será nada.

Deveríamos começar essa peça já no alto, num clima sublime, não num tom de cotidiano, pé no chão; pois esse é um assunto de fantasia, um assunto dessa coisa tão estranhamente desprezada, a imaginação, aquilo a que chamamos de espiritual.

Deveríamos estar conscientes do desejo do espírito de ver a mulher inteiramente aniquilada antes de se submeter à influência que o espírito exerce sobre o corpo para testá-lo. Deveríamos ver o horror do espírito quando percebe o triunfo de sua influência.

Não vemos nada disso no palco. Não sabemos o porquê de as bruxas estarem perturbando essas duas pessoas; sentimos que é um pouco desagradável. Mas não é esse o sentimento que deveria ser suscitado em nós. Vemos papões e diabinhos do caldeirão, e seres minúsculos como mosquitos e forcados de pantomimas, mas nunca vemos o Deus, o Espírito que deveríamos ver, isso é, o belo espírito, aquele ser paciente, severo, que pede a um herói, ao menos, o heróico.

Os personagens de Shakespeare são, muitas vezes, apenas seres fracos; Lady Macbeth é talvez a mais fraca de todos, e se essa é a beleza – e sem dúvida é uma grande beleza – é a beleza da doença e não a beleza suprema.

Tendo lido sobre esses personagens, ficamos a sós com nossos pensamentos, e cada um de nós acrescentará o pensamento que Shakespeare deixou a nosso cargo acrescentar. Uma grande liberdade é concedida ao leitor, pois se muito não foi dito, muita coisa também foi dita e quase tudo está subentendido e, ao cérebro imaginativo, esses espíritos são claramente indicados e os frutos da imaginação são sempre bem-vindos aos que não têm imaginação, que os devoram como Eva deve ter devorado o fruto proibido.

Logo, quando um diretor tem imaginação, deve expor à platéia os frutos de sua imaginação.

Mas vejam só o material desajeitado que lhe é fornecido! O que pode ele fazer com lixo como cenário, figurinos, figuras que se movimentam e que ele pode empurrar pra cá ou pra lá, colocar sob essa ou aquela luz? É esse o material a ser trabalhado por uma coisa tão sutil quanto a imaginação? Talvez seja; talvez não seja pior que mármore ou que o material usado para edificar uma catedral; talvez só dependa da maneira como é usado.

Bem, se admitirmos isso, deixemos o diretor voltar ao material e sacudir a poeira até que este acorde para a vida real; isto é, para a vida da imaginação. O imaginativo é o verdadeiro na arte e em nenhuma peça moderna vemos a verdade disso tão tremendamente revelada quanto em *Macbeth*.

Pode ser muito bom para alguns dizer que Shakespeare vivia numa época curiosamente supersticiosa, ou que escolheu um tema de uma época e de um país encharcados de superstição.

Por Deus! A idéia de um fantasma, de um espírito, é assim tão estranha? Pois então todo o Shakespeare é estranho e antinatural, e devemos queimar rapidamente a maior parte de suas obras, porque não queremos nada que possa ser chamado de estranho e antinatural no século XX. Queremos algo que podemos compreender claramente, e essas peças, quando vistas no palco, não são claras, porque a aparição banal de uma assombração não é muito compreensível, apesar de a realidade da presença de espíritos ao nosso redor me parecer uma coisa que deveria ser lembrada a qualquer inteligência normal.

Portanto, como podemos mostrar isso direito se o que tomamos como base são *Macbeth* e sua mulher, Banquo e seu cavalo, os tronos e mesas, e deixamos isso cegar-nos para a verdadeira discussão do drama?

Se não vemos esses espíritos antes de começar nosso trabalho, certamente não os veremos mais tarde. Quem pode ver um espírito ao procurá-lo atrás de um telão? O homem que quiser encenar essas peças, como talvez Shakespeare as gostaria de ter encenado, deve investir cada partícula delas de um sentido espiritual; e para fazer isso deve evitar tudo que é material, somente racional, ou melhor, tudo aquilo que só expõe sua casca material, porque o espectador então estaria diante de algo denso e impenetrável e teria que retomar

o ritmo oscilante que flui não só das *palavras* de Shakespeare, mas da sua respiração, do doce aroma que se deixa ficar nas suas peças.

Mas sejamos mais práticos na conclusão.

Se tivesse que ensinar a um jovem que quisesse se aventurar a realizar isso, eu faria o seguinte: eu o levaria por cada trecho da peça e, de cada ato, de cada cena, de cada pensamento, ação ou som, tiraria um pouco do espírito, o espírito que ali se encontra. E, nos rostos dos atores, nos seus figurinos, na cena, pela luz, por linhas, cores, movimentos, pela voz e com todos os recursos que houver ao nosso dispor, eu traria repetidamente ao palco alguma lembrança da presença desses espíritos, para que, quando o fantasma de Banquo chegasse ao banquete, ninguém sentisse vontade de rir: sentiríamos que é justo e terrível; estaríamos tão ardentemente esperançosos, tão afinados com o momento de sua chegada, que o pressentiríamos antes mesmo de vê-lo.

Seria o clímax natural, a conclusão natural; e desse ponto até o fim da peça eu retiraria espírito por espírito dos rostos, do figurino, das cenas, até que nada, a não ser o corpo de Macbeth, ficasse sobre o palco, um punhado de cinzas deixadas após a passagem de um fogo devastador.

Assim o desprezo que a aparição de um espírito nos causa seria afastado e, antes que o público se desse conta, um mundo de espíritos se tornaria de novo possível, nossas mentes se abririam outra vez para receber a revelação do invisível; e sentiríamos a verdade das palavras de Hamlet, “Há mais coisas, Horácio, em céus e terras, do que sonhou nossa filosofia”.⁷

1910



A DOR DE HÉCUBA

*Claire Nancy**

Tradução de
Fátima Saadi

É imprescindível reler Eurípides, livrá-lo da fama de virtuosismo retórico, de realismo psicológico que, desde Nietzsche, ocultou em especial sua força trágica e fez com que se desconhecesse a coerência e o alcance de sua obra. O exemplo de *Hécuba*, que é considerada ao mesmo tempo como uma perturbadora representação da maternidade e como uma peça tecnicamente mal construída, disparatada e que tende para o patético, servirá aqui para esboçar o que, a nosso ver, é o gesto teatral de Eurípides.

*Claire Nancy é professora universitária (literatura francesa e grego), tradutora e dramaturgista, quando suas traduções para peças são encenadas. Tem se dedicado especialmente ao estudo e à tradução de textos de Eurípides.

Foto de Bulloz: Estatueta de heroína trágica. Biblioteca do Petit Palais, Paris.



A construção da peça é, realmente, surpreendente porque surge-nos como a colagem de duas tragédias distintas, que têm como único elo a heroína principal. Trata-se, em primeiro lugar, do sacrifício da jovem Polixena, filha de Hécuba, que a sombra do herói grego Aquiles exige como recompensa especial por sua bravura. Depois que Polixena é sacrificada, Hécuba descobre que seu filho mais novo, Polidoro, que o rei Príamo, de Tróia, havia tentado salvar confiando, com uma parte do tesouro troiano, a seu amigo, o trácio Poliméstor, foi massacrado e jogado ingnomiosamente no mar, que, para os fins da tragédia, devolveu o corpo mutilado no lugar e no momento em que Hécuba acaba de perder a filha sacrificada. Hécuba se vinga de forma atroz deste segundo assassinato: atrai Poliméstor e os filhos dele à tenda que ocupa com outras troianas prisioneiras. Estas massacram as crianças e furam os olhos de Poliméstor. O desfecho parece só dizer respeito ao segundo episódio da tragédia, a não ser pelo fato de pôr em cena Agamenon, o chefe da expedição grega, testemunha e juiz destes bárbaros assassinatos.

A inverossimilhança deste dispositivo é evidente, a menos que seja atribuída a exigências superiores do *sentido* da obra. Ora, Eurípides a ela recorre de caso pensado, visto que inventou quase totalmente o segundo episódio que nenhuma lenda canônica referia, ao contrário do sacrifício de Polixena, bem conhecido e representado com freqüência na Antigüidade. Ele desejou essa inverossimilhança com seu desfecho insuportável porque uma e outro são necessários à compreensão de sua *fábula*.

Numa primeira instância, trata-se da fábula da maternidade, como tem sido sempre admitido. Não a fábula da maternidade em si, mas a do destino grego da maternidade, isto é, a da negação grega da maternidade, que a obra de Eurípides caracterizou-se por representar.

Para compreender as articulações desta questão, é preciso ter em mente que a deusa tutelar de Atenas é Atena, a “deusa sem mãe”, como é, com freqüência, chamada no teatro de Eurípides, e disto a própria Atena se prevalece em *As Eumênides*, dizendo-se “decididamente do lado do pai”, ao longo do processo que deve julgar o matricídio de Orestes, que ela consegue absolver afirmando que o crime de Clitemnestra, ao matar Agamenon, foi muito mais grave que o de Orestes ao matar a mãe. É preciso ter em mente

também que a autoctonia ateniense estudada por Nicole Loraux, é um mito essencial da fundação da cidade. Considerar-se autóctone, para um ateniense, não significa apenas considerar-se não imigrado, quer dizer, nascido da Terra no sentido mais forte deste termo, isto é, reconhecer como filiação constitutiva não apenas a de sua mãe natural mas a de sua terra. A isto se deve a coesão do corpo cívico constituído de cidadãos-irmãos, originados de uma única mãe, cimentando sua comunidade na assembléia onde deliberam e na guerra em que defendem ou dignificam sua cidade. A comunidade é a tal ponto masculina que o termo “cidadão” não tem feminino e Eurípides pode fazer seus heróis sonharem com um modo de reprodução que dispensaria as mulheres.

O simples fato de consagrar uma tragédia a uma mãe e à dor de seu luto é, por si só, neste contexto, um gesto decisivo. O teatro tem, efetivamente, este poder exclusivo de ser, ao mesmo tempo, um lugar público e um *outro* lugar diferente do lugar público. Área reservada onde cada um se abstrai do real cotidiano para encontrar a liberdade de *ver*, de *se ver*, ela autoriza o jogo, a troca de papéis, dá a ver e, portanto, a saber. A *mimesis*, diz Aristóteles, é o lugar do saber. Assistindo à representação de *Hécuba*, o público ateniense é convidado a partilhar – terror e piedade – daquilo de que se julga desonerado.

Mas a fábula, no teatro, é agenciamento, operação, exibição dos seus mecanismos. Diferente do relato, que enuncia os fatos em sucessão narrativa, a fábula faz com que o espectador participe do processo que leva ao desenlace. Tudo está, portanto, na escolha deste processo e a invenção original de Eurípides é um duro ataque contra sua própria cidade. Segundo os dados lendários, realmente, a ordem da sombra de Aquiles tinha uma força coercitiva. A estatura heróica do personagem, a prescrição do mundo dos mortos valiam por um oráculo. Esta era, aliás, provavelmente, a significação dramática do prólogo da tragédia de Sófocles sobre o mesmo tema, visto que a sombra de Aquiles, dominando como os deuses a cena, aí enunciava suas exigências. Eurípides abre sua tragédia com a aparição, no mesmo lugar, da sombra de Polidoro, o filho assassinado de Hécuba que, encarregado da exposição dos dados da peça, desloca sua ênfase e dramatiza a figura da criança morta, na mesma medida em que se dissolve a realidade cênica da ordem sagrada, reduzida a um relato – “dizem que...” -. Os gregos de Eurípides, perplexos,

decidem submetê-la ao debate democrático do exército erigido em assembléia. Estamos, portanto, numa Grécia moderna, laicizada em certa medida, soberana em seus atos e não mais na Grécia arcaica, submetida à obscura vontade dos deuses.

O debate democrático é oscilante, incerto. Ele se inflama com a intervenção – anacrônica, visto que, na época da guerra de Tróia, Atenas ainda não existia – de dois atenienses cujas opiniões categóricas se somam ao exigirem “que se reverenciasse o túmulo de Aquiles sem demora com sangue jovem”. E contra Agamenon, que havia recebido Cassandra, filha de Hécuba, como concubina e, por este motivo, não tinha coragem de exigir a morte da jovem Polixena, irmã dela, diziam os dois atenienses que: “Não permitiriam em tempo algum que o leito de Cassandra sobrepujasse a lança de um herói”.¹ A alternativa é explícita, especialmente em grego que explora a consonância entre os termos *logchê* (a lança) e *lechos* (o leito). Entre a lança guerreira, heróica, apanágio do macho e de sua sublime função, e o leito da coabitação sexual, que conota a feminilidade servil, a questão sequer se coloca. Eurípides atalha o debate com a intervenção de Ulisses, que, desde Homero, é o protegido de Atena e toma, claro, o partido dos dois atenienses. Mas o Ulisses de *Hécuba* (como, via de regra, no teatro de Eurípides) é uma figura degradada. O “homem das mil astúcias”, sedutor em Homero, confunde-se hoje com o personagem execrado do demagogo, tão ardiloso quanto hábil, capaz de, adulando o povo, fazer prevalecerem as piores decisões. Personagem ainda mais temível na medida em que ameaça colocar em risco a democracia, outrora fundada na confiança e na palavra razoada, o *logos*, “esta palavra clara que vai do macho ao macho”, como dizia Ésquilo. Tanto Tucídides quanto Aristófanes e Platão empenham-se em denunciar o perigo que o demagogo representa.

É o que acontece na assembléia de *Hécuba*:

As teses se afrontavam, com um ardor
quase igual, quando este espírito astucioso,
este mentiroso, este tagarela, este adúlador do povo
que é o filho de Laerte vem convencer o exército
a não desdenhar o melhor de todos os dânaos

por uma escravidão glória!

1. Para estas duas citações utilizamos a tradução de Mário da Gama Kury em *Os persas, Electra, Hécuba*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992. Cf. p. 161.

2. Traduzirei literalmente do francês a versão de Claire Nancy para os trechos citados de *Hécuba*.

À misoginia Ulisses acrescenta a xenofobia porque, na verdade, sob o aspecto de desprezo social, trata-se de xenofobia: Polixena só é escrava porque é esta a sorte que os conquistadores reservam aos inimigos(as) vencidos(as). Polixena é filha de rei, mas sua nobreza não tem nenhum valor aos olhos da excelência grega.

Seria ainda necessário que esta excelência grega fosse algo diverso de um mito, de um discurso de autocelebração como o que as orações fúnebres repetem para garantir a persistência da grande Atenas, daquela que seus fundadores reverenciam e que a brilhante vitória de um pequeno povo sobre o imenso reino persa nobilitou perante a história.

É isto que a fábula de Eurípides põe em jogo. Em duas cenas que respondem uma à outra. A primeira empana a realidade contemporânea dos mecanismos aristocráticos da cidade. A segunda oferece a prova de que uma jovem bárbara é mais nobre do que aqueles que a degolam em nome da sua superioridade.

Hécuba, avisada do sacrifício iminente de sua filha, dirige sua súplica a Ulisses, com um argumento decisivo: além do direito sagrado dos suplicantes, que estão sob a proteção de Zeus – direito que a tragédia representou mais de uma vez –, Hécuba salvou outrora a vida a Ulisses. Como conta Homero, Ulisses tinha sido enviado como espião a Tróia durante a guerra. Helena o reconheceu sob o disfarce de mendigo e o denunciou a Hécuba. Ulisses estava, evidentemente, perdido, mas Hécuba ouviu suas súplicas e permitiu que deixasse Tróia são e salvo. Diante de Hécuba que relembra o fato, Ulisses reconhece a dívida mas sacrifica tanto as leis da gratidão quanto os direitos dos suplicantes aos interesses superiores de Atenas, que enuncia nos seguintes termos:

O que enfraquece a maior parte das cidades,
 é que a um homem de valor, corajoso,
 não se retribua melhor que a um covarde.
 Para nós, Aquiles merece todas as honras, mulher,
 por ter morrido pela Grécia a mais bela morte, como homem.

[...]

Que faremos, quando novamente tivermos
 que levantar um exército, num confronto com nossos inimigos?
 Combateremos ou haveremos de preferir salvar a própria pele
 ao ver que a morte não é honrada como merece?

É preciso, portanto, sacrificar Polixena para garantir a força da cidade. É o mesmo que dizer, de saída, que ela está ameaçada de dentro. E ela está, segundo a confissão implícita de Ulisses, pelo fato de os cidadãos preferirem salvar a própria pele a arriscá-la em combate. Atenas não pára de repetir, no entanto, que seus cidadãos são naturalmente heróicos, que a cidade lhes é mais cara que a vida, ao contrário dos bárbaros, que só lutam para obedecer a seu rei, enquanto que os atenienses lutam pela liberdade, da qual são os inventores. Assim o ateniense não conheceria nenhuma consagração maior do que a “bela morte”, aquela que recebe no combate travado contra os inimigos. Mas a “bela morte” parece ter perdido seus atrativos, visto que a de Aquiles não basta para granjear imitadores e é preciso torná-la desejável acrescentando-lhe honrarias adicionais – que consistem, no caso, em um sacrifício humano, em degolar uma escrava. A morte de Polixena é necessária como suplemento de honrarias para reavivar um heroísmo claudicante.

Polixena será, pois, sacrificada, de alguma forma, à covardia. “O melhor pelo pior”, como dizem Cassandra em *Troianas* e Clitemnestra em *Ifigênia em Áulis* a respeito do sacrifício de Ifigênia. “O melhor”, quer dizer, do ponto de vista delas, todo o universo feminino (“as alegrias que a casa proporciona”, os filhos, a graça dos coros das jovens) que a cidade relega à domesticidade. “O pior” é a guerra onde se exalta, em princípio, a honra da cidade. Mas também onde a impostura se torna manifesta, por menos que a guerra encubra ambições questionáveis e que o preço a pagar seja a vida de seres inocentes que valem bem mais que aqueles a quem são sacrificados. É o caso de Polixena, heroína (no sentido próprio, heróico) de *Hécuba*. Polixena perturba primeiro a covardia de Ulisses:

Ulisses, vejo que escondes a mão direita
sob o manto e que desvias o rosto
para impedir-me de tocar no teu queixo
Fica tranqüilo: nada mais tens a temer do Zeus que protege a minha súplica.

A astúcia de Ulisses para evitar os gestos súplices que o comprometeriam, na verdade, não é mais necessária. Como Polixena explica em seguida, contra todas as expectativas (porque se trata de uma invenção de Eurípides), ela decidiu morrer, apresentar-se por sua própria iniciativa à faca do sacrificador:

Ulisses, vou seguir-te tanto porque é inelutável
como porque desejo a morte: não a desejar
seria portar-me como mulher covarde que quer salvar a própria pele.

Os termos utilizados por Polixena são os mesmos que definiam para Ulisses a superioridade grega que exigia que lhe fosse sacrificada uma jovem bárbara. A situação criada pela reação de Polixena altera todos os dados. É a seu heroísmo admirável que se poderiam sacrificar muitos gregos. O heroísmo mudou de campo; Polixena rouba a palma a Aquiles. Longe de honrar a este último, os soldados gregos acabarão, efetivamente, por cobrir de homenagens o corpo de Polixena, subjugados pela nobreza de seu comportamento diante da morte que eles lhe infligiram, pelas “palavras mais corajosas que já houve”. Eles encontraram nela o verdadeiro modelo da “bela morte” nacional.

Para além do patético do luto suportado por Hécuba, ou melhor, através dele, Eurípides apresenta uma acusação muito severa contra seus contemporâneos. O sacrifício de Polixena, da forma pela qual foi colocado em cena, evidencia a arrogância e a má-fé que ameaçam a política ateniense, talvez mais que qualquer outra, em razão mesmo daquilo que, desde Renan, foi chamado de “milagre ateniense”. O cidadão de Atenas tem, realmente, consciência de pertencer a uma cidade excepcional, a primeira que se concebeu como efeito de uma vontade e de uma reflexão sistemáticas, a primeira a dar leis a si mesma, a primeira a assumir a responsabilidade por sua história, a primeira a transformar seus habitantes (homens) em membros ativos da comunidade, a primeira a inventar a noção de democracia. Esta consciência, exaltada pelo sucesso inédito das guerras medas, acompanha constantemente suas tomadas de posição, serve de referência nos processos como nos discursos políticos, autoriza suas reivindicações hegemônicas ou imperialistas. Até o fim de sua história, Atenas repetirá os princípios que presidiram à sua fundação e invocará as provas gloriosas de sua supremacia (correndo o risco, às vezes, de deturpar os fatos).

A obra de Eurípides, contemporânea da guerra do Peloponeso, atesta, evidentemente, a crise dos valores atenienses que uma guerra deste tipo manifestava ou precipitava. Nesta guerra, travada entre Atenas e Esparta para, ao mesmo tempo, preservar a democracia ateniense e reafirmar sua hegemonia sobre a Grécia, disputada também pelos espartanos, eram desencadeadas represálias impiedosas contra

as cidades que retiravam seu apoio a Atenas. Mais abertamente “crítico”, pois, que Ésquilo e Sófocles, Eurípidés se inscreve, no entanto, na continuidade trágica, se se considera que a invenção da tragédia como cerimônia cívica, destinada à nova cidade tinha a função (na qual se lê a essência do teatro) de propor à comunidade engajada em sua história que dela se desprenda para olhá-la com olhos de espectador. Nada melhor que o teatro, em realidade, pois ele põe em jogo os mitos, mostra-os em ação, mostra suas implicações e confronta os discursos recebidos com os atos que originam e com os caracteres que formam. Relendo com atenção Ésquilo e Sófocles, podemos encontrar semelhantes advertências, e ouvir o rumor de seus receios.

Os de Eurípidés em *Hécuba* não se detêm na auto-afirmação da supremacia grega. Tocam também na questão essencial do direito. Ésquilo havia colocado em cena, em *As Eumênides*, a cena fundadora, aquela que substituíra as prescrições religiosas ou do costume pelas leis deliberadas, decidindo sobre o justo e o injusto, o bem e o mal, leis caucionadas pelo assentimento dos deuses olímpicos. As leis de Atenas tornam-se então soberanas e se encarregam de fazer reinar a Justiça sobre a terra ao mesmo tempo que dão testemunho da ordem superior dos deuses.

O assassinato de Polidoro, ao contrário do sacrifício de Polixena, ritualizado e longamente argumentado, é um crime brutal. Perpetrado por um bárbaro, inspirado apenas pela ganância, ele releva do mal radical, sem discussão possível. Hécuba está completamente arrasada: perdeu tudo na guerra recém-terminada; ela e suas filhas estão sendo deportadas como escravas; Polixena acaba de lhe ser arrancada para ser sacrificada. Uma de suas servas traz da praia, onde tinha ido buscar água para prestar as honras rituais ao corpo de Polixena, um cadáver que o mar acabara de trazer: ele está em cena, coberto, quando Hécuba sai de sua tenda. Entregue a seus males presentes, nada consegue compreender, até que a serva, com uma ironia trágica que tangencia o limite do insuportável, descobre o corpo e inflige a Hécuba o terror desta surpresa. A maquinaria euripidiana lança mão de tudo, evidentemente, para produzir o maior mal e a maior desgraça, para suscitar a maior revolta e a maior compaixão, para tornar o crime o mais intolerável possível.

Deste crime, os gregos não são os culpados. Mas o são, no entanto, na medida em que se apresentam como os representantes da justiça. E

é nesta posição que Eurípides traz à cena não mais Ulisses, que é a imagem da fraudulenta pretensão grega, mas o próprio Agamenon, o chefe do exército que foi a Tróia, aquele que encarna a soberania. Agamenon, além disto, já havia sido mencionado no debate que devia decidir a respeito do sacrifício de Polixena como tendo tomado o partido da jovem troiana, devido aos elos sexuais que o uniam a Cassandra. Quando ele entra em cena, justamente no momento em que Hécuba acaba de descobrir o assassinato de Polidoro, tudo leva a pensar que, tratando-se de um assassinato em que ele não está implicado e cuja causa é evidente, ele não hesitará a respeito da posição a adotar.

Sua primeira reação é, realmente, isenta de ambigüidade: sua compaixão é adequada à situação:

Oh! desabam sobre ti sofrimentos incomensuráveis
Ai, ai de ti! que mulher conheceu a este ponto o infortúnio?

Mas Hécuba não pode se contentar com a simpatia de Agamenon. Ela clama por justiça, no sentido mais nobre do termo. Não por vingança, como se poderia esperar de uma mulher bárbara, primitiva e impulsiva, mas por justiça, quer dizer, pelo único apaziguamento que podem proporcionar o reconhecimento do mal que a vítima sofreu e a certeza de que existe um recurso, que outros podem assumir o erro cometido. Por isso ela não apela para a complacência dele nem para os argumentos habitualmente utilizados para suscitar a compaixão nas defesas atenienses. Ela recorre simplesmente a seu julgamento:

Se consideras que estou sendo tratada conforme as leis divinas,
eu me resignarei; caso contrário, assume a minha defesa
contra este homem, o mais sacrílego dos anfitriões
que, sem temer nem os de baixo nem os de cima,
cometeu o ato mais sacrílego que há.

O desespero de Hécuba é, realmente, do tipo que abala o *sentido* da existência e faz duvidar dos deuses, de tal forma eles levam o humano a seus limites. Mais que a simples justiça, Hécuba pede a Agamenon que ateste a ordem superior da qual ele é, em princípio, depositário:

Sem dúvida somos escravas impotentes,
mas os deuses são poderosos e também aquela que os domina,
a Lei. Porque é a lei que nos faz acreditar nos deuses
e distinguir o justo do injusto.
Se, posta entre tuas mãos, ela é reduzida a nada,

se não são punidos todos os que matam
seus hóspedes, ou que ousam pilhar os lugares sagrados dos deuses,
nada mais resta no mundo que seja justo.

Para isto bastaria um gesto peremptório, que decide e salva da
confusão ética qualificando o que aconteceu:

Decide que este crime brota do mal
e trata-me segundo a tua consciência.

Então Agamenon se furta às súplicas, como Ulisses. Com a
mesma covardia. Se dependesse apenas dele, com certeza ele
exerceria a justiça. Sua (boa) vontade não está em questão, mas ele
teme o diz-que-diz, as acusações do exército, que privilegia suas
simpatias em detrimento da justiça. Em resumo, como assinala
Hécuba, o soberano só tem de soberano o nome: por mais grego que
seja, Agamenon tem que sujeitar-se como o comum dos mortais. Se
não mais, no sentido em que seu poder depende da “multidão” diante
da qual ele tem “medo”.

A prova é catastrófica, no sentido teatral do termo (é ela que
precipita no horror o desenlace). Catastrófica para os gregos que, através
dela, revelam-se infíeis a seu mito. Porque Atenas multiplicava as
narrativas em que se apresentava como o recurso infalível das vítimas
tratadas de forma injusta. Catastrófica para a humanidade de Hécuba,
que mergulha numa regressão selvagem. Privada da mediação que
esperava de Agamenon, segundo o direito instituído por Atena para
acabar com as vinganças individuais, confrontada com o crime sacrílego,
ela não tem outra alternativa senão tomar a si o restabelecimento da
Justiça ou deixar o mal sem punição, o direito conspurcado, este direito
sem o qual não é possível viver. E ela só pode conseguir isto através dos
parcos meios de que dispõe: sua tenda e suas companheiras de
escravidão, a astúcia que, nas mulheres, toma o lugar da força, e os
broches que prendiam sua túnica, usados como armas. Mas todos estes
recursos de nada serviriam se não fossem movidos por uma inteligência:
como as mulheres que Eurípides coloca em cena, Hécuba compreende
perfeitamente a situação de que é vítima e sua vingança, por mais
selvagem que seja, é maquinada de forma precisa. Polidoro sucumbiu à
gananciosa traição de seu anfitrião. Poliméstor será apanhado na
armadilha da própria ganância. Assim, apesar de tudo, será feita justiça.
Uma justiça imanente, claro, que não pode substituir a justiça normativa,
mas que, ao menos, tem o mérito de punir justamente a falta.

Mas nem por isto Agamenon sai de cena. Pelo contrário, vem garantir o desenlace, como os deuses *ex machina* que Eurípides mobiliza com frequência quando a ação está num impasse. Poliméstor, cego, privado dos filhos, erra pela cena como uma fera ferida, sedento de sangue. O assassinato invoca novamente o assassinato. Então Agamenon, como outrora fez Atena, provoca o debate, à moda ateniense...

Escorraça de teu coração o que é bárbaro
e fala: escutarei a ambos, a ela e a ti, um depois do outro
e julgarei com justiça o que te fez merecer este tratamento.

O *logos* é o meio de pôr termo à barbárie (inarticulada), de autorizar a confrontação de teses e de permitir uma discriminação. Mas esta, na forma proposta por Agamenon, limita-se a julgar a validade dos discursos e a lógica dos fatos, a explicar suas causas. Ela não decide, ela se contenta em racionalizar, em ratificar o que aconteceu:

Pode ser que em tua terra seja corriqueiro matar os hóspedes,
mas isto é crime para nós, gregos.
Como, a partir disto, escaparei à condenação se não te julgar culpado?
Impossível. Tiveste a coragem de fazer o que não devias,
pois tem agora coragem também para suportar o que não é do teu agrado.

Este é o papel último de Agamenon: o de um pápio moralizador, para quem a lei é simplesmente consuetudinária, que reconhece só emitir seu julgamento sob a pressão da opinião pública e que remete Poliméstor à lógica de sua sorte. Nem uma palavra para Hécuba, que tem que se contentar com este simulacro de arbitragem em lugar do julgamento soberano que esperava do chefe do exército grego.

Hécuba perdeu, portanto, seus dois filhos, por nada. Nenhum consolo para esta tragédia desoladora. A não ser o cruel aprendizado trágico, a dolorosa constatação tanto da impostura grega quanto do afastamento do divino. Mas as duas revelações talvez sejam uma única. O tirano, que a tragédia tão frequentemente colocou em cena, é, em geral, um herói que, depois de ter elevado sua cidade à mais alta posição por suas qualidades excepcionais e com a ajuda dos deuses, se enrijece na afirmação de seu ser, quando os deuses e a História se furtam a seu domínio. A caricatura dolorosa à qual ele se reduz traduz indissociavelmente sua “falta” e o afastamento do divino.





O JOGO DA MÁSCARA: ESCOLHA VOCABULAR E

RECURSO METODOLÓGICO ¹

*Ana Achcar**

A máscara revela imediatamente as impossibilidades de jogar de quem a está usando. O fato de se ter ou não experiência anterior no trabalho com ela parece não ser determinante no sucesso ou no fracasso de uma nova tentativa. Ao contrário, o que se percebe são dificuldades muito semelhantes tanto para aqueles que já trabalharam com a máscara antes como para quem nunca dela fez uso. Foi partindo dessa premissa que desenvolvi a pesquisa sobre a utilização da máscara teatral na formação e no

* Ana Achcar é atriz, mestre em Teatro, professora de Interpretação e coordenadora do programa de extensão universitária “Ateliê do Ator” na Uni-Rio.

1. Este artigo é parte reelaborada de minha dissertação de Mestrado intitulada “O papel do ‘jogo’ da máscara teatral na formação e no treinamento do ator contemporâneo” e defendida em 1999 sob a orientação da Prof. Dra. Ângela Leite Lopes.

Foto: Marcello Moretti com a máscara do arlequin em *L'amante militare*, de Goldoni, direção de Strehler, 1951, Piccolo Teatro de Milão.

treinamento do ator, da qual fez parte a realização de um Ateliê Prático de trabalho que contou com a participação de alunos da Escola de Teatro da Uni-Rio e com atores profissionais convidados.

A experiência constituiu-se de quatro fases: uma primeira etapa preparou o aluno para a colocação da máscara, seguida por outra que possibilitou o exercício das suas regras específicas de utilização. Num terceiro momento, empreendeu-se o processo de construção de um personagem a partir do uso da máscara e, por último, procedemos à experiência de retirada da máscara, para conseqüente averiguação do jogo cênico e do desempenho do ator sem ela. Colocar o aluno na mesma situação no início e no fim do curso, ou seja, sem máscara, foi uma estratégia pedagógica que me permitiu avaliar com maior clareza e amplitude o papel que a sua utilização exerceu no processo de trabalho.

De fato, durante todo o curso, concentrei-me em interpretar os efeitos que o processo de aprendizagem produzia no desempenho do aluno, mais do que em verificar se ele obtinha resultado positivo ou não na apreensão das técnicas de utilização da máscara. Meu objeto de estudo situou-se justamente no espaço criado pela variação ocorrida entre os erros e os acertos do seu percurso de trabalho, no qual ele enfrentou problemas pertinentes ao exercício dos próprios elementos que compõem a arte de atuar. Eram impedimentos cuja origem parecia estar menos ligada ao êxito no aprendizado de uma regra do que à pessoa de cada um, à relação que cada indivíduo estabelece com o seu mundo interno, sua memória e sua imaginação e à sua possibilidade de compreensão e percepção do mundo ao seu redor, bem como às formas pelas quais ele traduz esta apreensão em seu corpo e sua voz.

Nesse sentido, para os alunos, significou uma mudança contundente para o próprio aprendizado do seu ofício perceber, claramente, que cada um deveria descobrir a sua maneira de aprender, quer dizer, sua forma peculiar de conhecer seus mecanismos de aprendizagem de algo, seja de uma técnica, seja de uma arte. Como não havia fórmulas para fazer viver uma máscara em cena nem se podia seguir uma cartilha rígida para utilizá-la, foi preciso

que cada um procurasse o caminho que decifra sua própria pessoa, e que a reconhece como seu instrumento mais poderoso de criatividade. Assim, o uso da máscara propiciou aos alunos o tempo todo a possibilidade de alcançar a consciência dos mecanismos que engendravam seu processo criativo.

Para mim, a possibilidade de encontrar, nos mecanismos de utilização da máscara, uma estrutura de trabalho sobre a qual se articulassem os elementos que compõem a arte da atuação reforçou uma proposta metodológica de inserção dessa prática como exercício fundamental de formação e treinamento para o ator cujas bases de aprendizado sejam ao mesmo tempo técnicas e artísticas. A organização e conseqüente sistematização das regras do jogo da máscara asseguram a criação de um processo didático de transmissão de conhecimentos, principalmente na etapa preparatória, cujo objetivo é a instrumentalização para a experiência criativa.

Dentro dessa abordagem pedagógica, o jogo da máscara ainda exigiu, ininterruptamente, a nomeação dos elementos e das etapas que constituem o processo de criação artística. Para ministrar o conteúdo programado do curso foi imprescindível a construção, a cada sessão de trabalho, de um vocabulário que fosse comum tanto ao professor como ao aluno. É interessante notar que a estrutura sistemática contida nas leis de aplicação do exercício com a máscara orienta e fornece parâmetros ao estabelecimento de uma coerência terminológica que não impede a manifestação da qualidade espontânea da criatividade mas, ao contrário, é um estímulo para que ela aconteça. Principalmente por se tratar de uma aprendizagem de natureza técnico-artística, a objetividade que essa terminologia acordada conferiu ao processo mostrou-se tão necessária quanto o uso subjetivo da intuição e das capacidades sensitivas de cada um.

É verdade que, no esforço de encontrar uma gramática apropriada que dê significado ao exercício da atuação cênica, destaca-se e reforça-se um caráter sintetizador e fixador de sentido para um processo criador em contínuo movimento. Soma-se a essa dificuldade o fato de que, muitas vezes, os termos empregados não se originaram na prática específica do ator, estando antes ligados a

determinadas linguagens cênicas, a certos resultados estéticos ou a circunstâncias sociais bastante pregnantes.

Assim, a fixação dessa gramática forçou o estabelecimento, desde a preparação dos enunciados dos exercícios, de termos-chave para a averiguação. O vocábulo “jogo” praticamente definiu a natureza da experiência prática, destacando-se dos demais. Inicialmente ele foi usado numa tentativa de trazer para a pesquisa, desde o seu título, uma referência ao aspecto lúdico inerente à atividade teatral. Logo em seguida pude perceber que o uso de “jogo” implicava em outras opções terminológicas que deveriam ser feitas, como, por exemplo, escolher entre os termos “interpretação”, “representação” e “atuação” para me referir ao fazer do ator. Se, por um lado, a escolha do vocábulo, a procura de definição e esclarecimento conceituais foram aliadas da escrita, por outro, trouxeram para a experiência uma gama de questões que provocaram a abertura de outras frentes de reflexão sobre a própria função do ator no acontecimento teatral.

De fato, o jogo, no exercício com a máscara, determinou-se como um elemento fundamental da atividade cênica. Johan Huizinga, ao sistematizar uma definição para o termo, faz a seguinte descrição do princípio lúdico:

Do ponto de vista formal, podemos, em poucas palavras, definir o jogo como uma ação livre, percebida como fictícia e situada fora da vida corrente, capaz entretanto de absorver completamente o jogador; uma ação destituída de qualquer interesse material; que se realiza num tempo e espaço expressamente circunscritos, desenvolve-se organizadamente segundo regras estabelecidas e suscita na vida das relações de grupo, cercando-se de mistério ou acentuando-se pelo travestimento, sua estranheza ao mundo habitual.²

Nota-se que essa definição global do termo está bastante próxima de uma descrição do evento teatral. Em outras palavras, Huizinga refere-se a elementos que constituem a própria realidade cênica: a ficção, a máscara, o palco, as convenções. Roger Callois³,

2. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 23.

3. *Les jeux et les hommes*. Paris: Gallimard, 1958, p. 47-75.

ao classificar os jogos em quatro categorias fundamentais, *Agon* (competição), *Alea* (sorte), *Mimicry* (simulacro) e *Ilínx* (vertigem), estreita a relação entre a realidade do jogo e a da cena, ligando-as ainda mais através de princípios, regras e formas comuns a uma e a outra.

Mas, para além dessa proximidade conceitual, a experiência desenvolvida no Ateliê Prático ainda denunciou duas dimensões diversas do aspecto lúdico, referido anteriormente. Em primeiro lugar, ao usar a natureza do jogo como base, através da exigência do estabelecimento da convenção, a cena recuperou sua dimensão teatral. O fato de a utilização da máscara possuir, nas suas normas específicas, uma espécie de ordenação comum e própria aos jogos em geral impedia que o aluno, sem compreendê-las ou acioná-las, jogasse a máscara. São regras convencionais que o uso da máscara inventa, mas são também elementos determinantes na liberdade de criação do jogador/ator. Nesse contexto, Gerd Bornheim avança na associação entre jogo e convenção:

O jogo forma, por conseguinte, a sua própria realidade, e para ingressar no mundo do jogo o homem deve abandonar o mundo em que normalmente se desenrola a existência humana [...] A continuidade do tempo usual é suspensa, abrindo-se a instauração de um novo ritmo, o presente é transfigurado, adquire uma dimensão nova [...] tudo nele se estabelece a partir da esfera do convencional [...] a própria existência do jogo é convencional.⁴

Em nossa experiência, a convenção foi componente essencial para a evolução e o desenvolvimento da ação e possibilitou, de fato, a descoberta e a apreensão da natureza teatral da cena que se utiliza da máscara.

É verdade que o universo temático encontrado no âmbito do jogo com a máscara é muito próximo daquele da brincadeira infantil, no sentido da natureza espontânea das atitudes e ações que a estruturam. A princípio, não há dissimulação. Quer dizer, dar vida a uma máscara é um jogo de descobrir a si mesmo, ao outro, ao espaço. É o jogo de, a cada vez, encontrar a realidade como se fosse a primeira vez.

4. Brecht: *a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992, p. 79-80.

Por fim, o conteúdo que a palavra “jogo”, largamente utilizada em outras línguas,⁵ trouxe para esse estudo, raramente está associado, na língua portuguesa, à formação e ao ofício do ator. Portanto, a decorrência direta dessa opção terminológica foi a escolha do emprego de um vocábulo também pouco comum para designar e referir-se ao trabalho do ator: atuação. Sinônimo de “ação”, no dicionário, o termo indica verbos determinantes para o exercício do ator: atuar, agir. A ação é um elemento concreto sobre o qual o ator pode construir sua arte. A máscara é essencialmente ação; se não há situação, o personagem que ela sugere não existe e, então, não se realiza a criação. O termo “interpretação” foi descartado pois está por demais vinculado à idéia de que o intérprete é como um tradutor que não dispensa o texto literário, que lhe é imprescindível para que possa compor uma linguagem para a cena. Também não se poderia utilizar “representação” para nominar um fazer específico do espetáculo como o do ator. O vocábulo tem sido comumente e melhor empregado na referência ao acontecimento teatral como um todo.

A reflexão acerca do trabalho realizado no Ateliê Prático ainda apontou algumas conclusões relativas a uma proposta metodológica para o ensino da atuação. O fato de a improvisação ser um excelente meio de abordagem cênica de todas as exigências da criação dramática foi o motivo da sua escolha como principal modo de praticar o uso da máscara. No entanto, durante o processo de trabalho, essa relação instrumental se inverteu: na verdade, a máscara foi o veículo perfeito para que as experiências das improvisações pudessem ser compreendidas, tanto estruturalmente como no seu conteúdo. Tomando-se como preceito que a improvisação é “um recurso de interpretação que consiste na obtenção da ação dramática a partir da espontaneidade do ator”⁶, o rigor imposto como uma condição de

5. Em francês, usa-se *jouer* para designar a tarefa do ator no espetáculo e *le jeu*, para nominar o acontecimento teatral. Em inglês, *to play* é a função do ator, o mesmo ocorrendo com o alemão *spielen*.

6. VASCONCELOS, Luís Paulo. *Dicionário de teatro*. Porto Alegre: LPM, 1987, p. 105.

jogo constitui uma estrutura ideal para que essa qualidade voluntária possa nascer dentro de um exercício dirigido e preparado com antecedência. Assim, o que acontece é que a aprendizagem das regras de utilização da máscara trabalha os pressupostos da improvisação, que é o exercício onde se conjugam todos os componentes da arte de atuar. Quer dizer, o conjunto de técnicas destinadas ao uso da máscara tornou-se, na experiência do Ateliê Prático, um método de ensino do processo de improvisar.

Ao considerar a prática da máscara como instrumento pedagógico, na medida em que ela não foi utilizada como origem ou resultado da referida pesquisa, não me preocupei com a investigação dos seus atributos no que se refere a uma linguagem cênica própria nem em levantar questões pertinentes à discussão estética que a sua utilização no espetáculo vem sugerir. Enfim, o exercício do jogo da máscara se apresentou como um excelente recurso metodológico para o ensino da atuação cênica tendo em vista que os resultados da experiência parecem ser completamente aproveitáveis em toda e qualquer linguagem cênica que precise de um ator consciente dos seus meios criativos e na qual o importante sejam os mecanismos que dão origem à sua presença viva e à credibilidade da sua criação.



O ARTISTA NA OBRA: LESSING E EMÍLIA GALOTTI

Fátima Saadi *

Um dos pontos nodais do confronto entre a concepção classicista da criação artística e a percepção anti-clássica da operação estética é o modo de discussão a respeito do processo de constituição da obra de arte. Na esteira da revalorização da Antigüidade greco-latina promovida pelos estudiosos a partir do Renascimento, constituiu-se um *corpus* doutrinário cujo resumo, em matéria de teatro, são as unidades de ação, tempo e lugar e a separação radical entre os gêneros dramáticos.

* Fátima Saadi é dramaturgista do Teatro do Pequeno Gesto e tradutora. No momento, desenvolve, com apoio do CNPq, o projeto de recém-doutorado *Marcos na configuração do conceito de autonomia da obra teatral*, no Programa de pós-graduação em Teatro da Uni-Rio.

Ilustração: Lessing (1729-1781)

Uma compreensão reducionista da *Poética* de Aristóteles, fundamentada, provavelmente, no postulado platônico relativo à superioridade do *logos*, do racional, sobre o sensível levou, nas doutrinas renascentistas sobre teatro, à valorização do texto dramático em detrimento da materialidade cênica, do aspecto propriamente espetacular do teatro (no qual o texto se inclui).

Na França do século XVIII, um movimento conjugado de contestação da suma poética do classicismo e de interesse pelos elementos que constituem a cena resultou numa gama de propostas que visavam à reforma do teatro em todos os seus aspectos. No tocante ao texto dramático, é possível observar desde a tentativa de manter a forma da tragédia clássica atualizando-lhe, no entanto, o conteúdo, como queria Voltaire, até a teorização de um novo gênero, intermediário entre a tragédia e a comédia, cujo tema de eleição seriam os aspectos privados da vida dos protagonistas, como sonhavam Diderot, Beaumarchais e Mercier. Uma série de discussões e reivindicações a respeito da arquitetura do edifício teatral, da forma de utilização dos cenários e figurinos, da atuação dos atores fizeram com que se multiplicassem ensaios, tratados e manifestos.

No âmbito do universo artístico francês, podemos acompanhar a mudança da valência atribuída aos elementos cênicos comparando, por exemplo, os *Discursos*, de Corneille,¹ onde estes elementos figuram basicamente em função de regras que concerniam, em primeiro lugar, à reflexão sobre o texto dramático, com as *Conversas sobre "O filho natural"*, de Diderot,² em que a apresentação teatral se aproxima bem mais do foco das discussões.

Cem anos separam os dois textos. Cem anos em que a observação da natureza e a voga das ciências físicas vêm, paulatinamente, substituir, na epistemologia, o paradigma cartesiano, de base matemática. A observação da natureza em sua multiplicidade vem

1. Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique, Discours de la tragédie et des moyens de traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire e Discours des trois unités – d'action, de jour et de lieu. In: CORNEILLE, Pierre. *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, 1963, p. 821-846.

2. DIDEROT, Denis. *Le fils naturel et Les entretiens sur "Le fils naturel"*. Paris: Larousse, 1975, p. 109-190.

contestar a generalidade da “bela natureza”, considerada como o modelo a ser imitado pelas belas artes e que Lenz, em 1774, em suas *Notas sobre o teatro*, ridiculariza chamando de “natureza fracassada”.³

Entre a vigência incontestada da teoria classicista francesa e a ruptura proposta, entre 1770 e 1780, pelos integrantes do que, *a posteriori*, ficou conhecido como o movimento *Sturm und Drang* (literalmente, Tempestade e Ímpeto), encontramos a releitura da *Poética* de Aristóteles empreendida por Lessing, especialmente na *Dramaturgia de Hamburgo*.

O objetivo de Lessing é resgatar os princípios aristotélicos relativos à tragédia, livrando-os das sucessivas camadas interpretativas sobre eles depositadas pelos eruditos do Renascimento e do século XVII francês.

Evidentemente, Lessing imprime outras tantas torções às idéias aristotélicas, projetando sobre elas suas próprias preocupações com a possibilidade da constituição de um teatro alemão, capaz de simbolizar a unidade espiritual de seu povo.

Este teatro se deveria demarcar claramente do teatro francês, em especial do que Lessing denominava de pseudotragédia e que se erigira em modelo para as nações cultivadas, arrogando-se o título de herdeira incontestada da *Poética*. Boa parte da *Dramaturgia de Hamburgo* se destina a pôr em questão a leitura que Corneille e Voltaire fizeram da tragédia em suas peças e escritos teóricos.

Lessing reitera que o mecanismo trágico é um todo constituído de partes interdependentes que não podem ser alteradas sob pena de desfazer-se toda a engrenagem e impedir-se seu funcionamento. É esta a maior contribuição de Lessing, o gesto que permite ligá-lo à posterior reflexão estética de Kant: ao enfatizar a *unidade* do mecanismo trágico, Lessing atrai a atenção para a consistência da obra em si mesma, relegando a segundo plano o postulado da arte como imitação da natureza – bela ou não.

Para Lessing, a obra de arte deve funcionar como um mundo completo em si mesmo, onde reconhecemos, por analogia, prioritariamente *o modo de operação* do mundo real, não sua imagem.

3. LENZ, J. M. R. Anmerkungen übers Theater. In: *Werke*, Stuttgart: Reclam, 1992, p. 376.

A obra propicia ao espectador uma experiência através da qual ele refina sua percepção de si e do contexto em que está inserido.

Como bom iluminista, Lessing enfatiza, no mecanismo trágico, seus efeitos e, entre estes, o despertar da compaixão, base da *philia*, único sentimento capaz de cimentar a solidariedade entre os homens e, como consequência, entre os cidadãos.⁴

Entre o mundo, a obra e o espectador, se delinea, a partir da segunda metade do século XVIII, de forma cada vez mais nítida, a silhueta do artista que, progressivamente, explicita em seu trabalho o fato de se pôr em jogo na criação.

Experiências pessoais, estrutura de personalidade, idéias sobre arte, *faits divers* contemporâneos servem-lhe de tema e/ou de arcabouço. O autor não hesita mais em mistificar o público com construções labirínticas nas quais não é possível distinguir ficção de autobiografia, como no dispositivo montado pelas *Conversas sobre "O filho natural"* ou em *A religiosa*, ambos de Diderot.

A construção em abismo, tão ao gosto do século XVIII, denota que outros personagens estão sendo colocados em cena, ou melhor, que os bastidores estão passando a fazer parte da cena. Ao invés de se apagar por trás da generalidade das regras, o autor esmera-se em multiplicar indícios, rastros capazes de inserir o leitor ou o espectador no mesmo curto-circuito que está colocando em questão as relações entre a obra e a natureza.⁵

Levando em conta este pano de fundo, não nos espanta encontrar em *Emília Galotti*, tragédia de Lessing, concluída em 1772, o personagem do pintor Conti, que vem ao palácio trazer o quadro da condessa Orsina, encomendado três meses antes pelo Príncipe de Guastalla que, neste momento, não mais a ama.

4. Ver, a este respeito, o excelente artigo de Hannah Arendt sobre Lessing, *A humanidade em tempos sombrios*. ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 13-36.

5. Não é à toa que se pode fazer remontar o raciocínio de Brecht sobre o *Verfremdungseffekt* (efeito de estranheza) ao pensamento de Diderot sobre o ator em *Paradoxo sobre o comediante* e sobre o quadro cênico ou *tableau*, como mostrou BARTHES em *Diderot, Brecht, Eisenstein*. (In: *L'obvie et l'obtus*. Paris: Seuil, 1982, p. 86-93).

A discussão a respeito da posição do artista nas cortes alemãs deriva da experiência do próprio Lessing no castelo do duque de Braunschweig-Wolfenbüttel, onde exercia as funções de bibliotecário, sem prejuízo da atribuição de, eventualmente, fornecer peças para as festividades reais. *Emília Galotti*, por exemplo, estreou nas comemorações do aniversário da Duquesa-mãe, em 13 de março de 1772.

O valor atribuído aos divertimentos na corte de Karl Wilhelm Ferdinand pode ser aquilatado pela comparação entre o altíssimo salário de trinta mil táleres anuais pagos ao italiano Nicolini, responsável pelos *menus plaisirs* do Duque, e os seiscentos táleres que Lessing recebia por ano.⁶

O embate entre o príncipe do imaginário reino de Guastalla e o pintor Conti é inevitável: em nenhum momento eles conseguem encontrar um registro harmônico para o diálogo.

Quando o pintor fala das dificuldades de ganhar a vida com seu ofício, o Príncipe lhe diz que, ao menos em seu pequeno reino, isto não deveria ser um problema, desde que o artista queira trabalhar, trabalhar com capricho. Ao que o pintor replica: “Trabalhar? É o único prazer dele. Só que, trabalhando em excesso, ele se arrisca a não merecer mais o nome de artista.”⁷

Quando Conti fala de arte, o Príncipe mal o ouve – de início, ocupado em destilar a irritação que o primeiro quadro lhe provoca ao lhe trazer à lembrança seu recém-terminado caso com a Condessa e, depois, entregue à volúpia da contemplação da imagem da jovem

6. Norbert Elias, na coletânea de artigos *Mozart – Sociologia de um gênio*, mostra como os artistas, especialmente os músicos, viviam e criavam nas cortes alemãs: em sua maioria de origem burguesa, tinham estatuto pouco superior ao dos serviçais da cozinha e dos haras e deveriam adular o gosto do patrão e de seus convidados, criando obras de ocasião que não fugissem do padrão estético aceito pela aristocracia. ELIAS, Norbert. *Mozart – Sociologia de um gênio*. Trad. Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

7. LESSING, Gotthold Ephraim. *Emília Galotti*. In: *Werke. Trauerspiele. Nathan. Dramatische Fragmente*. München: Carl Hanser Verlag, 1971, v. 2. As citações referem-se às cenas 2, 3 e 4 (p. 130-135) e serão sempre transcritas entre aspas.

burguesa Emília Galotti, retratada no segundo quadros que lhe é apresentado.

As idéias de Conti sobre a pintura soam para o Príncipe como uma forma de encarecer o trabalho e, numa primeira instância, é nesta chave que devemos interpretar sua tirada: “o artista que pensa aumenta o seu valor.”

Lessing evita cair na facilidade da discussão sobre a arte como cópia imperfeita do real e, tomando como pretexto o retrato, traz à baila o fazer artístico em sua relação com a natureza, as regras poéticas, a obra e o fruidor.

O retrato é uma forma pictórica que, ao longo do século XVIII, vai deixando de ser privativa de reis e aristocratas para se disseminar como mais um artefato na construção do trajeto da burguesia em direção a um lugar social de relevo. Como consequência, perde seu viés alegórico e a semelhança com o retratado passa a ser seu valor fundamental, levando a um impasse a discussão entre a generalidade e o particular.

Ao condenar o “embelezamento” com que o pintor teria lisonjeado a Condessa, o Príncipe não está solapando a regra da “bela natureza” então em voga e que, no caso dos retratos, recomendava “limar o que a resistência da matéria torna inevitável e excluir os estragos do tempo”, nas palavras de Conti. Na realidade, a preocupação do Príncipe não é com a arte, é com a cópia da realidade. Para ele, o maior defeito do retrato da Condessa é não revelar o caráter da modelo, na medida em que, por obra ou por culpa do pintor que obedeceu “honestamente” aos princípios de seu ofício, “o orgulho foi transformado em dignidade, o desdém em sorriso, a mórbida tendência à exaltação em suave melancolia.” É a capacidade da arte de mudar a valência da realidade o que o incomoda. Por isto ele ataca, no retrato da mulher que ele não mais ama, a força ficcional da arte, por ele compreendida como uma dimensão enganosa, falseadora do real.⁸

8. No segundo capítulo de *Laocoonte*, Lessing relembra que todo vencedor olímpico, na Grécia antiga, recebia uma estátua, mas apenas os atletas três vezes campeões adquiriam o direito de ter seus traços reproduzidos nas estátuas comemorativas: ali o que importava era plasmar (e honrar) a *idea*, a forma, do vencedor e não retratar tal ou qual atleta em particular. LESSING. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 90.

O Príncipe enrijece seu raciocínio a tal ponto que acaba, praticamente, por concluir que só os belos modelos podem servir de objeto à pintura, recusando qualquer distância entre objeto, obra e espectador.

Já o retrato de Emília Galotti agrada-lhe tanto que ele esquece que está diante de um quadro e pensa ver a imagem da jovem refletida num espelho. O príncipe fica tão deslumbrado que, por assim dizer, *anula* a operação estética e pergunta ao pintor: “É obra sua, Conti, ou de minha imaginação?”

Do primeiro retrato, o Príncipe elogia apenas a técnica, a pincelada; do segundo, apenas o modelo. Em nenhuma das duas circunstâncias o processo artístico é considerado em sua completude e em seu valor.

Sempre na tentativa de fazer o Príncipe efetivamente *ver* os quadros, Conti lhe indica a melhor posição para a apreciação. Mas o Príncipe não quer se colocar no lugar do espectador: para ele, um quadro é, antes de tudo, um objeto a ser possuído. O retrato da Condessa receberá rica moldura e passará a figurar na galeria do palácio. Com o retrato de Emília, que o Príncipe, em seu próprio interesse, qualifica de “estudo”, “não se faz tanta cerimônia: não se vai pendurá-lo, é preferível tê-lo bem à mão.” Fica patente que sua relação com a arte é puramente utilitária: assim como conjectura que o retrato da Condessa talvez pudesse reanimar o finado amor, acredita que a tela sobre Emília, como um fetiche, vai fazê-lo penetrar na intimidade da jovem.

Esta cena se fecha, como qualquer transação comercial, pelo acerto do pagamento, que será régio: a quantia que Conti estipular – com recibo. Ainda aí o pintor se sente incomodado porque teme que “o Príncipe esteja recompensando assim não a arte, mas outra coisa”. Ao que o comprador retruca: “Susceptibilidades de artista!”

A inserção da figura de Conti em *Emília Galotti* não é meramente episódica, embora o pintor não volte a aparecer ao longo dos cinco atos da tragédia. Por um lado, este conjunto de cenas forma uma engenhosa exposição da personalidade do Príncipe e traça de forma sintética um

painel das relações entre a criação e o *status quo* aristocrático (a peça se passa na Itália mas não era difícil transpôr os problemas ali apresentados para a corte de Braunschweig, arruinada pelas estroinices de seu duque). Por outro lado, abre no esquema da tragédia uma brecha para que o próprio Lessing se ponha em jogo em sua obra.⁹

Não seria despropositado estabelecer uma ponte entre o que Conti considera o cerne do seu trabalho – o amálgama entre o que o se perde e o que se consegue no trajeto entre o espírito, o olho, a natureza e a matéria pictórica – e a posição de Lessing a respeito da tragédia.

Enquanto o Príncipe devora com os olhos o retrato de Emília, Conti pensa em voz alta:

Esta [obra] deixou-me muito insatisfeito comigo mesmo. – E ainda assim fico muito satisfeito com minha insatisfação. Ah! Quem dera pudéssemos pintar apenas com os olhos! No longo percurso do olho ao pincel através da mão, quanto se perde! – Mas orgulho-me ao dizer que sei o que foi aqui perdido e como foi perdido e porque teve que ser perdido, e orgulho-me ainda mais disto do que do que não permiti que se perdesse. Pois é por tudo o que se perdeu que reconheço que sou um grande pintor, embora minha mão nem sempre o seja. – Ou pensa o Príncipe que Rafael não teria sido o maior gênio da pintura se, por infelicidade, tivesse nascido sem mãos? O Príncipe concorda?

Se Conti ainda aponta com certa nostalgia para o ideal da arte como perfeita reprodução do original, reconhece, entretanto, sua intervenção pictórica na natureza, caracterizando-a, predominantemente, como perda consciente e desejada. E orgulha-se mais das torções que imprimiu à natureza do que daquilo que dela transpôs para sua tela. Esta consciência do valor e da individualidade daquele que executa a ação criadora e o orgulho pela evidência da marca autoral que toda obra passa a incorporar serão, em breve, marcas inconfundíveis dos diferentes movimentos românticos.

9. Bernard Dort, que realizou uma excelente tradução de *Emília Galotti* para o francês, como *Dramaturg* da encenação de Jacques Lassalle com o Théâtre National de Strasbourg, em 1984, observa que, em muitas montagens da peça, estas cenas foram consideradas supérfluas e suprimidas, o que privava o texto de uma dimensão importante: sua abertura para a intervenção manifesta do próprio autor em sua obra, na pele de Conti. DORT, Bernard: Lessing, pourquoi? In: Programa de *Emília Galotti*. Strasbourg: TNS, 1985.

Por seu lado, sem trair o espírito da *Poética* de Aristóteles, Lessing pretende tornar trágicos – isto é, submeter ao esquema da tragédia – acontecimentos de âmbito privado. É o que propõe em sua primeira tragédia doméstica, *Miss Sarah Sampson*, de 1755, e em *Emília Galotti*, versão moderna para o tema de Tito Lívio a respeito da burguesa Virgínia, que pede a seu pai que a mate para escapar ao assédio do magistrado romano Appius Claudius.

Mas, apesar da preocupação com a atualidade dos temas trágicos e de sua ênfase na compaixão no interior do mecanismo trágico, Lessing assume uma posição equidistante tanto do gesto que procura a identificação total da obra com o espectador quanto da relação acrítica do autor com os preceitos que regem o gênero dramático. A identificação total do espectador com a peça impede qualquer aprendizado, na medida em que a reflexão necessita da distância. E, na submissão cega aos cânones poéticos, é o artista quem nada aprende ao criar.

Numa perspectiva histórica, poderíamos, então, perceber a tirada do Príncipe a respeito do artista *que pensa* também como um pressentimento de Lessing no tocante à atitude que, em breve, caracterizará a relação do artista romântico com sua obra. Mais que um objeto do pensamento, a arte vai se tornar, para ele, expressão por excelência do pensamento, por conjugar sensível e *logos* sem estabelecer entre eles hierarquia ou precedência.

Uma nova configuração do universo estético se delineia e a obra não vai mais calar o artista; pelo contrário, daí por diante, ele vai falar prazerosamente dela – não para se desculpar quando infringir as normas mas para criar poéticas como se criam obras de arte.

Lessing e Conti estão no limiar deste momento.



TARTUFO

ENTRE CENA E TEXTO: APONTAMENTOS SOBRE UM CLÁSSICO¹

*Walter Lima Torres**

(1) A idéia que nos vem à mente quando falamos de um texto clássico é a de perfeição estética e formal: equilíbrio exato entre forma e conteúdo. E, por conseguinte, modelo eleito, tanto para ser combatido quanto para servir de referência para outras obras. Há textos teatrais que se

* Walter Lima Torres é ator, diretor e professor adjunto do curso de direção teatral da ECO/UFRJ.

1. *Tartufo* de Molière esteve em cartaz, com direção minha, durante o segundo semestre de 1999 no Espaço III do Teatro Villa-Lobos/Funarj - RJ. Num total de 44 espetáculos, *Tartufo* foi assistido por 2.352 espectadores. A atriz Eliane Costa, que interpretou Dorina, foi indicada ao Prêmio Shell na categoria de melhor atriz.

Foto de Silvana Marques: Cena final da montagem de *Tartufo* em 1999, dirigida por Walter Lima Torres.

destacam, e são considerados clássicos, por serem representantes emblemáticos de uma determinada escola filosófica, de um movimento político, de uma corrente estética etc. É a prática teatral, em consonância com o seu tempo, problematizando questões a partir do interior de uma determinada sociedade. Ou seja, existiriam várias esferas possíveis no clássico, o que nos permitiria dizer que *Vestido de noiva*, por exemplo, para nós, brasileiros, é tão clássico quanto *Édipo rei*.

Uma obra, seja ela um romance ou um texto teatral, não nasce clássica. Por um lado, a idéia de clássico é um processo constitutivo que se articula entre o tempo e a inesgotável interrogação acerca da natureza e dos valores intrínsecos a essa obra; por outro lado, a imagem que dessa obra leitores e espectadores vão legando às gerações seguintes perpetua formas de apreendê-la, as quais atuam definitivamente na construção do clássico.

O resultado do atrito entre o tempo e o conteúdo temático de determinada obra parece ser o agente na criação desse monumento classificado como clássico. Esses dois elementos – o tempo e o conteúdo temático – balizam as discussões sobre a questão e, no caso específico do teatro, surge a pergunta: por que montar os clássicos? Ainda que indiretamente, o escritor Ítalo Calvino, em seu livro *Por que ler os clássicos*, numa objetiva reflexão, nos fornece algumas pistas. Ele expõe, ao longo de quatorze definições, “justificativas” para a leitura dos clássicos. Todas as suas afirmativas nos confirmam um elemento comum: constata-se que a variável empregada pelo escritor italiano, nas quatorze assertivas, é o tempo. Ora, Ítalo Calvino, numa colocação ainda que paradoxal e não menos polêmica, afirma que a leitura dos clássicos colaboraria no entendimento sobre quem somos e a respeito do estágio onde chegamos. Entretanto, ainda segundo ele, os clássicos não deveriam ser lidos apenas porque possuiriam uma aplicação direta, pois não “serviriam” para coisa nenhuma. Ele conclui, ironicamente, que a única razão que se pode apresentar é que ler os clássicos é melhor do que não lê-los.

Então, o que move o encenador contemporâneo a colocá-los em cena? Como interpretá-los à luz dos comportamentos, idéias e condições de recepção do momento? Na verdade, a questão que se coloca é descobrir como relê-los, elegendo um lugar da atualidade de onde encená-los. Certamente a tensão entre o tempo e o conteúdo temático de um texto nos leva a crer que uma peça clássica refletiria uma realidade

inerente a qualquer homem e pertinente em qualquer tempo e que, ultrapassando o contexto da sociedade que a gerou, comunicaria, a nós, homens de hoje, uma verdade irrefutável. Crê o senso comum que uma peça clássica, em última instância, revelaria comportamentos inscritos nas suas personagens que nos fariam questionar a nossa condição relacional hoje, ou seja, o clássico seria um meio de aperfeiçoamento do espírito contemporâneo, um elemento para nossa formação.

No entanto, a idéia de clássico se constrói como resultado das interrogações que fazemos sobre nós através do conteúdo temático que o texto encerra. No caso do teatro, a encenação se posiciona como intermediária entre esse conteúdo e o tempo. Ela é essa interrogação e essa resposta. O clássico suportaria, portanto, não sem perdas, uma sucessão de releituras, sendo sua característica principal “resistir” ao tempo e às impertinências dos encenadores.

Anne Ubersfeld, num artigo de 1978, *Le jeu des classiques: réécriture ou musée*,² chamava a atenção para o fato de que, enquanto processo de comunicação, a encenação contemporânea dos clássicos se apresentava comprometida nas três etapas da cadeia comunicacional: no emissor, na mensagem e no receptor. Esse comprometimento, segundo a autora, pode ser atenuado por vários procedimentos. Um deles seria a leitura que da peça venha a fazer o diretor. Isto levaria a uma certa “tipologia de formas de leituras” que geraria interferências que propiciariam uma descontinuidade e/ou uma fragmentação em torno da aura de perfeição que emana dos clássicos. Essas leituras poderiam ainda buscar, através de uma reconstituição dos meios de representação relativos ao período em que foi escrita a peça, um efeito de estranhamento. O intuito seria o de afastar as possíveis leituras psicológicas, tão caras ao século XIX e que o século seguinte introjetou enfaticamente, sobretudo quando pensamos nas transposições cinematográficas. Portanto, a interferência verificada na cadeia comunicacional levaria o diretor a um esforço de reatralizar o clássico principalmente reformulando suas possibilidades de recepção.

(2) Os textos de Molière, nesse sentido, são um aprendizado para qualquer artista de teatro, na medida em que se enfrenta o tempo na busca de uma adequação da escrita do século XVII aos dias de hoje. Tanto as peças mais farsescas, oriundas dos roteiros da *commedia dell'arte*, – *O médico à força*, *O médico voador*, *Os ciúmes do Barbouillé* etc. – quanto as comédias ditas de caráter – *O burguês fidalgo*, *O misantropo*,

2. In: *Les voies de la création théâtrale*. v. VI. Paris: CNRS, 1978, p. 181-192.

Don Juan, Tartufo, O avarento etc. –, que servem de parâmetro para o teatro de costumes, foram textos pensados e escritos para atores muito próximos de seu autor e para um público de corte. Foi, portanto, em primeira instância, para sua trupe que Molière escreveu, aliando o comportamento implícito no personagem ao perfil explícito de cada um de seus colaboradores, que ele conhecia muito bem.

O texto do *Tartufo*, por exemplo, oferecido a Luís XIV, possui uma estrutura dramática bem clara e perfeitamente disposta dentro dos cânones da escrita teatral do século XVII: compromisso com a regra das três unidades e com o decoro. A peça se desenvolve numa única jornada; o local da ação é imutável, o salão da casa de Orgonte; e a ação se processa sem interrupções, caracterizando satisfatoriamente todos os personagens.

Gostaríamos, inicialmente, de lembrar algumas das montagens de maior repercussão da peça *Tartufo*, de Molière, ao longo da segunda metade do século XX, na França e entre nós.

Os anos 60 foram pródigos para *Tartufo*. Após uma montagem bastante controvertida de Louis Jouvet, ainda nos anos 50, Roger Planchon realiza sua primeira versão para o *Tartufo* em 1962. No Brasil, duas montagens sucedem a francesa: a primeira pelo Teatro Arena em 1964, com Lima Duarte no papel de Orgonte e Gianfrancesco Guarnieri no de Tartufo, com direção de Augusto Boal; e a segunda, encenada por Antônio Abujamra dois anos depois, com Tartufo interpretado por Jardel Filho e Jaime Barcellos como Orgonte. Ao longo de uma grande turnê pela América Latina, que incluiu São Paulo e Rio de Janeiro, em 1973, o mesmo Planchon estréia sua segunda versão para o texto. Entre nós, após vinte anos, o texto é revisitado em 1985/86 por Paulo Autran, que além de representar o papel-título faz também Pernela, a mãe de Orgonte, personagem criado por Sérgio Mamberti. Voltando à França, na temporada de 1996/97, o Théâtre du Soleil, dirigido por Ariane Mnouchkine, realiza a sua versão do texto de Molière, imprimindo-lhe um corte temporal e uma estranheza singular, ao ambientar a ação num país de cultura muçulmana. A nossa encenação, ao menos no Brasil, vem encerrar a década de 90.

Excetuando a montagem do Théâtre du Soleil, que atualiza e ambienta sua encenação num país de cultura muçulmana, todas as demais mantiveram uma preocupação com o período e o local onde transcorre a ação no texto original. Não se trata aqui de fazer uma

análise comparativa das encenações, o que nos levaria a expor longamente a maneira de cada encenador trabalhar e suas preferências estéticas, mas apenas de ressaltar a liberdade interpretativa de que dispõe o diretor quando trabalha com um clássico.

Ao começarmos as leituras de mesa do *Tartufo*, a questão que se colocou inicialmente, do ponto de vista da trajetória dos personagens, dizia respeito à determinação do protagonista da peça. Se o tema é a religião, se a questão dela originada é a hipocrisia, e se seguimos o indício enunciado no título, diríamos que se trata do próprio Tartufo, o impostor, esse Hamlet da comédia, como insistem em sugerir infundadamente certos comentaristas, que consideram a tragédia um gênero superior aos demais.

Vale a pena lembrar que Molière, ator e autor, ao distribuir os papéis de sua peça garantiu para si o papel de Orgonte, e não o do falso devoto. Na verdade, não se trata de determinar quem é o personagem mais importante, mas de compreender o funcionamento dos personagens dentro da estrutura da peça. Dramaturgicamente, Tartufo é o personagem que dá a sustentação necessária para que a peça funcione e produza sua eficácia diante do público. Tartufo, não é o personagem mais cômico, condição atribuída por Molière, caprichosamente, a Dorina. Percebem-se nitidamente neste personagem os ecos da *commedia dell'arte*, tão cara ao autor do *Misantropo*. Tartufo é, na verdade, o assunto principal do qual se fala, a matéria prima dos diálogos, o objeto de querelas e conflitos entre os dois grupos de personagens assim distribuídos: os convencidos de que Tartufo é um “santo homem” (Pernela e Orgonte) e os esclarecidos de que ele é um hipócrita usurpador (Elmira, Cleanto, Damis, Dorina, Mariana e Valério).

Comparando o texto de Molière com outros exemplares da literatura ocidental, Goethe afirmava com ênfase que a entrada de Tartufo era uma das mais bem urdidadas, senão a melhor de todos os tempos. Contudo, para que essa entrada produza, de fato, o impacto desejado, Tartufo é, assim que entra, no início do terceiro ato, apresentado claramente por Molière como um falso devoto e um impostor ridículo (na cena em que ele pede a Dorina para cobrir o seio). De fato, tanto a baixeza quanto a sinceridade de Tartufo apresentam-no como o eixo central de um grande carrossel, no qual os outros personagens desfilam. Ele é a fonte propulsora da intriga e o princípio que alimenta a ação, fazendo, portanto, o carrossel ganhar movimento. Todos os personagens estão ligados a Tartufo, direta ou indiretamente.

Dentre eles, destaca-se aquele que está mais próximo do sujeito-impostor: Orgonte. Sem dúvida, é do desenho dramático esboçado por Molière em Orgonte que provém o conteúdo tragicômico do texto.

Sobre a dupla Orgonte-Tartufo muito já se especulou. As discussões enfocam desde a antológica cegueira de Orgonte até a possibilidade de um impulso homossexual ter motivado Orgonte a se atirar nos braços de Tartufo. De fato, é da relação entre os dois personagens que Molière parte para problematizar as suas situações dramáticas. Se Tartufo é o eixo do carrossel, quem gira por fora, quem oscila, quem é “guiado” dentro do circuito descrito pelo carrossel é Orgonte. A oscilação comportamental que Molière imprime a esse personagem, o do homem destemperado, relativamente belicoso e possivelmente solitário, em busca da salvação de sua alma, é o terreno fértil para que Tartufo venha a ser semeado e se desenvolva, crescendo e prosperando. Orgonte se deixa possuir por Tartufo, entrega-lhe todos os seus bens, oferece-lhe sua filha em casamento e passa aos poucos a ser desapropriado de si mesmo. Deste modo, a peça mostra um falso devoto numa única ação, mas também apresenta a rica trajetória de nuances de um pai de família, que passa da total “ignorância” ao “conhecimento”.

A esse par de personagens soma-se um terceiro, a exemplo do que ocorre com o Céu no texto de *Don Juan* (Cf. *Folhetim*, n.º 0): um personagem oculto, intensificado pelo jogo entre sua verdadeira aparência e sua ausência. Retomando a idéia de um triângulo, onde a base estaria limitada pelos pontos Orgonte e Tartufo, no vértice poderíamos colocar agora não o Céu, mas a figura do príncipe, encarnada aqui por Luís XIV e introduzida no texto, através da função metonímica, pelo personagem do Guarda no final do quinto ato. Em nossa montagem, em termos do dispositivo cênico, na tentativa de materializar essa idéia, os grandes olhos desvelados ao final da representação, quando Tartufo tenta fugir, seriam o vértice, o ponto de fuga dessa perspectiva real. De fato, o que temos aqui com esse esquema é o equilíbrio da tensão entre Orgonte e Tartufo. Mais exatamente o reequilíbrio de forças que se dá ao término do quinto ato com a prisão do falso devoto. Molière nos faz crer que o príncipe – a autoridade real, os olhos da Justiça – sempre esteve ali. Luís XIV, como chefe da Igreja de França, considerava-se o representante de Deus, sua onisciência e ubiqüidade são sugeridas por seu protegido autor e explicitadas no dispositivo cênico.

(3) O texto em verso, traduzido para o português por Guilherme Figueiredo, nos permitiu um afastamento do falar cotidiano e por si só

criou um território de jogo diferenciado. Esse território foi por nós explorado no limite de nossa imaginação, sem perder de vista o espectador. Ou seja, sem critérios estilísticos, apostamos na capacidade de jogo de cada ator, improvisando segundo as situações dramáticas definidas pelas palavras dos diálogos.

Sem intervenções ou objetos realistas, a não ser a frugal refeição de Orgonte e as simbólicas chaves de Dorina, nosso esforço foi o de resgatar, em relação ao ator, o princípio de “jogar em cena”, a partir das palavras, das relações e dos comportamentos descritos por Molière. Não nos preocupamos com a representação de personagens estudados realisticamente. O que norteou, portanto, a montagem foi menos a imposição de uma “linguagem” ou de uma leitura que propusesse um estranhamento, como sugere Anne Ubersfeld, e mais a desobstrução do caminho que liga o ator ao seu papel. Muito menos preocupados em “construir” personagens, procuramos fazer simplesmente, e isso não foi fácil, com que eles aflorassem através dos atores, fruto de um diálogo lúdico, franco entre ator e papel. O texto de Molière nesta versão só conseguiu mostrar sua eficácia quando nos dispusemos a falá-lo e, sobretudo, a ouvi-lo, experimentando-o exaustivamente, procurando unicamente nele, e nunca fora dele, sua tradução cênica, sem lançar mão de artifícios exteriores.

Nos 330 anos que nos separam da montagem completa do texto em cinco atos, em 1669, os comportamentos descritos por Molière se perpetuaram sob novas aparências. Eis aí uma característica do clássico? Num dos *placets* dirigidos por Molière a Luís XIV, o autor afirmava que não havia de forma alguma escrito uma peça *contra* os religiosos; muito pelo contrário, tratava-se de uma peça *contra* aqueles que, usando do manto da religião, abusavam do poder da fé. Molière combate, portanto, a picaretagem do mercado religioso, que explora a credulidade do devoto ingênuo, através do pedágio da fé. *Tartufo* discute o excessivo valor atribuído à aparência dos homens e dos seus atos. Como comédia, a peça promove uma reflexão sobre a justa medida entre a essência e a aparência. Tartufo é um impostor que só tem lugar na sociedade devido à incapacidade de julgar como a de tipos símiles a Orgonte. Tartufo e Orgonte formam uma dupla que se merece. Mediante este inventário, descontextualizar a encenação ou buscar referenciais na atualidade brasileira pareceu-nos desnecessário, pois, quanto aos Tartufos de hoje, confiamos no bom senso dos espectadores que souberam, sem sombra de dúvida, identificá-los.



A VIDA E A MORTE DE ANTONIN ARTAUD – OBRA DE ARTAUD¹

*Antonio Guedes**

A questão que se coloca

Sintetizando o embate travado por Artaud em sua obra, poderíamos dizer que sua questão é a representação. Esta palavra move seu pensamento desde o momento em que iniciou seu caminho em direção ao teatro da crueldade. Negar a representação foi a tarefa à qual Artaud dedicou sua vida. Mas como imaginar uma arte que prescinde da representação? Não haveria um equívoco nesta negação? Existe a possibilidade de estar fora da

* Antonio Guedes é diretor teatral. Criou e dirige a Companhia Teatro do Pequeno Gesto.

1. Parte deste texto foi escrita para uma palestra realizada no Sesc-São João de Meriti, integrando o evento Mostra de Teatro, em janeiro de 98.

Foto: retrato de Antonin Artaud por Le Cuziat-Rapho



representação? Podemos negá-la falando dela? Poderíamos falar da vida de outra forma? Afinal, que problema a representação engendra?

REPRESENTAÇÃO = RE-APRESENTAÇÃO = REPETIÇÃO DE UM PRESENTE

Apresentar um presente que estaria noutro lugar ou noutro tempo. A representação é como a substituição de uma coisa original por outra que equivaleria àquela, seja pela aparência, seja através de uma convenção, mas que nunca chegaria a ser a própria coisa, principalmente porque não podemos repetir um presente sem produzir outro completamente novo.

Por exemplo: substituímos a forma de uma casa pela palavra CASA. Pura convenção, mas isto se aprende. A linguagem é um jogo de signos do qual nos utilizamos como um instrumento de comunicação de fatos, idéias, coisas e pensamentos. Entretanto, se atentarmos para este jogo, notaremos que há certas coisas que queremos dizer, mas as palavras não parecem suficientes para traduzi-las. Os sentimentos, as sensações, são manifestações particulares. A CASA é da ordem do geral, mas a saudade de uma certa casa é da ordem do único, do pessoal. Como refazer esta lembrança que, no momento em que surge, parece presente, próxima e, ao mesmo tempo, sem tradução? A linguagem só consegue dar conta de um sentimento íntimo através da metáfora, da criação de imagens, da comparação, da absoluta substituição de uma coisa por outra. Mas como representar exatamente esta lembrança presentificada, sob a forma que tem em minha vida?

É por causa desta impossibilidade que Artaud, ao atentar para a linguagem, perde-a. Ele não encontra palavras que sejam, elas mesmas, seus pensamentos. Como Orfeu, que desce ao Hades em busca de sua amada Eurídice mas, ao olhar para ela, ainda nos domínios da morte, perde-a para sempre, Artaud, ao se voltar para a linguagem, ao buscar nela a forma de seu pensamento, perde-a como instrumento e exige uma nova perspectiva para seu uso no teatro. Uma perspectiva originária, porque se refere à concretude do pensamento e não à sua descrição; porque se refere à autenticidade de sua presença, no momento mesmo em que é proferido, não à sua ausência determinada por uma enunciação.

De todas as formas artísticas, o teatro é aquela que mais se assemelha à vida, pois conta, além das palavras, com outras articulações vocais, com gestos, cores, movimento, luz, cenário, música e público; e esta é a maneira pela qual Artaud pensa e, então, grita, reivindica, exige o uso de todas as potencialidades que a linguagem da cena oferece. Mas Artaud teve a infelicidade (ou a felicidade, pois pôde rejeitar a língua com mais veemência) de nascer e viver na França, um país vaidoso da beleza de sua própria língua. Não é novidade dizer que o teatro francês vive para o texto. Todos os outros elementos da cena estão lá para emoldurar o texto. E, percebendo que o teatro, entendido como texto, só poderia *descrever* coisas, pensamentos e atitudes, Artaud resolveu, se não curar a França, curar ao menos o teatro francês lançando uma peste sobre a cena vigente, na busca da retomada de um espetáculo entendido como uma manifestação que arrancasse os espectadores da cômoda posição de fruidores da língua, lançando-os num mundo de concretude teatral onde gestos, gritos e movimentos são como o princípio mesmo da vida e do pensamento. Artaud pretende tocar o princípio da linguagem, e não falar sobre ela; quer um teatro interessado, ou seja, não mais uma arte teatral distante, fora do mundo e, por isto, capaz de representá-lo, mas um teatro efetivamente comprometido com a vida. Não a representação, em cena, de uma vida, mas um espetáculo onde a vida é pura potência.

Tarefa nada simples, visto que o teatro é, como toda arte, um jogo que se constrói sobre a representação.

Em meio à busca de uma representação que não representa, mas que se fecha sobre si mesma, Artaud se encontra com a genialidade da pintura de van Gogh e escreve, sobre ele, um de seus mais belos ensaios:

Exclusivamente pintor, van Gogh, e nada mais,
nada de filosofia, nada de mística, nada de rito, nada de psicologia nem de liturgia,
nada de história, nada de literatura nem de poesia,
esses girassóis de ouro bronzeado são pintados; estão pintados como girassóis
e nada mais, mas para entender agora um girassol natural, é obrigatório
passar por van Gogh, assim como para entender uma tempestade natural,

um céu tempestuoso,
uma planície da natureza,
de agora em diante é impossível não voltar a van Gogh.²

Neste trecho, que se refere ao quadro *Girassóis*, podemos entender com clareza o que era a concretude cênica que Artaud reclamava. Neste texto, ele traz à baila a questão da origem. Não importa saber quem surgiu primeiro: os girassóis da natureza ou os que brotaram das mãos de van Gogh, porque não se trata de precedência, mas de uma certa perspectiva da linguagem. O quadro não *representa* a figura natural. Na verdade, a figura é um pretexto para que a pintura se mostre como pintura, como algo que fala de si mesmo. Naqueles girassóis, vemos o movimento das pinceladas, as cores e a textura das tintas. Os limites do quadro não formam a moldura de uma janela através da qual olhamos e desfrutamos “formas naturais” que estariam em outro lugar. Os limites da tela nos falam de sua dimensão pictórica. Se é preciso retornar a van Gogh para entender um girassol natural, é porque o contrário não tem validade. Artaud diz isto para enfatizar a potência que um quadro encerra; porque a pintura não representa algo para além dela. Ela é autêntica; é um mundo no mundo. A pintura não precisa da natureza para existir. Ao contrário, é o mundo que precisa do quadro para poder entender que a vida está além daquilo que se pode falar *sobre* ela.

O tempo de Artaud em geral e Artaud em particular inauguraram a linguagem como uma questão a ser pensada e reavaliada. Os surrealistas tocaram nas convenções da escrita e da pintura chamando a atenção para o fato de que a linguagem tinha se tornado uma total abstração, distanciando-se das coisas sobre as quais falava. A arte pós-Artaud foi percebendo que era à arte que a arte deveria se referir. O objeto do seu discurso era ela própria e, assim, a arte passou a representar a si mesma. Descobriu que cada manifestação possui uma linguagem própria e que era dessa linguagem que ela deveria falar. Descobriu que estamos imersos em linguagens,

2. VAN GOGH: o suicidado pela sociedade. In: *Escritos de Antonin Artaud*. Seleção e trad. Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1983, p.142. Grifo nosso.

de muitos tipos de elocução, de muitas formas narrativas. Foi assim que a pintura chegou ao mais completo abstracionismo; foi assim que a poesia encontrou, no Brasil, o seu mais extremo limite com o movimento concretista onde as palavras entravam num jogo quase que apenas visual – imagens de palavras; foi assim com a música eletroacústica que evoca texturas, ambientes e atmosferas.

Foi assim, mas não quero generalizar a ponto de dizer que aquela compreensão de linguagem, contra a qual Artaud se bateu, deixou de existir. A linguagem objetiva, aquela que descreve o mundo à distância e se opõe à vida, é vitoriosa. Hoje, mais do que nunca. Mas, sem dúvida, Artaud e seu tempo nos abriram novas perspectivas de compreensão da linguagem. Chamando a atenção para os esquemas de representação, Artaud abriu cicatrizes no pensamento conceitual obrigando-o a mostrar-se, *concretamente*, não mais *naturalmente*.

Artaud atuou como um guerreiro no combate à naturalidade da forma do pensamento ocidental e pagou com sua carne a revelação dos ossos da linguagem que se afastava da vida para melhor idealizá-la. Pois, como homem de teatro, de que outra forma ele poderia falar da concretude do ator sem usar seu próprio corpo como suporte de seus pensamentos? Se ele busca um teatro comprometido com a vida, é a própria vida que ele coloca em jogo ao negar sua distância do mundo. Ele morreu coerentemente gritando as idéias que nortearam sua vida, imbuído de seu papel no espetáculo que criara para si mesmo e que poderia se chamar *A vida de Antonin Artaud*. Sua vida, seu pensamento são, concretamente, sua obra.

Descrição de um combate

Sofro de uma terrível doença do espírito. Meu pensamento me abandona. Em todos os níveis. Desde o simples fato de pensar até a sua materialização em palavras. [...] Eu estou numa procura constante do meu ser intelectual. Cheguei a um ponto em que não sinto mais as idéias como idéias, como reencontro das coisas espirituais, mas apenas como uma simples reunião de objetos. [...] Talvez seja por isto que eu as deixe passar por mim sem reconhecê-las. Meu núcleo de consciência se rompeu. Eu perdi o sentimento do espírito daquilo que é pensável; ou então, aquilo que é pensável em mim rodopia como um sistema absolutamente solto e depois volta à sua sombra. [...] Na verdade, eu me perco no meu pensamento como se sonha e se

volta, repentinamente, ao pensamento. Eu sou aquele que conhece os meandros da perda.³

De que perda nos fala Artaud? A de suas idéias? Ou seria da perda de si mesmo? Nem uma coisa nem outra e, ao mesmo tempo, as duas coisas. Artaud refere-se à perda do seu pensamento. Um pensamento que o atravessa como mil flechas, ferindo cada parte do seu corpo. Porque, nele, o pensamento habita todo o corpo.

Apesar de sua angústia na busca da melhor maneira de dizer, de formalizar o pensamento, a Artaud, faltam palavras. Ele apenas pensa o indizível e balbucia, geme e grita uma ordenação de palavras incompreensíveis. Mas, se prestarmos atenção ao conjunto, ao todo de sua expressão, podemos intuir o que, afinal, o bufão Artaud quer dizer – ou insinuar. É o corpo, a inflexão, a expressão do seu rosto, a força e a textura de sua voz, o ritmo de seus membros, a desesperada opacidade de seus olhos, enfim, é tudo o que se pode ver e ouvir em Artaud que fala por ele. Se Artaud está em busca de seu ser intelectual, é para conseguir falar de suas idéias com a serenidade de um ocidental que, à distância do mundo e de seu pensamento, pode descrevê-los. O que ele procura é lutar com as mesmas armas do inimigo, mas sabe que as palavras não são suficientes para o que ele tem a dizer.

É justamente em seu corpo que Artaud realiza suas idéias; e este é o teatro que ele reivindica. Ele é, em si mesmo, o teatro da crueldade: o lugar onde as palavras são apenas o sinal de que o corpo não é algo separado do pensamento. Os gritos emitidos por Artaud, aquele que não acredita na divisão entre seu corpo e seu espírito, são cruéis, não pelo sentido do discurso, mas pela forma, visual e auditiva, sob a qual se mostram. Cruéis porque cruas, sem figurino, sem máscara e sem possibilidade de repetição porque não foram planejadas

A luta à qual Artaud não pôde se furtar não era pequena. Ele combatia toda a civilização ocidental – aquela baseada na doutrina,

3. Extraído de um vídeo da peça *Artaud!*, com Rubens Corrêa, dirigida por Ivan de Albuquerque.

num primeiro momento, platônica e, posteriormente, cristã. A representação como forma de comunicação, longe de poder justificar uma atitude, é uma forma de não agir, privilegiando a descrição desta ação. Foi a cisão, operada pelo mundo das idéias de Platão e pelo paraíso cristão, entre o corpo e o espírito, entre o mundo e o pensamento ideal, o que moveu Artaud em sua luta contra as mentiras da sociedade. Mentiras que, por não suportarem certas verdades, o excluíram do convívio por nove anos nos asilos de loucos. Mentiras que não consideram o pensamento como algo de natureza semelhante às ficções, lembranças e sonhos. Mentiras que acreditam que a linguagem é um *instrumento* do pensamento; que repudiam a possibilidade de o pensamento ter uma forma própria. Mentiras que acreditam que a arte é uma forma de transmitir cultura e não de fundá-la, enquanto que, para Artaud, cultura é sinônimo de vida e, por isto, ele não concebia obras de arte dissociadas da vida. Sonhava, sempre aos gritos, com uma cena em que não haveria diferença entre atores e espectadores, porque todos teriam um papel ativo; uma sala de espetáculos onde o espectador ocupa o centro e a ação se desenvolve em torno, envolvendo, fisicamente, o público. Artaud quer reconstruir o teatro em seus fundamentos. Não há espaço, não há mais a menor possibilidade de diálogo com a cena tradicional que privilegia o texto, a fala, em detrimento da ação e da emoção vigorosa – vigorosa porque é uma emoção que toma o corpo e o obriga a agir também.

O seu teatro é cruel não porque fala de temas cruéis; “falar de temas” é, inclusive, expressão criminosa aos ouvidos de Artaud. A crueldade é o caminho para encontrar os indivíduos em seu estado anterior à ordenação estabelecida pela educação social. É o rigor da forma bruta,

pré-social;

pré-individual.

O teatro que Artaud propõe não tem um compromisso com a arte ou com a beleza. Ele busca um jogo profundo que se dirige não aos sentidos do espectador, mas a toda a existência. Do espectador e do ator, sem incluir individualidades. Seu compromisso é com a vida,

não com uma certa vida, mas com a vida como um todo. O psicologismo não tem lugar em seu teatro. A construção de personagens em cena não interessa. Isto apenas serviria para falar de certos indivíduos.

Mas Artaud, em cena, não quer falar. Quer que a cena seja vivida como uma realidade cruel que habita o fundo de todos nós. O corpo de Antonin Artaud, o louco, é o palco de sua batalha contra um ardiloso inimigo: a sistematização do pensamento. Porque o homem civilizado “*é um monstro no qual se desenvolveu até o absurdo essa faculdade que temos de extrair pensamentos de nossos atos ao invés de identificar nossos atos com nossos pensamentos.*”⁴

A cultura não é um deus que deve ser adorado. Ela é a manifestação da vida. Não devemos reduzi-la a um sistema que *norteia* a civilização. Esta compreensão a coloca como uma morta, como uma sombra que nos persegue. E, neste fim de milênio no qual Artaud seria um ator no melhor sentido do termo – aquele que representa uma vida –, vivemos o desmoronamento de uma aposta, vivemos uma batalha onde o pensamento objetivo, reto, eficaz, conceitual, tecnicizante... onde o pensamento que procura abarcar os fatos e lançar luz sobre os acontecimentos explicando-os, descrevendo-os, transformando-os em relatos de acontecimentos... vence o que sobra da humanidade e da imperfeição do homem. Porque o pensamento sistemático vive da sua coerência interna, vive da explicação e da clareza do discurso *sobre* as coisas, *sobre* a vida; o pensamento sistemático precisa abdicar da vida para tomar distância e falar sobre ela e, nesta renúncia, para não ser incoerente, domina e rege aquele que fala: o homem, que se torna, assim, a sombra e a morte de si próprio.

A vida de Artaud, o suicidado pela sociedade, é a encenação desta batalha. Ele se transformou no espetáculo do teatro que propunha e combateu o pensamento sistemático com gritos e gestos, lançando seu próprio corpo contra uma certa maneira de pensar e estilhaçando-se no percurso deste salto.

Artaud foi derrotado, mas deixou cicatrizes profundas na forma de pensamento que combateu. Sua vida, associada a outros

4. O teatro e a cultura. In: ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Max Limonad, 1984, p. 16-17.

movimentos contemporâneos àquela batalha (surrealismo, dadaísmo) e posteriores (Living Theater, Grotowski e, no Brasil, *O rei da vela*, dirigido por Zé Celso Martinez Corrêa), deixaram à mostra os ossos do sistema de pensamento ocidental, tornando questão o fundamento da linguagem: a representação.

Artaud buscava, na representação, negá-la. E, os “*meandros da perda*” situam-se no limite da possibilidade de representar. A forma, a imobilidade do pensamento e da vida, única maneira de comunicar um pensamento, é o lugar do discurso e, portanto, da descrição da vida... e a vida narrada é a vida que já não é mais. Artaud pretende, segundo Derrida, o fechamento da representação e, “*pensar o fechamento da representação é pensar o trágico: não como representação do destino mas como destino da representação.*”⁵

Em seu último embate, ao vivo, com uma platéia, intitulado *História vivida de Artaud-Momo* ele se lançou, fisicamente, neste espaço entre a vida e o pensamento fazendo com que, um e outro, se encontrassem, finalmente, no corpo de um louco. Um louco que, depois de mais de duas horas de imprecações contra o mundo que tanto o maltratou, ao abandonar a assistência inesperadamente, promove um longo silêncio na enorme platéia. E, neste silêncio, ecoava tudo o que Artaud não disse, pois “*o que tinha a dizer estava nos silêncios, não nas palavras.*”⁶

Este silêncio, em 13 de janeiro de 1947 era o sinal de que, finalmente, os ecos do seu discurso começavam a ser ouvidos. E, para nós que não estávamos no Vieux Colombier nesta noite que muitos dos presentes prefeririam esquecer, parece que se pôde experimentar, enfim, aquele sentimento de perda; foi possível assistir à representação da impossibilidade de representar: *A vida e a morte de Antonin Artaud*.

5. O teatro da crueldade e o fechamento da representação. In: DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 177.

6. Apud VIRMAUX, Alain e Odette. A sessão do Veux-Colombier (ou o discurso abandonado). In: ARTAUD, Antonin. *História vivida de Artaud-momo*. Trad. Carlos Valente. Lisboa: Hiena, 1995, p. 34.





O ATOR E A INTERPRETAÇÃO

*Ângela Leite Lopes**

A questão que se coloca para o ator hoje, nesta virada de século, é: como pensar o trabalho do ator fora dos parâmetros da subjetividade?¹

Obviamente, não se trata de uma questão isolada. A função comumente atribuída ao ator – a de interpretar um papel – está ligada ao estágio final da tradição idealista ocidental como expressão (teatral) máxima do sujeito. Do ponto de vista histórico, está atrelada ao término da edificação da cena à italiana, ao surgimento do encenador e, de forma mais estreita, ao naturalismo.

* Ângela Leite Lopes é tradutora, pesquisadora do teatro e professora adjunta da EBA/UFRJ.

1. Este artigo apresenta uma primeira etapa de conceituação e contextualização do termo *interpretação* como parte da pesquisa “A questão da interpretação na segunda metade do século XX” que desenvolvo atualmente no Curso de Artes Cênicas da Escola de Belas Artes da UFRJ, com apoio do CNPq e FUJB.

Foto: Stanislavski interpreta o bêbado-filósofo em *Ralé*, de Gorki. Foto A.P.N.

O que pretendo propor aqui são alguns subsídios para a revisão de certos conceitos utilizados, a meu ver, de maneira equivocada no âmbito dos estudos teatrais. Quando se designa, por exemplo, o naturalismo como estilo e a figura do encenador como uma espécie de técnico criador, deixa-se de remeter ao fato de esse estilo e essa técnica expressarem *um* modo de pensar determinado (*um* modo de criar), que tornou-se hegemônico na nossa cultura, mas que não é o único.

A linhagem é rápida: Platão e a expulsão do poeta da República, por causa da mimese – entendida como imitação. Em mais de vinte séculos, reelaboramos passo a passo essa imitação para que servisse ao modelo do filósofo – o de uma pedagogia possível.² Nesta reelaboração constante, descobrimos que talvez a filosofia também se espelhasse no modelo da construção teatral (modelo da mimese por excelência...) – e aí a relação tornou-se tão dinâmica que, hoje em dia, já não se sabe mais quem ditou as regras para quem.

Essa digressão filosófica é importante para se perceber que os diversos elementos que constituem a cena teatral participam de um gesto maior de construção cultural. Vou tentar esmiuçar esta construção, privilegiando a arte do ator e suas relações com a edificação do teatro à italiana, o surgimento da figura do encenador e o naturalismo.

2. Que se pense em Aristóteles e a função catártica do teatro ou em Brecht e a função crítica, a história do teatro ocidental, do ponto de vista filosófico, é uma longa tentativa de lhe conferir a finalidade pedagógica negada por Platão. Para um maior desenvolvimento sobre esse assunto, gostaria de remeter a BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*. Rio: Graal, 1992; e a LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *L'imitation des modernes*. Paris: Galilée, 1986. E também a outro texto de Lacoue-Labarthe sobre o ódio ao teatro em *L'Art du théâtre*, n. 4, Paris: Actes Sud / Théâtre National de Chaillot, p. 12-14, 1986.

O naturalismo e a construção do sujeito

Voltemos então ao naturalismo.

O interesse por este movimento provém do fato de ele ter propulsado o surgimento da encenação a partir do momento em que determinou que o teatro deveria *refletir*. Literalmente, o real mas, de toda forma – *refletir*. Não vou considerar aqui as nuances estéticas entre realismo e naturalismo, tampouco me ater às suas particularidades de estilo. Interessa-me focalizar apenas a sua proposição conceitual.

O naturalismo inaugura assim a função reflexiva do teatro ao mesmo tempo em que abre caminho para que se rompa com ela. E aí penso especificamente em Stanislavski que dedicou-se ao aprimoramento de uma concepção naturalista quanto à arte do ator e do encenador, mas que sempre se interessou por artistas que buscavam romper com os cânones que ele próprio estava estabelecendo (basta lembrar das suas colaborações com Edward Gordon Craig e Meyerhold, para citar apenas dois exemplos).

O mestre russo, tantas vezes seguido e tantas vezes rejeitado, é poucas vezes estudado como o primeiro ator a ter se debruçado sobre os meandros de sua arte com a intenção de conferir-lhe um sistema. Sua obra tem um caráter antes de mais nada investigativo (o que, a meu ver, contradiz a sua acepção como método) e desenvolve-se, fiel a seu tempo, seguindo os preceitos dualistas do idealismo: espírito x corpo = ser; sujeito x objeto = idéia; ator x personagem = papel.

A investida de Stanislavski tem um duplo alcance: ele procura achar a forma mais *adequada* de se interpretar um papel e o caminho mais apropriado para que um ator se torne apto a interpretar *adequadamente* um papel. Ele propõe assim um sistema de conhecimento que só pode se dar enquanto sistema de autoconhecimento. As analogias platônicas estão todas aí, desde o “Conhece-te a ti mesmo” até a semelhança de exposição de suas obras, privilegiando os diálogos entre o mestre e seus discípulos.³

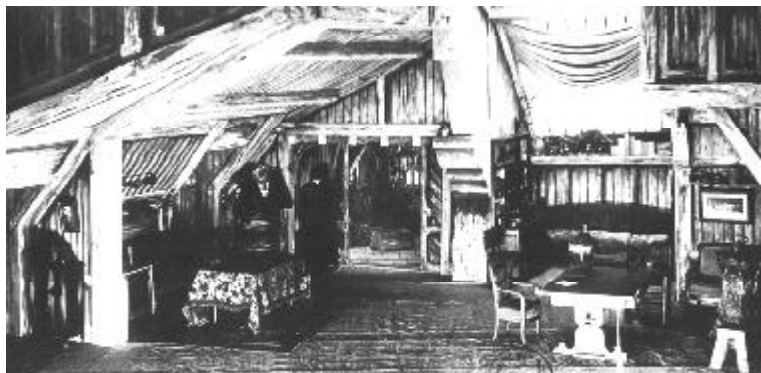
3. Para quem ainda não leu Stanislavski, tanto *A preparação do ator* (Rio: Civilização Brasileira, 1976) quanto *A construção da personagem* (Rio: Civilização Brasileira, 1983) põem em cena imaginárias aulas de interpretação do mestre Torstov, alter-ego do próprio autor.

Uma nuance importantíssima tem que ser imediatamente estabelecida: é essa *adequação* que caracteriza e define o termo interpretação.

Para a tradição idealista, a adequação é o que garante que a diversidade do mundo das coisas seja apreendida pela unidade do mundo das idéias, é o que permite que o sujeito se constitua enquanto tal em sua operação de criar e dar sentido.

É esse, no fundo, o principal aporte do naturalismo: fazer com que o ator traga para o personagem a diversidade (da natureza, da história, do social etc.) ao construir a unidade de *seu* caráter. Fazer do personagem um *ser* com causa, efeito, intenção. Dar-lhe alma e profundidade psicológica.

Dentro desse contexto, o psicológico deixa de ser entendido como objetivo ou característica principal de um estilo, segundo a leitura mais usual do “método” de Stanislavski. É preciso ter em mente que, na virada do século XX, a psicologia, e principalmente a psicanálise, vem ampliar o horizonte de conhecimento e de constituição do sujeito. Este passa a ter acesso à sua própria natureza, buscando compreendê-la e dar assim um sentido ao mundo desordenado dos afetos e das emoções. O personagem é justamente a possibilidade de expressão desse sentido. Cabe ao ator saber buscá-lo, compreendê-lo e expressá-lo. Portanto, para ser ator, é preciso, antes de mais nada, conhecer bem sua própria natureza (também e principalmente psicológica) para ampliar seus recursos de criação.



O pato selvagem, de Ibsen, direção de Antoine, Paris, 1906.

O segundo capítulo de *A preparação do ator*, “Quando atuar é uma arte”, é um ótimo exemplo dessa dupla empreitada. Ao expor para seus alunos os “dilemas da inspiração” – “só o subconsciente nos dá inspiração e, entretanto, parece que só podemos utilizar esse subconsciente por meio do nosso consciente, que o mata”⁴ – Stanislavski/Torstov está na verdade aprofundando, vasculhando, no âmbito do teatro, as facetas do sujeito. Ele prossegue:

Representar verdadeiramente significa estar certo, ser lógico, coerente, pensar, lutar, sentir e agir em uníssono com o papel.

Tomar todos esses processos internos e adaptá-los à vida espiritual e física da pessoa que estamos representando é o que se chama viver o papel. Isso é de máxima importância no trabalho criador. Além de abrir caminhos para a inspiração, viver o papel ajuda o artista a atingir seus objetivos principais. Sua tarefa não é simplesmente apresentar a vida exterior do personagem. Deve adaptar suas próprias qualidades humanas à vida dessa outra pessoa e nela verter, inteira, a sua própria alma. O objetivo fundamental da nossa arte é *criar essa vida interior de um espírito humano* e dar-lhe expressão em forma artística.⁵ (grifo meu)

É nesse sentido, portanto, que há, para Stanislavski, identidade entre ator e personagem (e, conseqüentemente, entre personagem e espectador): ambos são “espíritos humanos”, sujeitos. E o que vem, em última instância, garantir essa identidade é a adequação.

Cena e reflexão

A leitura mais tradicional dos estudos teatrais atribui ao texto dramático essa função de adequação. Seria a partir dele que a criação cênica, cenográfica, atoral etc. viria a se constituir, conforme a intriga, a ação e os personagens da peça. Vou aventar aqui uma outra possibilidade: é a cena à italiana que garante a adequação.

Quando, no final do século XIX, surge a figura do encenador com Antoine⁶ e seu gesto de reproduzir “fatias de vida” no palco,

4. *A preparação do ator*, op. cit., p. 42-43.

5. *Idem*, p. 43.

6. Gosto de trabalhar com o gesto de Antoine como inaugural da figura do encenador e com a obra mais ampla de Stanislavski como desbravamento e reflexão das implicações diversas do surgimento da encenação.

este já dispunha dos meios para tal operação. De fato, a cena à italiana, construída ao longo de quatro séculos à medida em que os chamados recursos ilusionistas iam se aprimorando, da perspectiva às mecanizações, era o lugar idealmente concebido para *refletir* o real. Eis como Pierre Francastel, em sua intervenção num encontro sobre o espaço teatral na sociedade moderna, situa a evolução e o significado desse quadro arquitetônico que acabou se tornando sinônimo do próprio fenômeno teatral:



A classe morta, de Tadeusz Kantor, criada em 1975, com o Teatro Cricot 2.

Parece-me que, se queremos tentar representar o que pode ser a relação entre um lugar real e um lugar imaginário, esta relação [...], após alguns séculos de civilização ocidental, resultou na cena italiana...

E ele prossegue:

Se pensarmos nos primórdios da atividade teatral do Ocidente, de que somos hoje o prolongamento, perceberemos rapidamente que, no momento do nascimento do drama litúrgico e do mistério, houve uma hesitação para fixar a natureza do lugar do espetáculo. O drama litúrgico apareceu primeiro na igreja como um prolongamento dos ritos sem trazer um lugar novo; neste momento, tratava-se apenas de *troços*, de diálogos em ação. O lugar real estava dado, era a igreja, o lugar do culto, mudando de qualidade imaginária durante [...] um curto momento dramático. Assim, o lugar imaginário era dado pelo texto sagrado, não havia verdadeiramente a criação de um lugar. Tratava-se da visualização de um texto; a função figurativa era somente a de concretizar em ato um texto, uma coisa verbal, e o problema do quadro mental não se colocava. Este problema do quadro monumental apareceu no Renascimento, no momento do aparecimento de um novo tipo de imaginação. [...] É neste momento, com efeito, que se determina uma noção tenaz de ilusionismo. [...] *Num certo momento, o ilusionismo foi portanto uma forma definida e propriamente teatral. É o grande papel do teatro na civilização que morre, o de ter dado uma forma à ilusão.*⁷ (grifo meu)

Quero chamar a atenção aqui para o fato de que essa operação de fazer coincidir um lugar material com um lugar imaginário releva do gesto maior de apreensão da diversidade do real na unidade da

7. FRANCASTEL, Pierre. O teatro é uma arte visual? *Ensaio/Teatro*, n. 5. Rio: Achiamê, p. 89-90, 1983.

idéia da tradição ocidental. A cena à italiana é, pois, a construção arquitetônica acabada, com leis específicas, para a produção propriamente teatral de sentido segundo o modelo idealista: a ilusão.

Venho trabalhando intencionalmente, ao longo deste artigo, com a acepção especulativa do verbo refletir nos termos *reflexivo* e *reflexão*. É necessário entretanto voltar ao termo mais usualmente empregado para designar a operação cênica do naturalismo: a de produzir um *reflexo* do real. Toda a questão da mimese como imitação no sentido de cópia está, sem dúvida nenhuma, presente na proposição do naturalismo. Mas nessa amplitude semântica – reflexo, reflexão... afinal, especulativo vem do latim *especulum*, espelho – encontra-se justamente o jogo que anima a cena da filosofia ocidental e ao qual o teatro vem dar sua privilegiada contribuição. O reflexo do real, em sua reprodução cênica, é o resultado, no naturalismo e por obra do encenador, da complexa operação que consiste, na definição de Pierre Francastel, em fazer coincidir lugar material com lugar imaginário. Ou seja, que consiste na ilusão.

Nesse sentido, o naturalismo, pela operação cênica que produz, é o fechamento da tradição idealista. Ao utilizar os meios da ilusão para produzir algo de verdadeiro,⁸ ele leva a noção de ilusão às últimas conseqüências: ato de copiar, mas também de criar, pôr em jogo e dar a conhecer. Ilusão é entendida aqui como a exploração máxima de uma caixa cênica que permite trazer a vida para o palco pelo acionamento das suas leis específicas, conferindo à cena seu estatuto de universo autônomo e fechado em si. O lugar propício, em suma, para a atuação do sujeito – personagem, ator. Por esta mesma razão, o naturalismo é também abertura para as (concomitantes e subseqüentes) tentativas de ruptura dessa tradição.

8. Um bom exemplo desse desejo de verdadeiro é a construção do cenário para a encenação de Antoine de *O pato selvagem* de Ibsen com madeira da Noruega, por ser o país onde se passava a peça...

A questão da interpretação

Se Stanislavski propõe ao ator *viver* o papel, é porque a cena à italiana *garante* a possibilidade dessa vida. O ator pode entregar-se plenamente ali à operação de fazer coincidir ser real com ser imaginário. Diante daquele quadro monumental, o espectador compreende de imediato o que está prestes a se desenrolar. É o universo do sujeito que encontra assim sua plena realização teatral.

Esse universo é acionado pelo encenador. Cabe a ele investir o palco dessa operação de sentido. Há, portanto, um resíduo indelével de idealismo nessa função. Isso é flagrante quando se estuda as realizações cênicas de Edward Gordon Craig ou de Meyerhold, para retomar os exemplos já citados. A expectativa de romper com o naturalismo frustrava-se na medida em que não se procurava romper com o quadro e o esquema de significação implícito nele. Despojar a cena, montar textos não realistas, conferir ao trabalho do ator maior exterioridade não trazem por si sós o resultado esperado porque a operação de sentido empreendida continua sendo a mesma do naturalismo. Embora muito pouco valorizados pelos estudos teatrais em geral, são movimentos fugazes como o Teatro da Bauhaus, ou os esboços de cena e os manifestos deixados por Craig e Adolphe Appia, que abrem caminho para a ruptura que vem a ser efetivamente realizada na obra de artistas contemporâneos como Jerzy Grotowski e Tadeusz Kantor. Não se trata mais de significar e sim de pôr em jogo. Isso é bem claro em Tadeusz Kantor. Ao construir um outro tipo de relação entre os elementos teatrais que não resulte em síntese, em unidade, ele propõe uma outra inserção cênica para o ator, assim como para o dito encenador (encenação e interpretação são noções quase indissociáveis). O ator, dentro da proposta de Kantor, não deve mais interpretar.⁹

Interpretar é ato de significar, de produzir sentido numa acepção psicológica e subjetiva¹⁰, inserindo-se assim plenamente no esquema de significação idealista que o encenador perpetua, às vezes à sua revelia.

9. Cf. meu artigo publicado no *Folhetim* n. 1: Kantor e a recusa da interpretação, p. 35-46.

10. Para uma abordagem mais abrangente do termo interpretação, cf. FEDIDA, Pierre. *Interprétation*. In: *Encyclopaedia Universalis*. Paris: 1984, p. 49-52.

Em português, interpretar acabou se tornando sinônimo para o trabalho de atuação, para aquilo que outras línguas designam por *jogar*. Isso acarreta entre nós um aspecto quase pernicioso no processo de evolução da linguagem cênica contemporânea. Alguns espetáculos apresentam tentativas, por parte do diretor, de criar novas formas de arranjo do universo cênico, e deixam o ator continuar se apoiando nas chamadas regras básicas da interpretação. Ora, respeitando as diferenças estilísticas das diversas escolas e gerações de atores, é preciso repetir a questão que abre este artigo, colocada agora de outra forma: é possível – e urgente – trabalhar o ator fora dos parâmetros da subjetividade!

Sim, porque o sujeito é *apenas* uma das formas de se relacionar com a produção de sentido, sendo sua configuração bem determinada do ponto de vista histórico e filosófico.

Cabe a nós hoje perceber que a principal contribuição do naturalismo para a história do teatro foi ter consolidado a cena como linguagem própria e autônoma, e o principal legado de Stanislavski foi o seu sistema de investigação da arte do ator. E prosseguir.



TIM RESCALA: O HOMEM DOS SETE INSTRUMENTOS

Entrevista a Fátima Saadi

A versatilidade de Tim Rescala é a primeira de suas muitas qualidades. Sempre atento à sua vocação primordial como músico e compositor, seu temperamento irrequieto levou-o a se aventurar por vários outros domínios. Assim, não espanta encontrar Tim como ator cômico em teatro, cinema e televisão, garoto-propaganda e apresentador de rádio... Seu interesse pela música eletroacústica levou-o sempre a procurar viabilizar por meio de atividades mais rentáveis o Estúdio da Glória, onde realiza seu trabalho como compositor. Uma série de prêmios marca sua atividade em teatro e sua preocupação com a liberdade da escuta que as crianças possuem em alto grau fez com se dedicasse à criação de uma série de peças musicais em que se mesclam temas do universo infantil e suas idéias a respeito da música como uma forma de comunicação altamente abstrata mas que não requer conhecimento prévio para ser apreciada, apenas independência de gosto e curiosidade.

Foto de Márcia Charnizón: Tim Rescala e Maurício Tizumba, na opereta *O homem que sabia português*.



FÁTIMA SAADI: Você cumpriu todas as etapas da formação acadêmica de um músico – passou pela Escola de Música da UFRJ, pela Escola de Música Villa-Lobos, estudou com Koellreuter e concluiu a licenciatura em música na Uni-Rio – mas deu à sua trajetória uma inflexão bastante diversificada e criativa. Como foi que você começou a se interessar por teatro e a fazer a interseção entre as atividades de compositor, instrumentista e ator?

TIM RESCALA: Bom, o interesse pelo teatro nasceu de um convite que me foi feito em 79 pra fazer a direção musical do *Happy end*, peça de Brecht-Weil e do *Pessoal do Despertar* – Paulo Reis, Maria Padilha, Miguel Falabella, Fábio Junqueira, Marília Martins, que era atriz na época, Ângela Ribeiro. O Ronaldo Diamante, contrabaixista, também tinha sido convidado e então a gente resolveu fazer a quatro mãos a direção musical. O que me interessou, na verdade, é que eu achava que ia ganhar dinheiro... (risos) Pois é, até então eu almejava ser somente um compositor de música clássica ou erudita, música de concerto, e vivia como arranjador e pianista de música popular, tocava órgão na igreja e, apesar de não gostar, dava aula. Mas sempre interessado na música de vanguarda, contemporânea, eletroacústica, instrumental. Eu tinha 18 anos, já tinha saído da casa dos meus pais e pensei: “Vou ganhar um dinheiro com teatro”. Comecei a fazer, me interessei muito pela música do Weil, que eu não conhecia, estudei outras partituras dele etc. E o que aconteceu é que eu vi que não ganhava nada mesmo, que não dava dinheiro, só dava trabalho, mas me encantei pela música pra teatro e fui fazendo outras e o negócio continuou não dando dinheiro e eu me interessando cada vez mais e acabou que fui ganhar dinheiro com outras coisas... porque eu estava sempre procurando onde é que eu iria conseguir o dinheiro que me possibilitasse continuar a fazer música contemporânea. Então, na verdade, já nessa época comecei a ter um procedimento, que mantenho até hoje, que é o seguinte: fazer determinados trabalhos pra ganhar dinheiro, quer dizer, não exclusivamente pra ganhar dinheiro mas, enfim, trabalhos que possam ser mais ou menos interessantes, nem sempre são – na maioria das vezes são mais pra menos do que pra mais – mas que possam me dar sustento para eu poder fazer o que eu quero.

**Eu costumo dizer que teatro não é ofício, teatro é vício...
Porque é uma cachaça...**

É... É... Na verdade virou uma cachaça a mais, outra marca de cachaça, além da música contemporânea. Porque essa música chamada contemporânea, enfim, essa música erudita, de concerto, dá menos dinheiro ainda, por incrível que pareça; e não é só a questão do dinheiro, a circunstância é mais difícil, ou seja, a audição é mais complicada, a produção é mais complicada. Normalmente dedico seis meses pra uma composição que vai ser ouvida um dia e pela qual eu não vou ganhar nada. É o extremo oposto de uma música pra televisão ou pra comercial. Mas, voltando aos primórdios do meu trabalho teatral, se não me falha a memória, acho que minha primeira experiência como autor de música pra teatro foi uma montagem do Marcos Fayad para *Peer Gynt*, do Ibsen, que era um desafio, porque era a primeira vez que eu compunha e porque existe uma música extremamente complexa e interessante do Grieg, e eu tinha que fazer algo que justificasse não colocar a música dele. E foi um trabalho bastante bem recebido pela crítica, pela classe, e me lembro que teve indicação pra prêmio, que eu não ganhei, mas, enfim, já foi um estímulo, um reconhecimento. Uma coisa interessante é que nesses casos era sempre música ao vivo. Eu não trabalho mais em teatro com música gravada. É uma condição que eu coloco pra qualquer produção, mesmo em teatro infantil, que tem menos dinheiro que o teatro adulto. Prefiro fazer com um único músico, que toque caixinha de fósforos, a fazer com fita gravada. A não ser que a música só exista mecanicamente, que seja um trabalho de concepção de música eletroacústica, que em teatro eu só tive oportunidade de fazer duas ou três vezes. Acho que o que norteia a música para teatro é, justamente, ela ser ao vivo, evoluir com o ator. Porque a gente sabe que o ator evolui durante a temporada. O tempo, principalmente, muda: é comprimido, alargado. E a música é uma arte do tempo, então é um contra-senso ela ficar estática, congelada. A partir da experiência que eu tenho com musicais, posso dizer que a maioria dos produtores resolve usar fita gravada porque acha que é mais barato. Mas se você fizer na ponta do lápis vai ver que não é. Ter em cena um ou dois músicos sai mais barato que uma fita gravada, que vai gastar estúdio...

Como se deu a interseção do seu trabalho de instrumentista e de ator?

A oportunidade de eu fazer alguma coisa como ator apareceu já no *Happy end*. Tinha uma circunstância lá em que o pianista tinha que morrer – eu não me lembro direito – e no fim eu ressuscitava, porque tinha um *happy end*, né? Era no Cândido Mendes, à meia-noite, no final de semana, meio marginal mesmo. Depois, na peça *Poleiro dos anjos*, com o Pessoal do Cabaré, o Buza Ferraz também me deu alguma coisa pra fazer como ator. No espetáculo seguinte do grupo, *Serafim Ponte Grande*, no Villa-Lobos, eu fiz a música. Ao vivo. O espetáculo foi um fracasso retumbante. Era interessante, mas foi um fiasco. Dois dos atores, Pedro Cardoso e Felipe Pinheiro, queriam fazer um show e me chamaram pra fazer a música. Era uma produção totalmente indigente, não tinha absolutamente nada: os ensaios eram depois dos ensaios do *Serafim Ponte Grande*, ou seja, de madrugada, quando ninguém agüentava mais nada, pra aproveitar o espaço do ensaio, o piano. Era tudo aproveitado. Pra poder estreiar, a gente foi vender ingresso com um livro de ouro. Ninguém dava o menor crédito. E os próprios atores do *Serafim Ponte Grande* não levavam a menor fé... “Ah, dá uma gorjetinha pra esse pessoal poder fazer esse espetáculo de fundo de quintal...” E o que aconteceu? O *Serafim Ponte Grande* foi um fracasso e o *Bar doce bar* foi um sucesso! (risos) Era à meia-noite, sexta e sábado, e segunda e terça, às nove horas, em horário alternativo, no Cândido Mendes. Quando a gente estreou, ninguém dava a menor bola, o Macksen não quis fazer a crítica, não ia ninguém assistir, só começou a aparecer gente depois de um mês. Eu lembro que o primeiro a dar crédito ao espetáculo foi o Artur Xexéo, que escreveu na *Veja*, destacando o Pedro: aí começou o interesse e virou um sucesso que ficou seis meses, sei lá, oito meses em cartaz. Aí o pessoal do *Serafim Ponte Grande* ficou pra morrer, porque eles muitas vezes não faziam espetáculo por falta de público. E no *Bar doce bar* tinha um número que era aberto e a gente convidava uns atores pra fazer o que eles quisessem. E aí, alguns atores do *Serafim* iam lá pra ganhar um troco. A gente dava uma grana, um cachê fixo, e a pessoa falava o que quisesse. O Karam ia muito lá e acho que, quando foi o Grassi, o número dele foi ler uma crítica. A crítica era tão absurda que ele resolveu ler. Não me lembro mais sobre o que era... Essa experiência foi muito interessante porque me deparei

com necessidades que até então eu não tinha, como, por exemplo, fazer letra de música. O Pedro chegou e disse: “Aqui você precisa cantar uma música porque a gente vai trocar de roupa. Faz uma música que tem que ser engraçada.” Aí fiz uma música que se chamava *Amor comunista* que cumpriu todas as necessidades e tal. Então eles acharam que eu tinha que fazer um número meu. Um solo. Mas uma coisa diferente. Daí eu resolvi cantar uma música que se chamava *O canto da saudade*, que era do repertório clássico nacionalista, dos cantores líricos e o Pedro me acompanhava. E o conhecimento pianístico do Pedro é bastante limitado... (risos)

E você não ficou com medo dessas primeiras experiências, não ficou com vergonha?

Não, não fiquei não. Na verdade, teve outro fato que eu acho que também me direcionou pra esse tipo de coisa. Participei de algumas edições do *Curso latino-americano de música contemporânea* no Brasil e em outros países. No final do curso tinha sempre uma apresentação de trabalhos. Naquele ano, eu estava fazendo curso de composição instrumental e iria apresentar uma peça pra piano que durava um minuto. Aí pedi a uma pianista lá pra tocar essa peça, mas a peça anterior à minha era pra piano preparado (piano preparado: você coloca num piano de cauda prego, borracha, copo, uma porção de



Soraya Ravenle e Diogo Vilela em *Metralha – o mito de Nelson Gonçalves*. Centro Cultural do Banco do Brasil, 1996.

coisas, prepara o piano pra mudar o timbre...) então ela disse: “Olha, eu tenho que despreparar o piano, enquanto isso você fala alguma coisa sobre a peça.” “Falar o quê?!?” “Ah, fala alguma coisa...” Aí eu fui lá pra frente, nervosíssimo, que eram professores europeus e tal, e comecei a embromar, e de dois em dois minutos eu virava pra ela: “E aí, acabou?” “Não!” Então as pessoas começaram a rir e, no meio da minha fala, de repente TÓIM! o barulho lá dela tirando alguma coisa do piano, e o negócio chegou a um ponto tão absurdo que as pessoas pensaram que aquilo era a peça. A peça chamava *Cambiantes*, e eu nem sabia por que tinha posto esse nome, e comecei a inventar uma porção de coisas, e... “agora vamos à peça!” Quando ela acabou foi uma gargalhada geral porque a peça era muito menor que a explicação que eu dei. Não era pra ser engraçada, mas eu vi que poderia ser engraçada. Alguns anos depois, acho que pela convivência com o Pedro e com o Felipe, levei o humor pro meu trabalho de concerto. Foi o caso de uma peça que eu fiz em 82 chamada *Salve o Brasil*, que era pra fita magnética e três atores. Então eu já considerava a cena e chamei o Felipe, o Pedro e a Stella Miranda pra fazerem esse trabalho comigo (foi também a época em que comecei a trabalhar como pianista com a Stella). A partir do *Bar doce bar* e de *A Porta*, também com Pedro e Felipe, algumas pessoas me viram trabalhando como ator e me chamaram pra fazer comercial. Achei, enfim, alguma coisa que me dava dinheiro: trabalhos esporádicos como ator, para ganhar alguma coisa e poder ter um estúdio. Então eu lembro que a partir de um filme maluco que eu fiz com direção de Humberto Mollo, que foi lançado aqui e na Itália, eu pude realmente manter um estúdio que, durante muito tempo, foi uma cooperativa de compositores com o Duda [Rodolfo Caesar], com o Tato Taborda e que vivia sempre de junção: um tinha um gravador, o outro tinha outra coisa. Agora estou sozinho lá, virou um estúdio particular. Às vezes vai um compositor lá gravar. Então era esse dinheiro que entrava dos comerciais que sustentava o estúdio. Até que, de uns três anos pra cá, resolvi parar com esse trabalho de ator porque começou a me ocupar muito tempo. E eu prefiro me dedicar ao meu trabalho em música.

Na sua opinião, quais são as principais características de um bom trabalho de criação musical para teatro? Quais dos seus

trabalhos mais se aproximaram do que você considera o processo ótimo de interação entre o músico e o restante da equipe de criação de um espetáculo?

Bom, acho que a primeira coisa quando se pensa em música pra teatro é saber que ela funciona num plano diferente daquele da música de concerto. No caso do teatro, sendo uma música aplicada, os critérios são outros. O comportamento dos parâmetros musicais – altura, duração, intensidade – é diferente. Se eu faço, por exemplo, uma determinada composição para *Romeu e Julieta*, digamos, para cinema, e utilizo a mesma música em teatro, ela já se torna diferente. A mesma música. Por quê? Porque as situações acústicas são outras. No cinema, a fala do ator é captada pelo microfone, o que dá a ele condições de falar baixo, de ser mais intimista. O mesmo acontece com a música. O fato de existir a mixagem, num plano posterior, no que a gente chama de pós-produção, faz com que essa música se adequa a esse texto. No teatro, além de ela ser feita, na maioria das vezes, ao vivo, há o ator em cena, ou seja, ela está artisticamente, digamos, conceitualmente, acusticamente ligada, dependente, do texto. Ou seja, ela não pode ser mais forte em volume, do que o texto. Senão o ator não vai ser entendido. Da mesma forma, ela tem que interagir com esse texto, com as pausas. Às vezes, se a cena pedir, ela pode e deve ser mais forte. A música para teatro tem a capacidade de ser texto, de “fazer sentido”. Porque a música tem uma coisa muito curiosa, que eu acho que é a coisa mais interessante nela, que é a abstração. É a arte mais abstrata. É a arte sobre a qual é mais difícil você falar. É difícil você elaborar um discurso factível, inteligível, para um leigo, falando em termos de música porque você vai acabar recorrendo a termos técnicos: parâmetros, intensidade... e aí a pessoa não entende mais. Ao mesmo tempo, se você atribui linguagem figurativa à música, o músico já custa a entender. Então o diretor diz assim: “Aqui eu quero uma música verde.” Há o caso de um sujeito que fazia música pra propaganda e que recebeu o seguinte pedido: “Eu quero música pra salada. Mas tem que ser uma salada...” E o que acontece na maioria das vezes, por carência, por necessidade do diretor de transmitir o que ele quer, sem ter, no entanto, condições para se exprimir de forma, digamos, musical, é que ele fala de outras músicas. O que, pra quem está fazendo, é frustrante. E ofensivo, claro. “Sabe aquela música do *Amarcord*? É

aquilo.” Então pega a música do *Amacord* e põe ali!... Então muitos diretores falam: “Aquele música do Nino Rota, aquela música-não-sei-do-quê.” E a referência, na maioria das vezes, é cinematográfica. Assim como pra televisão também o cinema está sempre como referência. Mesmo porque a televisão sempre copia alguma coisa.

Mas voltando à questão do sentido: na linguagem musical não existe essa dicotomia sintaxe-semântica. Ou seja, o nível das relações e o nível das interpretações, que num texto você pode separar com facilidade, não existe na música. Você não pode dizer assim: “sol-ré-sustenido-semínima-colcheia mais um andamento semínima 90”, se eu tocar isso e fizer assim “pá - páááááá...”. Isso não quer dizer nada, né? Solto assim não quer dizer nada, mas você pode estabelecer relações. Se eu pego, digamos - vou tentar fazer uma analogia com texto - uma determinada frase, você identifica os elementos sintáticos daquela frase, se é sujeito, se é predicado. Você faz uma análise sintática daquilo. Normalmente aquilo quer dizer: “Eu vou pra casa”, ou seja, tem um significado. Em música, não necessariamente. Em música só passa a ter um significado se aquilo já foi decodificado o suficiente em termos de audição. Ou seja, se aquilo já se tornou um arquétipo sonoro. Daí você trabalha com os códigos daquele som, que dependem muito da cultura. O que é, por exemplo, tensão musical pra um indiano não é pra um ouvido ocidental e vice-versa. Existe o exemplo, que o Koellreuter citava muito, de um diplomata indiano que foi assistir ao concerto de uma orquestra e perguntaram do que ele tinha gostado mais. “Foi da primeira” “Ah, Beethoven”. “Não, não, a primeira música”. Era a afinação da orquestra. Porque aquilo era o mais próximo da música dele. Que era o que ele comparava com música não temperada. Existe todo um mundo musical que a gente não ouve. Mesmo os músicos. Nós somos incapazes de escutar intervalos que são familiares aos indianos. A gente acha que é tudo “óim-óim-óim”, mas uma porção de coisas estão acontecendo ali. Agora, se você se exercitar, vai ser capaz de ouvir. Ou seja, a música tem essa abstração, que, usada em termos cênicos e dramáticos, pode se transformar em sentido. Com o Pedro e o Felipe a gente valorizava muito a música. Em *A Porta*, quase todas as músicas eram ao vivo. Numa das músicas que era gravada, fiz uma edição de sons do cotidiano amplificados e, com isto, transformados. Então era assim: a gente fazia em cena a pantomima de riscar um fósforo, aí

entrava o som gravado desse fósforo enorme, que era o conceito da música concreta. Ou seja, o som, mais que a música, tinha uma função de texto, tinha sentido. Produzia sentido. Em outros casos, por exemplo, no lugar de uma fala entra um som que passa a dizer alguma coisa. Você pode ter um ator dizendo um gromelô qualquer e isso ter um sentido musical, se essa fala foi musicalmente trabalhada.

Foram tantos espetáculos que eu já perdi a conta, mas tive algumas experiências bem interessantes, nas quais tive muita liberdade. Com a Celina Sodré, para *Pai*, de Strindberg, fiz uma música trabalhada segundo o conceito eletroacústico e foi um dos poucos casos em que usei música gravada. Fiz com o Márcio Vianna, *O livro dos cegos*, que era todo no escuro e também deu pra fazer uma coisa bastante interessante, diferente, em termos de teatro. Também era música gravada. Houve umas quatro ou cinco experiências em que eu pude fazer isso. E trabalhos com teatro musical, teve *Pixinguinha*, no Centro Cultural do Banco do Brasil, com direção do Amir Haddad, com a Drica Moraes, a Malu Valle, o Fernando Eiras e o Marcelo Vianna. Gosto de trabalhos que me fazem estudar a obra sobre a qual estou me debruçando. Então topo fazer direção musical sem ser o autor da música quando é uma experiência que vai me ensinar alguma coisa, vai me oferecer algum desafio. Houve também alguns trabalhos com o Aderbal [Freire-Filho]. *Turandot*, por exemplo foi muito legal. Fiz junto com o Tato Taborda, numa situação-limite. O Aderbal estava desesperado porque quem ia fazer a música desistiu, e eu tinha que ir para Curitiba em dez dias. Então disse a ele: “Posso fazer o que conseguir, depois, passo a bola pro Tato, é o único cara em quem eu confio.” Aí deu certo, foi beleza. Eu fiz três, quatro músicas, e passei pra ele...

Que diferenças principais você vê entre seus trabalhos para teatro na década de 80 e sua produção subsequente?

Serei absolutamente sincero com você: atualmente estou desestimulado para compor música pra teatro. Por quê? Porque já não se me apresentam desafios criativos. Por dois motivos: um, porque, obviamente, já fiz muita coisa, muitos trabalhos e tal, então os pedidos são coisas assim que eu faço com um pé nas costas, sem falsa modéstia. Ou seja, não vou aprender nada com aquilo. Podem me pagar bem... mas aí eu já não estou mais interessado em ganhar dinheiro com isso. Eu ganho bem fazendo aquelas musiquinhas pra televisão: sem brincadeira, a

música dura mais tempo do que o tempo que eu levo para compô-la no computador... (risos) Mas é verdade! A música não é nem mais em tempo real, música de computador de quatro minutos você leva dois pra fazer. Mas enfim... não preciso mais aceitar um trabalho só pelo trabalho, ou seja, só vou fazer uma coisa que me interesse... Então, por exemplo, um musical como *Pixinguinha* me interessa porque Pixinguinha tem uma obra vasta, importante e coesa. Que vai me fazer ir adiante. No caso da *Dolores*, não é um desafio tão grande assim, mas eu desconhecía totalmente a Dolores como intérprete. Conhecia as músicas dela, gostava do universo musical, e me interessou por isso, me interessou o elenco, me interessou a música ao vivo. O último espetáculo que realmente me propôs uma coisa diferente foi o do Márcio Vianna que falou: “Olha, faz aí o que você quiser”. Ou proposições de diretores mais experimentais. O Amir também me propôs uma coisa interessante na *Noite de Reis*. O maior desafio era fazer o Tônico Pereira cantar... (risos)

E você conseguiu?

Consegui, foi duro, era um elenco disparatado nesse sentido, eram excelentes atores, grandes atores, mas era complicado trabalhar com

esse desnível de preparação musical. Ao mesmo tempo, em dois meses você não prepara ninguém. O que você pode fazer é dar uma linha geral, organizar vocalmente e tal.

Na verdade estou me afastando, pouco a pouco, da música pra teatro. Agora, se me vem uma



Foto de Cláudia Ribeiro: Doriana Mendes em *Pianíssimo*, 1993.

proposta interessante, é óbvio que eu vou fazer. Este ano, por exemplo, com exceção dos meus próprios trabalhos, escrever e tal, não faço mais música pra teatro. Em 99, só fiz *Dolores*. Quero dar prioridade ao meu trabalho como músico.

Ainda na década de 80 você participou de várias edições do projeto *Cenas cariocas*, implantado por Celina Sodré na RioArte e que criava espetáculos baseados em textos brasileiros para apresentação em ruas e praças da cidade: *A sereníssima república* e *O caso do vestido*, dirigidos por Aderbal Freire-Filho; *A vida como ela é*, direção de Arthur Faria; *Ouro sobre azul*, direção de Domingos Oliveira, tiveram direção musical e música suas. Quais as principais características da música composta para espetáculos de rua?

O teatro de rua é imprevisível: tudo pode acontecer. Então, mais que em qualquer outra forma de teatro, a música tem que ser popular, acessível e ao vivo. E estar preparada para mudar, no ato, se for preciso. Eu me lembro de situações em que fiquei realmente emocionado, de ver, por exemplo, de repente, um mendigo lá tocando panela... Eu lembro que, como a gente fazia vários espetáculos, criamos a *Sereníssima banda*, com quatro músicos de sopro e dois de percussão. Eu tocava bumbo e regia a orquestrinha. As intervenções dentro da peça eram mais ou menos aquelas, mas podia, de repente passar um avião na hora e mudar o texto, alguém no público falar alguma coisa e a gente decidia na hora: “Repete aquilo, entra ali etc.” ou seja, é uma obra totalmente aberta.

E você fazia pesquisas para criar músicas dentro da época dos textos? Porque, na maioria, eram peças de Martins Pena, Machado de Assis... Ou você não se prendia a isso e buscava apenas um leve sabor nostálgico?

Olha, se é um tipo de música, uma época que eu não conheço, obviamente vou estudar a música daquele período. Mas procuro não ir muito a fundo não. Porque senão você corre o risco de se transformar num pesquisador. E, sem dúvida nenhuma, eu não sou isso. Acho que pra isso existe lá o pesquisador. Então, se eu preciso do pesquisador, vou até ele e recolho algum material. Eu prefiro, no caso, separar o trabalho de criação do trabalho de pesquisa.

Obviamente que, em muitos casos, é com esse trabalho de pesquisa que eu vou aprender. Então existe um limite bastante tênue, mas você deve se policiar, quer dizer, saber até onde você deve conhecer aquelas técnicas. Porque eu prefiro a interpretação de um determinado estilo à repetição daquilo.

Quer dizer, você trabalha mais por alusão, por interpretação a respeito do espírito geral da época do que na verdade da coisa antiquária, arquivística...

Eu diria o seguinte: procuro aprender pra ir contra. Mas o ir contra aí não é destruir, é acrescentar. Ou seja, você saber como são as técnicas, saber como foi feito, pra driblar essas técnicas, acrescentando alguma coisa. Por exemplo, eu não poderia fazer esse tipo de música, digamos, século XVI, XVII, sem conhecer o contraponto que se fazia naquela época. Não tem como, senão você vai escrever absurdos. E quanto mais eu conheço, mais vai ser interessante a interpretação que eu vou dar. Principalmente pra um iniciado, porque ele vai entender que eu entendi. Não vai ser uma firula, não vou chegar e fazer um arremedo, vou fazer aquilo e vou além. E isso vai funcionar mais. Um exemplo bom, que eu costumo dar nesse caso é o que eu fiz numa peça chamada *Clichê Music*, que é uma sátira do ambiente da música de vanguarda – são receitas de como se fazer música de vanguarda. E eu fiz aquilo, não só como uma crítica, mas também como uma autocrítica. Agora, pra fazer aquilo eu tenho que conhecer esses clichês. E foi justamente isso o que mais incomodou os compositores: eu mostrar que tudo pode acabar virando uma fórmula.

Em 98 você criou para a companhia Bulantins, de Belo Horizonte, a hilária opereta *O homem que sabia português*, que esteve em cartaz aqui no Rio, no segundo semestre de 99, no Teatro Villa-Lobos. Gostaria que você contasse um pouco como surgiu a idéia da trama em que três atores-cantores se desdobravam em um emaranhado de personagens; quais eram as suas principais preocupações musicais ao criar a opereta e o que o espetáculo perde e o que ganha ao se apresentar em salas convencionais de espetáculo.

Bom, o convite partiu do Chico Pelúcio, diretor da companhia, que conhecia já o meu trabalho e estava procurando para o grupo uma opereta para fazer na rua com cantores que queriam trabalhar como atores – Marina Machado, Maurício Tizumba e Regina Spósito. Quando ele viu uma matéria sobre a *Orquestra dos sonhos*, ópera que fiz no Centro Cultural do Banco do Brasil, achou que eu poderia fazer o que eles queriam: “Uma coisa de rua, popular mas que, ao mesmo tempo, seja interessante, que seja uma coisa rica musicalmente. Somos cantores populares, mas temos um trabalho vocal lírico, que nunca tivemos oportunidade de apresentar para o público...” Esses desejos funcionaram como o próprio mote, digamos assim, para colocar em confronto a cultura erudita e a cultura popular. E aí, um dia, lá em Belo Horizonte, entro numa livraria, começo a folhear um livro de contos do Lima Barreto e dou de cara com *O homem que sabia javanês*. Eu já tinha pensado em trabalhar com o linguajar popular e o rebuscado e daí me veio: “Vou fazer *O homem que sabia português*.” Achei que um personagem que tivesse dificuldade de se comunicar pelo rebuscamento da linguagem seria interessante. Ou seja, ele é um professor taciturno, um solteirão de 40 anos que vive para os livros e que tem uma mãe superprotetora; como ele não agüenta mais aquela vida, resolve colocar um anúncio no jornal procurando uma noiva e aparece, por engano, uma candidata a empregada que é semi-analfabeta e por quem ele se apaixona. Depois aparece a noiva, que sofre de incontinência vocabulária. Ela é chiquérrima, é fina mas, de repente, sai um caralho no meio da ária e tal. Quer dizer, cada personagem, apesar de ter um perfil bastante delineado, digamos, popular ou erudito, tem um ponto em que desliza... E isso aparecia em termos musicais: os ritmos vão se chocando e se misturando.

E foi um processo à distância? Como é que vocês trabalharam?

Depois que eu tive essa primeira idéia, escrevi uma sinopse e a primeira canção, que é uma explicação a respeito do que é uma opereta, porque eu achava que seria interessante ter isso como preâmbulo. Eles gostaram e eu segui em frente. Quando componho, começo pelo geral e transpus esse procedimento para minhas incursões no texto teatral: primeiro eu sei o que vou fazer em termos de idéia, aí eu faço o esqueleto, a estrutura daquilo que eu vou escrever, ou

seja: primeira, segunda, terceira parte. Depois, decido que elementos vou trabalhar e, por último, vou pormenorizando cada forma, item por item, na ordem.

Na comparação entre a rua e a sala fechada, o que acontece é que o que o espetáculo ganha em apuro formal no teatro fechado, ele perde em espontaneidade. Na rua, há mais improvisado, mais cacos, gestos largos e, sobretudo, a reação do público é mais passional. Público de rua é igual criança – se não gostar vai mesmo, reage imediatamente. Na sala fechada, você pode ter uma luz mais cuidada, o espetáculo fica mais intimista, mais detalhista, os atores se ouvem melhor, há menos improvisos. Mas o espetáculo foi pensado para as duas situações, embora o Chico sempre tenha considerado a rua como o lugar ideal – o espetáculo estreou numa praça em Belo Horizonte.

Gostaria que você falasse de seu trabalho com o cineasta Eduardo Coutinho.

Olha, eu gosto muito do Eduardo e do trabalho dele. Acho um cara detalhista, exigente, idealista como criador de cinema. O primeiro trabalho que fiz com ele foi *O fio da memória*, um longa sobre os negros no Rio de Janeiro. E ele me chamou por conhecer o meu trabalho dentro do contexto de música de vanguarda e me deu liberdade pra eu fazer o que quisesse. Eu sempre gostei de música pra cinema. Mas até essa experiência, eu só tinha feito a música de um desenho animado, acho que em 87, um média-metragem de vinte minutos realizado por um *pool* de animadores dirigidos pelo Marcos Magalhães para um núcleo de animação da Embrafilme que foi extinto durante o governo Collor. Depois disso, houve algumas tentativas, mas eu não me entendi com os diretores, com a concepção musical deles. E, com o Coutinho, foi muito interessante porque uma das primeiras coisas que ele me falou foi que ele não gostava de melodia e não queria uma coisa melosa, ou seja, ele queria uma coisa seca. Depois desse longa, fiz vários curtas com ele, em vídeo; a maioria recebeu prêmio no exterior. E, desses, o que eu mais gostei foi o *Boca do lixo*, que é sobre os catadores de lixo. E eu fiz som com a música que eles produziam no lixo: gravei os caras arrastando lata, enxada, coisas assim. Então é uma música que você não entende como música. Muitas vezes quem assistia dizia: “Não tem música esse filme”. Mas tem, porque eu organizei aqueles ruídos.

Em termos musicais. Ele é o contrário da maioria dos diretores que querem aquela música que envolva, que seja espetacular, todo mundo chorando... Então ele me apresentou um desafio e se ele me pede uma música, mesmo que eu esteja ocupadíssimo, paro tudo e faço, sem ficar preocupado com quanto eu vou ganhar, porque sei que vai ser interessante.

Como você vê a inserção da música eletroacústica no panorama criativo da música popular brasileira e como você vê a relação entre a chamada música erudita e a dita música popular?

Se a música erudita já é muito pouco ouvida, imagine a eletroacústica, que é um ramo dentro desse universo. Eu costumo dizer que é o tipo de música que tem sempre mais gente no palco que na platéia... Mas é um estilo que nós compositores gostamos de fazer: é complicado, é demorado, é ingrato, mas a gente gosta de fazer. Porque, enfim, nosso pensamento musical evoluiu com ela e a partir dela. E, se, por um lado, é muito pouca gente que ouve, por outro lado, é um público fiel. São seis gatos pingados, mas eles sempre vão. Você pode fazer uma mala direta de vinte pessoas, e ter certeza de que essa mala direta funciona. É um público que se renova muito pouco, mas é altamente especializado. É um público que realmente sabe ouvir. E que, ao contrário do que se podia pensar, não precisa, de forma alguma, ter uma informação anterior. O que precisa é propensão: se o cara está a fim de escutar, se ele está pronto, vai dar certo. A música eletroacústica estimula principalmente pelo trabalho que dá. Porque tem um caráter assim, um pouco científico. A composição se mistura com a pesquisa científica porque você descobre coisas inusitadas. Como você está, na maioria das vezes, pesquisando no nível do timbre e lidando com computador, você tem sempre uma parcela do improvável, do que você não imaginava. Você vai trabalhando, trabalhando, procurando uma coisa e acha outra. A pesquisa científica é assim: você está procurando a vacina pra um troço e acha outro. Mas isso não surge do nada. É como a inspiração, que muita gente atribui a uma coisa divina, mas que é 99% de transpiração, porque não surge do nada: surge do seu pensamento cotidiano, diário, de uma preocupação sua. Quer dizer, você está atrás de uma coisa, pode achar outra, mas estava procurando alguma coisa correlata.

A sua experiência com teatro infantil é extremamente bem-sucedida. *Pianíssimo*, de 93, ganhou o prêmio Mambembe e está novamente em cartaz com Claudia Mele e direção de Lúcia Coelho; *A orquestra dos sonhos*, criada com o suporte de uma bolsa da RioArte, foi um grande sucesso em 97, no Centro Cultural Banco do Brasil. E, também em 97, *Papagueno* recebeu prêmios por texto, (Mambembe) e música (Coca-cola). Quais as principais características do seu trabalho para teatro infantil e em que a peça didática *Brincando de orquestra*, que você está escrevendo com apoio da fundação Vitae, difere das suas demais peças para crianças?

Bom, em primeiro lugar tenho que dizer que criança não é debilóide. E, por isso mesmo, está muito mais aberta do que os adultos a escutar uma nova sonoridade, a não ser que já esteja bombardeada auditivamente pela televisão, pela suposta música infantil que não é música infantil de forma alguma, não é música pra criança...

Não é música!

É, pode-se até dizer que não é. Mas, enfim, a criança está mais interessada nos sons não discursivos, não convencionais que os adultos. Então eu acho que com criança a gente pode experimentar. Quando escrevi, por exemplo *A orquestra dos sonhos* e coloquei elementos de música contemporânea, de música atonal, música dodecafônica, música minimalista e tal (e só não pus música eletroacústica porque não tive tempo nem condições técnicas), muita gente achava: “Não, não vai dar certo, vai ser chato isso...” Mas não foi: as crianças gostaram, se divertiram e saíram brincando de *sprechgesang* – que é aquela técnica do canto falado em que você considera a fala como música e a organiza em termos de duração.

O que diferencia *Brincando de orquestra*, que você considera uma peça didática, de suas outras peças para crianças?

Apesar de as outras não terem sido didáticas, elas sempre tinham um elemento que propunha uma questão ligada ao universo infantil. No caso do *Pianíssimo*, procurei apresentar o ensino castrador. Muita gente desistiu de fazer música justamente porque os pais insistiam... Há casos de gente que estudou nove anos de piano clássico e não

sabe tocar nada... No caso da *Orquestra dos Sonhos*, procurei falar do universo da orquestra e da ópera. Que é uma coisa a que o público em geral não tem acesso, de que tem medo inclusive, e as crianças ainda mais. Então procurei aproximar do universo infantil a ópera como linguagem – a história cantada – e a orquestra. E, no *Papagueno*, quis abordar o assunto da separação, contando a história de uma menina que não se conforma com a separação dos pais e tenta fazer com que os pais se juntem, reatem. Já *Brincando de orquestra* é essencialmente didático no sentido de mostrar às crianças a orquestra e os instrumentos, os naipes, e eu tive que ficar mais circunscrito a esse universo: são quatro bonecos manipulados diretamente e que comentam um ensaio. Na verdade, são três crianças que têm que fazer um trabalho de pesquisa, no fim de semana, sobre a orquestra sinfônica e não têm a menor idéia do que seja. Um deles então lembra que tem um tio que é maestro e trabalha no Teatro Municipal. Só que eles chegam lá e o tio não é maestro coisa nenhuma, chamam ele de maestro porque ele trabalha no teatro há mais de trinta anos... Mas ele conhece o teatro e começa a falar da orquestra: mostra a orquestra como um todo, depois os naipes, depois os instrumentos. Procurei fazer uma coisa lúdica, que já tivesse a cena metida naquilo e fosse mais voltada para o nosso universo que o *Pedro e o lobo*, que é uma das poucas coisas que existem neste sentido. Então tem instrumentos brasileiros, tem samba.

E a ópera *A redenção pelo sonho*, sobre a vida de Monteiro Lobato, encomendada pelo SESC/São Paulo?

Eu recebi a encomenda de *O homem que sabia português* no início de 98 e levei mais ou menos a metade do ano pra fazer. No meio do processo veio o convite pra



Foto de Arthur Cavaliere: Claudia Mele em *Pianíssimo*, 1999.

fazer *A redenção pelo sonho*. Naquele momento eu não estava fazendo tv, o que era ruim, porque eu ficava sem a grana de todo mês, mas acabou sendo bom porque, quando apareceu outro convite pra voltar a fazer televisão eu pude negociar com o SESC: “Se vocês conseguirem me pagar pra eu compor por tantos meses, eu posso fazer.” Nada melhor do que uma ópera, que eu queria fazer, pra me impedir de fazer tv... Mas eu ainda estava trabalhando em *O homem que sabia português*, que previa orquestra gravada. Aí aconteceu o seguinte: se eu tivesse que orquestrar, não teria tempo de compor a outra ópera, então eu contrapropus ao pessoal da companhia Burlantins: “Vamos fazer o seguinte, em vez de fazer uma orquestração, eu toco ao vivo.” Eles adoraram... Quanto à *Redenção pelo sonho*, localizei a narrativa em lembranças do Monteiro Lobato em seu último dia de vida e, a partir daí, personagens da época dele, personagens de sua obra vão aparecendo e se entrelaçando.

A partir de sua experiência na televisão, o que este veículo poderia fazer pela música?

Tudo. Eles poderiam fazer tudo mas não fazem nada. Quando comecei a fazer produção musical na Globo, havia uma orquestra de cem músicos com departamento musical etc. Isso tudo foi acabando pouco a pouco: foram despedidas as cordas... eu me lembro ainda de receber memorando: “Não se grava mais com cordas.” Até que acabou o departamento musical todo e hoje em dia isso se chama tercerização. Em 99, tive a oportunidade de fazer uma coisa mais interessante, que foi o programa da Angélica, *Flora encantada*, que tem a ecologia como princípio. Ali eu tive condições de fazer um bom trabalho, no início. Televisão é assim: no início. Novela são os vinte primeiros capítulos e os vinte finais, o resto é o resto. E assim é esse programa, que é um programa diário... então não tem chance de fazer nada melhor, não tem tempo... Quando vi que ia ter orçamento, que ia poder chamar músicos, pelo menos no início, meti bronca. Chamei orquestra, chamei cordas, então tem uma boa música incidental gravada. Agora, é obvio que não dá pra fazer um trabalho apurado, televisão é isso: é pra ontem. E o que eu faço na televisão é uma coisa esquizofrênica. Evito ao máximo conviver, evito reuniões e tal, e procuro fazer o máximo no meu próprio estúdio e mandar pra lá, o que pra eles é bom também. Então é isso: eu me dou muito bem no

trabalho porque correspondo às necessidades do veículo: rapidez, eficiência... O que a criatividade é para o teatro, por exemplo, a eficiência e a rapidez são para eles.

A versatilidade e humor parecem ser as suas marcas. Houve um momento em que seu ídolo era o Chacrinha e seu ideal era fazer música pra qualquer tipo de coisa. O que mudou desde então?

No sentido da diversidade, da iconoclastia, continuo assim. Mas prezo muito a experiência e sei que versatilidade tem limites. Continuo me considerando fundamentalmente um músico e dou muito mais atenção ao meu trabalho com música. Tanto que trabalho cada vez menos como ator. Porque senão você chega a um ponto em que não dá mais atenção a nada. Então você tem que estar sempre se policiando, senão você vai deixar de fazer bem as coisas.

E pra concluir eu queria saber como você administra o seu tempo em tantas atividades diferentes num ritmo frenético de produção e com a incrível capacidade de ser absolutamente preciso. A marcação desta entrevista, por exemplo, foi das mais simples que já vi: Pode? Posso. Pronto.

Bom, isso é uma coisa que você aprende a fazer com o tempo. Como eu tenho essa característica de fazer trabalhos de gêneros diversos, no início foi uma dificuldade pra mim e pro público. Então eu lembro de ter ouvido: “Ué, você não foi aquele que apresentou uma peça lá na Bienal de Música Contemporânea? O que você está fazendo aí travestido de mulher cantando o *Uirapuru*?” Mas com o tempo essa esquizofrenia se transformou numa coisa saudável. E acho que o segredo, se é que existe algum, é obviamente organizar bem o tempo. Todos os dias vou para o estúdio, o que não elimina o fato de eu também trabalhar em casa depois que a minha filha vai dormir... Mas tem um tipo de trabalho que não tem jeito, não pode ser interrompido senão vai sofrer com isso. O trabalho cotidiano, sistemático é o mais importante, porque eu posso ficar seis horas trabalhando, seis horas sem criar nada, não importa: alguma coisa eu estou produzindo porque estou em busca de alguma coisa, e aí, no dia seguinte ou dois dias depois eu vou produzir muito. De repente sai muita coisa, não porque veio a inspiração divina, mas porque eu

estou em busca daquilo há muito tempo. Outra coisa importante é o tal esqueleto, a tal estrutura de que eu falei antes. Porque se você já tem um direcionamento para o trabalho, você pode até interromper o que está fazendo e conseguir voltar sem se perder. Agora, se eu começo da primeira nota... A primeira nota é qualquer coisa. Como diz o Koellreuter, a primeira nota é o seu único momento de liberdade. Porque a segunda nota já tem que se relacionar com a primeira, a terceira com a segunda e assim por diante. Tudo tem que fazer sentido. Então a sua liberdade acaba ali. Isso falando, obviamente, em termos poéticos. Em termos práticos, é preciso aprender a lidar com os prazos e priorizar o que é teu objetivo real. Essa é a verdade nua e crua.



Foto de Guga Melgar: Tim Rescala em *A porta*, Teatro dos Quatro, 1983.

EXERCÍCIO FINDO:

DÉCIO DE ALMEIDA PRADO

(1917-2000)

Morreu Décio de Almeida Prado, crítico, ensaísta e professor de teatro.

Com ele, morre uma época em que o teatro estava no centro das preocupações dos homens de teatro.

Como crítico, sentia-se parte da classe teatral e seu trabalho dialogava com todas as instâncias envolvidas no processo de criação e veiculação de um espetáculo. No momento em que percebeu que aqueles que considerava seus pares o confundiam com o jornal em que trabalhava – no episódio em que a classe teatral paulista, num gesto simbólico, devolveu as estatuetas do Prêmio Saci de Teatro, por ele organizado e atribuído anualmente pelo *Estado de São Paulo*, em protesto contra o suposto apoio do *Estadão* à ditadura militar – Décio preferiu abandonar a crítica jornalística. Como continuar a exercer uma atividade que se baseava na compreensão de motivações, no reconhecimento de estratégias e no balanço de resultados estéticos se a confiança básica que norteava esta relação havia se perdido?

Profundo conhecedor das lidas do jornalismo, Décio foi editor do Suplemento Literário do *Estado de São Paulo* entre 1956 e 1967. Não hesitou em dar vez a jovens articulistas tratando-os e a seus textos com o mesmo respeito devido aos nomes já consagrados. Em consequência, como conta Leyla Perrone-Moisés, o Suplemento dava voz a novas tendências da arte e da literatura num trabalho extremamente interessante de divulgação de escritores ainda pouco estudados até mesmo em seus países de origem (como aconteceu, por exemplo, com os autores do *nouveau roman*).¹

1. PERRONE-MOISES, Leyla. Um suplemento de cultura. In: FÁRIA, João Roberto, ARÊAS, Vilma, AGUIAR, Flávio (org.). *Décio de Almeida Prado – um homem de teatro*. São Paulo: Edusp, 1997, p. 57-60.

Abandonada a crítica de espetáculos, Décio pôde se dedicar a uma carreira acadêmica pautada pelo interesse pela história do teatro brasileiro, que ele procurava compreender em sua relação com nossas raízes e matrizes culturais. Os livros que resultaram de suas pesquisas, teses e aulas – *João Caetano: o ator, o empresário; João Caetano e a arte do ator; O teatro brasileiro moderno; Teatro de Anchieta a Alencar; O drama romântico brasileiro; História concisa do teatro brasileiro* – mesclam a leveza e a elegância de estilo, a simplicidade na demonstração do pensamento e um saudável bom humor frente às incontornáveis limitações da historiografia.

Sua formação humanística foi decisiva na estruturação dos lineamentos da Escola de Arte Dramática da USP, na qual ingressa, em 1948, a convite de Alfredo Mesquita, para ministrar história do teatro e, em seguida, estética, procurando transmitir os conteúdos de suas disciplinas sem recorrer ao jargão acadêmico ou técnico, como assinala Maria Sílvia Betti em *Na trilha do mestre*.²

Seus escritos e reflexões evidenciavam uma cultura plural que, a partir de sua formação em Filosofia e Ciências Sociais, lhe permitia enfocar o fenômeno teatral sob múltiplos pontos de vista. A isto se somava sua experiência de amador que, no limiar da profissionalização, abandona o Grupo Universitário de Teatro, que dirigia e onde atuou Cacilda Becker, para se dedicar ao exercício da crítica, iniciado na revista *Clima*, idealizada por Alfredo Mesquita e na qual seus amigos Paulo Emílio Salles Gomes, Antonio Cândido e Lourival Gomes Machado lhe reservaram a coluna de teatro, que Décio encontrou à sua espera ao voltar de uma viagem a Nova Iorque, em 1941.

Nesses tempos de confusão entre postura ética e resultados, sucesso e qualidade do trabalho, acesso aos meios de comunicação de massa e consagração profissional e em que a superficialidade domina a maior parte das relações, Décio de Almeida Prado aparece-nos como alguém que trabalhou com dignidade e competência no campo que escolheu, mantendo a independência intelectual e estimulando os que aí se iniciavam.

Décio foi um dos mais ativos protagonistas da história que ajudou a conhecer e a construir. O teatro brasileiro agradece.

Fátima Saadi

2. BETTI, Maria Sílvia. Na trilha do mestre: Décio de Almeida Prado como formador. Op. cit., p. 93-110.