

Teatro do Pequeno Gesto

Set - dez de 2000

Folhetim

Teatro do Pequeno Gesto

Número 8

Folhetim • 8

Setembro-dezembro / 2000

Entrevista com
Sobrevento



Editorial

Chegamos ao oitavo número da revista – nono, na verdade, visto que começamos do zero, lembram? Depois da edição especial sobre Nelson Rodrigues, voltamos à pluralidade de temas que é a nossa marca. Da França nos vem um sintético e brilhante texto do dramaturgo, diretor, ensaísta e professor (Paris-Sorbonne) Denis Guénoun a respeito dos impasses do teatro contemporâneo. Mariângela Alves de Lima em *Apocalipse 1, 11* tece com muita precisão as relações entre as simbolizações do Apocalipse bíblico e o mais recente trabalho do Teatro da Vertigem, dirigido por Antonio Araújo. Fátima Saadi apresenta uma leitura das rupturas estéticas propostas por Lenz a partir de cenas em que ele trata da questão da arte ou a ela se refere.

Em *O teatro das palavras*, o diretor Thierry Trémouroux discorre sobre suas experiências com os textos de Valletti e Novarina, que esteve recentemente no Brasil por iniciativa da l'Acte, responsável por uma série de

projetos culturais que põem em relação a França e o Brasil. Em *Plínio Marcos, um homem ungido pela divina ira*, Paulo Vieira procura mostrar como o autor maldito digeriu o *Godot* de Beckett que Patrícia Galvão, a legendária Pagu, lhe apresentou depois de assistir a *Barrela*. E, neste ano da graça de 2000, não poderíamos deixar de nos voltar para os primórdios da história do teatro no Brasil: Magda Maria Jaolino Torres apresenta em *Ars oratoria india* o teatro da missão, novidade que os jesuítas introduziram no Brasil a partir de sua percepção da retórica indígena. A entrevista com o grupo Sobrevento é uma interessante oportunidade de discutirmos a íntima relação entre a criação artística e as estratégias de produção de uma companhia.

Agradecemos à Secretaria de Cultura do Estado o apoio para a impressão deste número de *Folhetim*.

Sem mais para o momento, até 2001!

Expediente

FOLHETIM

ISSN 1415-370X

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

Denis Guénoun, Magda Maria Jaolino
Torres, Mariângela Alves de Lima, Paulo
Vieira e Thierry Trémouroux

Foto da Capa

Simone Rodrigues
(Mocinha, personagem de *Sangue bom*)

Projeto e arte gráfica

Bruno Cruz

Fotos da entrevista:

Guga Melgar

Transcrição

Isa Viana e Alex Cabral

Revisão

Fátima Saadi

Agradecimentos

Antonio Grassi, Gilda Moreira, Luiz André
Cherubini, Márcia Cláudia Figueiredo,
Miguel Vellinho e Sandra Vargas

Teatro do Pequeno Gesto

Tel/Fax: 21-558-0353;

peqgesto@unisys.com.br

sumário

Objeção ao retorno	Denis Guénoun	4
<i>Apocalipse 1, 11</i>	Mariângela Alves de Lima	10
“...faremos teatro perfeitamente no inferno”	Fátima Saadi	18
O teatro das palavras	Thierry Trémouroux	32
Plínio Marcos, um homem ungido pela divina ira	Paulo Vieira	42
<i>Ars oratoria india: a gênese do teatro jesuítico da missão no Brasil</i>	Magda Maria Jaolino Torres	48
Sobrevento: Mudando os rumos do teatro de animação	Entrevista	60



Folhetim

A revista Folhetim pode ser encontrada nos seguintes pontos de venda:

Livraria do Espaço Unibanco
tel.: 537-5243

Livraria do Museu da República
tel.: 205-0603

Livraria Dazibao Hélio Oiticica
tel.: 242-1213

Livraria Travessa do CC BB
tel.: 808-2066

Livraria Mário de Andrade
Palácio Gustavo Capanema - tel.: 279-8097

Livraria Carlos Miranda
Teatro Glauce Rocha - tel.: 220-0259

Livraria Timbre
Shopping da Gávea - tel.: 274-1146

Livraria Prefácio
tel.: 527-5699

Livraria Ligue Livros
Campus Uni-Rio - tel.: 295-2548

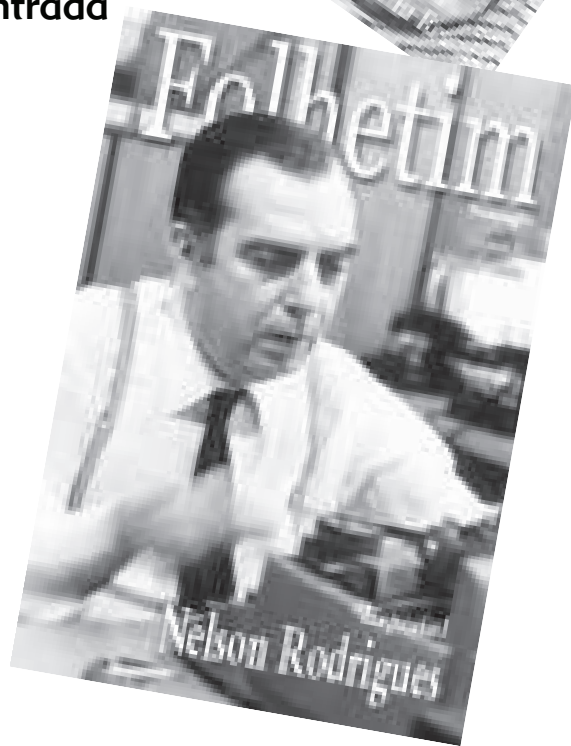
Casa das Artes de Laranjeiras - CAL
tel.: 225-2384

Sede do Grupo Galpão
(Belo Horizonte) - tel.: 31-463-9186

Se você preferir adquiri-lo por via postal:

Telefax: 21-558-0353

e-mail: peqgesto@unisys.com.br



TEATRO DO PEQUENO GESTO

O Teatro do Pequeno Gesto é uma companhia de repertório que, além de construir espetáculos, desenvolve um projeto de oficinas itinerantes que já circularam por todas as regiões do país. Os espetáculos e oficinas que compõem nosso repertório são os seguintes:

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

Penélope, de A. Guedes e Fátima Saadi

Monólogo inspirado na *Odisséia*, de Homero

Henrique IV, de Pirandello

Releitura deste clássico que estreou na mostra oficial do Festival de Curitiba – 2000



Teatro do Pequeno Gesto

Tel: (21) 558-0353

Oficinas

A cena: uma escritura

Oficina de direção com Antonio Guedes

O teatro e seu espaço

Oficina de história do espetáculo com Fátima Saadi

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



Roule à la campagne avec les

ça circule aussi en train,
et surtout ça clame. Il y
a des gens en train, et dans
la nuit, et on ne peut plus
voir, et c'est en l'attente, les
mains sur son cœur avec les
et certains circulent, et on
peut voir.

1. (l'ancien d'homme) N'a

2. (quelqu'un à Paris par Paris
scarte). Il commence à
(s'inscrire) / Par la suite
à 10 heures, on ne dit pas,
ni raisonnables, et n'a pas
raison, et si on en a à
(à venir) / même les
autres) et de, (hey, que
d'années en un, dans la
difficulté, si on a demandé
moi (il cherche) une autre
(l'autre) à un autre plus
de documents, et il a une
est, pas d'autre.
hey (à Paris en un) et c'est ?

3. (à un autre côté, et je
discussions à Paris, et

OBJEÇÃO AO RETORNO*

Denis Guénoun*

Tradução de
Fátima Saadi

Evoco aqui três questões que se colocam, entre outras, à escrita dramática hoje.

1 – A primeira: escrever depois do fim da crise do drama. A crise do drama já estava deflagrada há muito tempo: ao menos desde a época romântica e, mais visivelmente, no último século – Szondi tratou disto em detalhe.¹ Ela sacudiu a forma *dramática* da escrita teatral com crescente brutalidade. Este processo crítico alcançou seu ponto extremo nos anos cinquenta ou sessenta com maior

* Comunicação apresentada no 4º Fórum do Teatro Europeu de Saint-Etienne, França, em junho de 1999.

** Denis Guénoun é professor na Universidade de Paris-Sorbonne, dramaturgo e diretor teatral. Publicou, entre outros títulos, *L'exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie* e *Le théâtre est-il nécessaire?*, ambos pelas edições Circé.

1. SZONDI, Peter. *Théorie du drame moderne*. Trad. Patrice Pavis. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1983.

Manuscrito de *Esperando Godot*: Samuel Beckett

radicalidade em Beckett (é pelo menos o que aparece a um olhar de hoje). Nossa questão seria então: como escrever depois de Beckett?

(Parênteses. A forma deste problema evoca, voluntariamente, a célebre pergunta de Adorno – muito citada e deformada, banalizada e raramente *compreendida*: será que ainda é possível escrever poesia depois de Auschwitz? Ora, se a aproximação não é fortuita – porque Beckett escreve efetivamente depois de Auschwitz, depois de Hiroshima, e *isto se vê e ouve* – o problema não é, no entanto, exatamente o mesmo. Não me pergunto aqui se é possível escrever depois de Beckett. Claro que é possível, visto que se escreve, milhares de obras são escritas, entre as quais algumas muito boas, Bernhard, Koltès, entre outros. O problema é: *como* conduzir esta escrita? A que questões esta escrita deve responder, que questões “Beckett”, para designar assim seu tempo e seu gesto, legou, colocou, levantou e às quais esta escrita não se pode furtar sob pena de fugir à sua situação fundamental, à sua história? Não há aí nenhuma impotência: só um problema, algumas condições, uma dada situação da escrita hoje.)

Três exemplos de comportamentos (de respostas) possíveis. Primeiro, a Restauração. O desejo de voltar ao estado anterior, de anular este erro que foi o teatro contemporâneo. Trata-se então de escrever “boas peças”, bons dramas – boas situações, bons personagens, bela língua e pronto. Supondo que isto seja possível, supondo que alguma Restauração tenha sido possível para além das aparências. A França de Luís XVIII não é a de Luís XIV. A Restauração é um slogan (que não é inócuo), mais que um instrumento de análise.

Segunda hipótese: assume-se a crise como irreversível e considera-se *o que sobra* depois dela, o que ela deixou no campo de sua deflagração. Por exemplo, pode-se dizer: desfeito o drama, *sobra a língua* – e trabalhar sobre uma poética desarticulada, geral. O que talvez tenha sido a hipótese de Novarina no início de seu trabalho. Expor uma teatralidade da língua nua, suntuosa e arruinada, depois que o drama foi *varrido*.

Terceira resposta: por um paciente trabalho de escavação, de busca meticulosa e analítica, extraem-se núcleos de dramaticidade absoluta, indivisíveis, átomos de drama que subsistiram e que nos

desafiam com sua insolente estabilidade: hipótese de Koltès, ao menos em *Campos de algodão*. De Bernhard também, às vezes, dramáticulos, dramínúsculos sem fissura, dispersos no campo deserto da vida. Dramas puros mas nucléicos. Segmentos minúsculos de vida.

Um caso particular, onde o problema se condensa: será que é preciso escrever personagens? Como se nada tivesse acontecido, como se não tivesse acontecido esta *crise do personagem* que Abirached narrou e analisou em detalhe.² Ou será que: acabou? E ninguém escreve personagens, nunca, nem quando acha que está escrevendo, mesmo se o papel recebe um nome. Será que agora só se escrevem *partituras para atores*, roteiros verbais para corpos imprevistos, corpos improvisados e treinados? Supondo que o ator é o que resta, órfão e livre, quando o personagem se mandou, seria verdade que a escrita de hoje só lida com este ponto novo e cru, a atividade despida do ator em cena, a auto-apresentação desficcionalada do *jogo*?

2 – Um segundo problema de nossos textos diz respeito à sua *capacidade representativa*. Porque o que tem sido colocado em dúvida nos últimos decênios a respeito do teatro é a sua capacidade de representar. Seja porque ele é considerado não habilitado, pouco hábil, decididamente mal equipado e desajeitado no que diz respeito à representação, seja porque, na verdade (às vezes, dá no mesmo, só que agora em seu benefício), supõe-se que ele está farto da representação, que ele a recusa e condena e se assume como o arauto de sua deposição. Teatro não representativo, às vezes considerado como equivalente a teatro, pura e simplesmente, eis aí o grande herdeiro, o legatário da crise. Teatro do ato de representar, da apresentação nua e crua, do jogo do próprio teatro. Teatro que se desprende dos artifícios e da bruxaria, teatro antimágico (antimagia e anti-imagem, teatro que não se submete nem à magia nem às imagens), teatro da lucidez, do prazer do pensamento como do sensível, mas esvaziado de sua irrealidade, de suas miragens – e também de sua impotência.

Teatro, pois, que reclama como prerrogativa, como sua responsabilidade maior, o fato de interrogar, de suspeitar de qualquer relação ingênua com os ídolos, e, portanto, de qualquer pretensão a invocar o real e a mostrá-lo tal e qual em cena. Este ganho, este

1. ABIRACHED, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris: Grasset, 1978.

salutar benefício da crise também está na mira dos desejos de Restauração, que nem sempre estão onde se pensa. Por exemplo: podemos levantar a hipótese de que o gosto imoderado, não crítico, pela violência em cena seja um desejo de *garantir a capacidade representativa do teatro*, de garantir o efeito de real, de proteger o teatro contra a crítica (contra a crise) da representação. E, secundariamente, garantir assim uma relação ingênua com o social, visto que este, é fato notório, é, em essência, violento (não resta dúvida: a mídia repete isto à exaustão, logo, é verdade). Poderíamos então ver na incitação à violência (“selvagem”, “insuportável”, “nua e crua”, como eles dizem), a expressão de um forte desejo de *denegação* da crise do teatro. O teatro vai bem, ora, visto que ele pode ser insuportável. Volta do reprimido: que exige de interrogar, talvez, esta violência profunda *que é a própria representação*, a violência da relação representativa, assim exonerada.

3. Terceiro problema: escrever depois do esgotamento da encenação.

Aqui também é preciso precaver-se contra as leituras simplistas (e contra as objeções rasas): claro, no que diz respeito à encenação, ainda há muitas encenações e das boas etc. E é preciso que haja etc. Esgotamento não quer dizer extinção: muitas coisas esgotadas perduram, chegam mesmo a proliferar. Citemos Rousseau, “o que brilha está em seu declínio”. Portanto: dificilmente se pode negar que os anos sessenta e setenta foram um período de extrema inventividade teatral e que o lugar desta fecundidade não foi a escrita dramática, mas a pesquisa cênica. Claro, houve autores etc. Mas o que produziu as “revoluções cênicas” destas duas décadas aconteceu na cena mais que no papel. Não foi o que aconteceu pouco antes (o pós-guerra e os anos cinquenta, florescimento da escrita), nem pouco depois. Este período foi aquele que se singularizou *entre* Beckett e Koltès.

Em nosso teatro, é, evidentemente, a encenação que herda isto: por seu estatuto, seus poderes, seu regime e uma boa parte de seu discurso. Ela clama sua legitimidade afirmando ser a depositária deste legado. E, contudo, esta fase de invenção está encerrada. A encenação se esgotou, socada sobre seu pedestal, mal se sustendo. Sem barulho, sem confusão: por exaustão, evacuação interior, automimetismo desabitado.

Escrever depois disto não é nem escrever como antes (voltar ao face a face do autor e do ator, ao belo texto bem proferido por um verdadeiro ator), nem escrever esperando o retorno, a volta, a recuperação da encenação. Quais são os campos abertos por esta extinção? Eles são diversos, cada um reconhece o seu. Abolição dos gêneros e cruzamento das artes; constituição de um objeto cênico global no qual o texto vale como roteiro, como partitura; dobradura na escrita das distâncias interpretativas. Em todos os casos, trata-se de uma escrita preocupada com sua relação com o exterior, com seu engajamento no outro, no corpo, no jogo, na cena, a benéfica babelização das línguas. O anti-idioma do teatro exige (incorporando-as ou chamando-as) sua alteração, sua adulteração, sua expatriação para fora das terras ancestrais do drama. Se ainda estivéssemos em tempo de slogans, o dele seria: não ao retorno. (À primeira indicação cênica, é possível perceber se um texto traz uma idéia do teatro e, portanto, do mundo, fundamentalista e retromaníaca, ou se se preocupa com o tempo que virá). Mas não é mais tempo de slogans, nem de retorno dos slogans.



APOCALIPSE 1, 11

*Mariângela Alves de Lima***

Para o leitor comum, desavisado da história da composição dessa biblioteca que é a *Bíblia*, o último livro do Novo Testamento pode ser um choque estilístico. Depois de atravessar o tom sereno e indubitavelmente terrestre das peripécias cristãs, repletas de detalhes da vida quotidiana, com as suas personagens escolhidas entre os humílimos da terra, retornamos à exaltada tonalidade dos livros proféticos. Em vez da doutrinação e do exemplo dos primeiros textos cristãos, essa obra relativamente tardia (estima-se sua escritura do final do primeiro século da Era Cristã) acrescenta aos textos testemunhais, e com valor de fecho, uma obra hermética. Estruturada sobre alegorias, sugerindo uma interpretação infinita, o *Apocalipse* refere-se, como outros textos revelados, ao incognoscível. O que se apresenta na narrativa, segundo o exegeta da *Bíblia de Jerusalém*, é sinal para outros

*Mariângela Alves de Lima é crítica de teatro do jornal *O Estado de São Paulo*.

Ilustração: gravura de Gustave Doré para *A divina comédia* de Dante Alighieri.

sentidos “pois tais visões não têm valor por si mesmas, mas pelo simbolismo que encerram, pois num apocalipse tudo ou quase tudo tem valor simbólico: os números, as coisas, as partes do corpo e até as personagens que entram em cena. Ao descrever uma visão, o vidente traduz em símbolos as idéias que Deus lhe sugere...”¹

Pois está aí, como se vê, enunciada pela voz da autoridade eclesiástica (trata-se de uma edição com *Imprimatur*) o procedimento da semiose hermética repugnante a Umberto Eco como, de um modo geral, ao racionalismo aristotélico. Fazendo-se as mudanças devidas (uma vez que não se trata de literatura agnóstica) pode-se aplicar ao *Apocalipse* a caracterização que Eco aplica aos textos profanos: “Assim, identifica-se a verdade com o que não é dito, ou que é dito de modo obscuro e deve ser compreendido para além da aparência e da letra. Os deuses falam (hoje diríamos: o Ser fala) através de mensagens hieroglíficas e enigmáticas.”²

No entanto, o fato de que apenas um texto dessa natureza tenha permanecido no cânon do Novo Testamento, em certo sentido, ressalta a importância da complementaridade entre a forma doutrinal e a forma hermética. Enquanto os escritos testemunhais, impregnados da promessa da salvação, caracterizam o aspecto caridoso da divindade, o texto revelado retoma o mistério e a autoridade de onde provém o próprio Cristo. O tempo delimitado de uma religião dentro da História, como é o Cristianismo, se enraíza assim no tempo infinito da eternidade.

Parecem-se mais conosco, estão mais afinados com os hábitos de ver e pensar da civilização ocidental contemporânea as narrativas que propõem o exemplo de Cristo, que reconstroem a proporção humana de um deus que viveu entre os humilhados e começou o ministério sagrado pelo milagre da transformação da água em vinho. Participativo, solidário, pregando entre os humildes e os párias, é quase a antítese da representação da divindade que se impõe através da voz dos profetas do Velho Testamento. Será outro, portanto, o estilo do texto sagrado do Novo Testamento. A inspiração ainda é divina, mas abstrata, enquanto a presença conotativa dos signos

1. *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulinas, 1993.

2. Eco, Umberto. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

mobilizados para a representação é visivelmente fabricada. Conhecemos as assinaturas dos textos e, em muitos casos, os destinatários históricos..

No *Apocalipse*, contudo, o inspirador do texto está, de modo absoluto, fora do confinamento temporal. É “Aquele-que-é, Aquele-que-era e Aquele-que-vem”. Todas as figuras do texto são fabulosas, aparições estranhadas do aspecto humano por meio de qualificações aberrantes (“os cabelos de sua cabeça eram brancos como lã branca; e seus pés pareciam uma chama de fogo...”) e as paisagens desnaturalizadas por constantes antinomias (“mar vítreo”, por exemplo). Expurgado da evocação realista quando a situação e as figuras do texto permitem identificação por similaridade, este estranho livro epílogo da mensagem cristã repudia deliberadamente a mimese. Não imita e não se pode imitá-lo, não ensina porque trata, não do aperfeiçoamento, mas do julgamento que separa, por toda a eternidade, os bons dos maus, os inocentes dos pecadores. A ciência implícita nos livros testemunhais – distinguir o mal do bem – só é necessária dentro do tempo, para os que vivem dentro do curso da história, com a possibilidade moral de distinguir o contingente do permanente. Não há mais como salvar-se, nem como ser condenado neste último livro. Os nomes de todos “já estão escritos” no livro metafórico que se abre dentro do livro escrito pelo profeta: “Vi depois, na mão direita daquele que estava sentado no trono, um livro escrito por dentro e por fora e selado com sete selos.”

A formalização é certamente estranha ao estilo da prosa de instrução moderna (não nos referimos aqui às representações artísticas), mas o sentido de finitude que ela veicula – o livro é uma lápide onde se gravou tudo o que poderíamos ter feito – é quase o fundamento das reflexões enfeixadas sob o rótulo de pós-modernidade. Penso ter reconhecido no procedimento do Teatro da Vertigem, em primeiro plano, uma afinidade mais filosófica do que estilística com o pensamento apocalíptico. A proliferação de figuras na cultura contemporânea é um sinal de exaustão, de distância abissal entre a realidade e a representação. Da mesma forma, as elaboradas imagens do texto revelado não foram escritas para seduzir ou instigar analogias (como o são as cândidas parábolas dos evangelhos) mas antes para exprimir o cansaço da iniquidade.

A tarefa a que se propõe o Teatro da Vertigem é então, parece-me, a de escavar essa grossa camada de simbolizações que expressam, não a vitalidade do imaginário mas, ao contrário, o modo como, através de figuras, contornamos o enfrentamento da realidade. A relação com o pensamento apocalíptico é veraz: esta é a última fase de alguma coisa, não se pode ir além. Quanto ao estilo adotado pelo espetáculo, parece-me, a relação com o texto sagrado é paródica. Enquanto o profeta acredita na potência das figuras reveladas, o teatro coloca sob suspeita a potência dos signos. É um procedimento que o grupo paulista adota pela terceira vez. O primeiro espetáculo do grupo, *O paraíso perdido* (1992), conferia a um templo católico o caráter de Templo, ou, seja, tratava todo o edifício como um lugar simbólico da relação do homem com Deus, onde era preciso renovar a aliança primordial. No segundo trabalho, *O livro de Jó* (1995), um hospital era signo do padecimento. É a impotência do signo (ou a sua potência relativa) que torna necessário usar o próprio hospital e fazer com que o espectador se defronte com sinais de um sofrimento real (embora ameno) do intérprete. Podemos ver as excreções do corpo doente, sentir o cheiro dos desinfetantes hospitalares. E no terceiro, este *Apocalipse 1,11*, a prisão “real” torna-se o espaço simbólico do julgamento e da punição. Em todas essas situações, o espectador é convocado pelos espetáculos a reelaborar a acepção localista de “igreja”, “hospital” e “penitenciária” e ressignificar a função institucional desses lugares. Mas isso não basta.

Ao acolher a representação, cada um desses espaços sociais, carregado da história pelo uso que lhe atribuem por consenso e pelas práticas que aí se desenvolvem, se alça além da inscrição temporal para representar a permanência de males essencialmente históricos. Não se trata assim de uma penitenciária, mas de um sistema penitenciário e a figura do espetáculo é a da parte tomada pelo todo. E, sobretudo, a forma do espetáculo, embora recorra a todas as alegorias do texto revelado, não é a do tempo depois do tempo, mas a deste tempo imensamente prolongado do sofrimento humano em que não se divisa (porque não se consegue) o que há depois do tempo. É a esperança de salvação (que anima os evangelhos testemunhais) que parece ausente deste tratamento apocalíptico da realidade.

O mal que o espetáculo trabalha é, portanto, uma dimensão do “apocalíptico”, como se apenas o tratamento figurado, hiperbólico e altissonante dado à experiência contemporânea (e por isso irônico) pudesse fazer justiça ao horror do seu contorno e da sua estagnação. Sem o apoio das ideologias, sem o socorro balsâmico da fé (todas as manifestações de fé no espetáculo são irrisões da crença no transcendente), o didatismo singelo da representação realista e instrutiva não tem sentido.

Há nas investigações causais do realismo uma sugestão de progresso, de que há um sentido para essa caminhada em direção ao ponto final das narrativas. Bem ao contrário, as figuras da linguagem profética não são causais e nem conduzem necessariamente a um desfecho. O narrador profético das revelações não dá testemunho do mal como é, mas do reflexo desse mal na perspectiva altiva e totalizadora da divindade. Precisa ser abarcado por um olhar que está no alto e de fora para que possa se expressar na sua extensão e na sua duração. É o que inspira a forma monumental do espetáculo do grupo.

No entanto, a substância da narrativa tramada pelo Teatro da Vertigem, senão o seu encadeamento, é lastreada na experiência concreta da vida em uma metrópole do final do século vinte. Tudo é, nesse sentido, “de verdade”, ao contrário da caracterização que Eco atribui ao texto hermético onde “a verdade está no texto”. Pode-se dizer até que, ao contrário do estilo profético, deve-se pôr o texto sob suspeita e a verdade fora da representação porque é sempre e insistentemente para o mundo que o espetáculo tenta nos devolver.

Antes da representação da Babilônia, está, como parte do trajeto ao espetáculo, a cidade onde vivemos. Para chegar ao presídio da Rua do Hipódromo (um presídio real, embora desativado) é preciso acercar-se do rio Tamanduateí. Para os paulistanos o “além-Tamanduateí” foi outrora a terra incógnita onde se radicavam as indústrias e os operários. Aí viveu o exército de mão-de-obra da era industrial e nesse lugar vive agora o contingente “de reserva”. Foram-se as fábricas e as ruínas abrigam hoje um comércio incipiente. A travessia dessa região faz parte do espetáculo, é o pórtico da era pós-industrial. Antes da representação há essa metrópole noturna, a zona miserável que nenhum signo poderia talvez abarcar de modo

fidedigno. Está aí o primeiro sintoma de uma representação rebelada contra a sobrecarga dos signos.

A escala da encenação tem a monumentalidade do texto profético, o encadeamento da narrativa também emula a ordem de apresentação das revelações (a cada selo quebrado corresponde uma “visão” que não tem relação seqüencial aparente com o episódio anterior), mas a matéria dialógica e a configuração das personagens é extraída da realidade, ou melhor, do realismo que é a tônica dos evangelhos testemunhais. O João convocado por ordem divina a dar testemunho é o migrante que busca ainda com fé a Nova Jerusalém. E as iniquidades que testemunha são, de um modo claro, decepções propostas ao entendimento analógico: “Pena de morte! Cês vão pagar, baianada de merda!” gritam os Anjos Rebeldes. Da mesma forma, o Juiz que, ao final, preside ao ato condenatório é a irrisão da esperança de justiça. Sua insígnia é um chinelo e o tom da personagem é o da impotência e do desespero. Não distingue entre o bem e o mal, confunde na mesma medida em que se deixa confundir, perdeu a memória do sentido da criação que deveria revelar no final dos tempos. É a sua função simbólica que desmorona, como a de todas as outras personagens, sob o impacto dos slogans desconexos, extraídos do comportamento da população metropolitana e que atravessam, como gritos invasivos, o esforço de totalização.

Nesse sentido, a última cena do espetáculo é também uma sentença condenatória aplicada ao estilo “apocalíptico” com seu pesado arsenal de imagens arrebatadoras, incapazes, contudo, de resistir às investidas da experiência concreta. É mais terrível o modo como se vive, as coisas que se dizem e fazem, do que a metaforização da ira divina tal como a representa o texto profético.

Como uma espécie de redenção possível, João reaparece na última cena para se desvencilhar da companhia do Senhor Morto. O trajeto final é retilíneo, em direção à cidade pobre e suja. O Deus humilhado, figura dos evangelhos testemunhais, caminhará no mesmo plano terrestre em que se move seu profeta. Não haverá mais um olhar totalizador, que vê de fora, julga e decide e se manifesta por meio de complexas figurações. “Todos esses malditos sonhos...” – diz por fim o mensageiro – “que, ao menos, alguns de nós possam se livrar disso.”



Ilustração: gravura de Gustave Doré para *A divina comédia* de Dante Alighieri.



"...FAREMOS TEATRO PERFEITAMENTE NO INFERNO."*

*Fátima Saadi***

Na Idade Média, o teatro repertoriava as etapas da caminhada do homem em direção a Deus e os enganos que poderiam desviar o peregrino de seu destino transcendente. No barroco, o palco, compreendido como *theatrum mundi*, comprazia-se com a multiplicidade dos jogos entre a aparência e a realidade, chamando a atenção para o poder do teatro de criar miragens do real e para o caráter ilusório da própria realidade. Com o

* Lenz em *Observações sobre o teatro*: “[...] e, francamente, se não nos querem conceder um lugar sobre a terra, faremos teatro perfeitamente no inferno.” As citações de *Observações sobre o teatro* referem-se à minha tradução do texto que será publicada pela editora 7 Letras em 2001. Cf. LENZ. *Anmerkungen übers Theater – Shakespeare Arbeiten und Shakespeare Übersetzungen*. Stuttgart: Reclam, 1976, p. 3-39.

** 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.

Desenho a lápis por J. H. Pfenninger:
Jacob Michael Reinhold Lenz

classicismo francês, o interstício entre a cena e a experiência do espectador no teatro deveria ser reduzido drasticamente, com vistas à obtenção da máxima verossimilhança possível, essencial à identificação da platéia com o que lhe era mostrado e à obtenção da catarse. Nas formulações mais rígidas do ideário classicista relativo à tragédia, era sugerido que o tempo de representação e o tempo da ação representada coincidissem para que não houvesse motivos para desconfiança em relação à plausibilidade do que era apresentado. Esta plausibilidade não provinha, no entanto, da adequação da cena ao real empírico mas de uma relação que pressupunha a aceitação, por parte do público, de que as peças eram uma construção que visava à generalidade das ações e dos personagens, o que a utilização do verso só vinha ressaltar.

Com o advento do século XVIII, especialmente, a partir de sua segunda metade, as poéticas normativas, baseadas em releituras de Aristóteles, vão perdendo o lugar praticamente incontestado que haviam ocupado até então e novos pontos de vista a respeito da relação entre teatro e realidade começam a ser levados em conta. Vemos dramaturgos como Diderot, Beaumarchais e Mercier proporem um gênero intermediário entre a tragédia e a comédia, que tratasse com respeito (e em prosa) dos assuntos privados que a burguesia e sua inserção no panorama social trouxeram à baila. Surge então o “drama sério” que recebeu também as denominações de comédia lacrimosa, tragédia burguesa ou doméstica, segundo a tônica das peças. Ao espectador é proposto que se identifique com a cena na medida em que ela evoque uma realidade que ele conhece e que lhe diz respeito.

Simultaneamente à rejeição das poéticas classicistas, centradas basicamente no texto dramático, começa a se delinear uma estética teatral que pretende levar em conta também o espetáculo, como se depreende dos escritos de Diderot sobre o teatro e da *Dramaturgia de Hamburgo*, de Lessing, por exemplo.

Nas peças destes autores aparece a consciência da cena como fator fundamental do teatro, seja nas *pantomimas* que Diderot redige, conjunto de gestos e atitudes que visam a substituir as falas em momentos de alta voltagem emocional, dando espessura ao trabalho de interpretação dos atores, seja na formulação da idéia de *tableau*, unidade visual que condensa significados dramáticos e cênicos.

Também Lessing se preocupou em abrir o texto à cena, escrevendo *para os atores*, e abrindo o flanco aos críticos que acreditavam que o texto deveria conter em si belezas suficientes para fazer esquecer tudo o que o cercava, como se depreende das observações de Léon Crouslé, já no século XIX:

Dissemos que ele [Lessing] trabalhava sempre em função do ator: procedimento talvez excelente para a cena quando comediantes talentosos secundam o autor, mas funesto quando estes auxiliares deixam a desejar e sempre prejudicial ao mérito literário da obra que, para se sustentar, conta demais com o auxílio de uma arte inferior.¹

Para Lessing, importava, no teatro, o efeito causado pelo conjunto dos elementos, como afirma numa carta a seu irmão Karl, que enumerara uma série de pontos insatisfatórios no texto de *Emilia Galotti*.

O delineamento de um raciocínio estético sobre o teatro se insere na preocupação mais ampla com a especificidade de cada uma das formas de manifestação artística e com as características do efeito por elas despertado no espectador. É este o interesse principal do ensaio de Lessing, *Laocoonte ou Sobre as fronteiras da pintura e da poesia* e podemos dizer que, na *Carta sobre os surdos e mudos* e mesmo em *O paradoxo sobre o comediante*, Diderot não faz outra coisa senão refletir a respeito da maneira pela qual os artistas devem trabalhar os signos artísticos para obter sobre o espectador os efeitos desejados.²

Talvez não seja despropositado ver na freqüência com que, a partir de 1750, a referência a obras e a seus autores e a discussão sobre o fazer artístico são inseridas pelos escritores em seus romances e peças um eco deste movimento que delineia a estética como um domínio autônomo de discussão, estabelecendo como elementos em

1. CROUSLÉ, Léon. *Lessing et le goût français en Allemagne*. Paris: Durand, 1863, p. 186.

2. Todos estes textos estão publicados em português. O *Laocoonte* foi traduzido por Márcio Seligmann-Silva (Iluminuras, 1998) e acaba de sair pela Perspectiva uma coletânea de obras de Diderot traduzidas por J. Guinsburg e organizadas em dois volumes. No primeiro, ensaios sobre filosofia e política e, no segundo, textos sobre estética e poética e alguns contos.

jogo na criação artística não apenas a relação da obra com a natureza, mas seu diálogo com a própria arte e com os demais domínios da vida social.³ Baumgarten cunha o termo *estética* em 1750 e Kant, na *Crítica do juízo*, estabelece seus contornos.

O principal foco de revolta contra as regras poéticas disseminadas a partir de Paris, que se considerava a capital das belas letras e das belas artes, foi o movimento que posteriormente ficou conhecido como *Sturm und Drang* (Tempestade e ímpeto) e que reuniu, a partir da idéia mestra da contestação dos ideais do classicismo, nomes expressivos do pensamento alemão na década de 1770. Ao historiador Herder e ao jovem Goethe juntou-se Jakob Michael Reinhold Lenz, destinado por seu pai ao estudo da teologia e que, seduzido pelas aulas de Kant e pela tentação do teatro, extraviou-se do serviço divino.

A radicalidade da obra de Lenz e de sua trajetória tornam-no exemplar de um movimento que tinha por objetivo afirmar a especificidade da cultura e da arte alemãs frente ao imperialismo do “bom gosto” francês.

Enclausurados pela estreiteza dos horizontes políticos no domínio germânico, pela falta de opções profissionais que os encurralava entre o presbitério e o preceptorado, os jovens burgueses com alguma aspiração intelectual sonham com uma pátria espiritual que os compense da exclusão a que estão relegados. A arte lhes aparece como um espaço em que, por um lado, podem ser recuperados valores tradicionais⁴ e, por outro, denúncias e utopias podem ser

3. Cf. ARGAN, Giulio Carlo. Clássico e romântico. In: *Arte moderna. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 11-20.

4. A primeira peça do movimento, *Goetz de Berlichingen* (1773), de Goethe, ambientada no medievo, apresenta o embate entre o herói cavalheiresco, cujos valores começam a ficar ultrapassados, e a nova nobreza de corte, reunida sob a autoridade centralizadora de um soberano que pretende consolidar o absolutismo.

apresentadas. Além disto, nas obras da época, se manifestam, às vezes de forma aberta, parentescos, filiações e dissensões entre os intelectuais da incipiente *intelligentzia* alemã.⁵

Gostaria de inserir no panorama mais amplo do debate sobre o papel e o valor da arte, em curso na segunda metade do século XVIII, a análise de algumas cenas da obra dramaturgica de Lenz nas quais ele apresenta a discussão sobre teatro, recorre ao teatro dentro do teatro ou simplesmente menciona espetáculos e autores teatrais.

Em 1771, após três anos de estudo na universidade de Königsberg, em vez de voltar para a Livônia, onde seu pai já lhe havia conseguido uma colocação como preceptor, Lenz prefere acompanhar dois jovens aristocratas que se dirigiam a Estrasburgo para servir no exército francês. Lá chegando, Lenz entra em contato com a Sociedade de Filosofia e Belas Letras, o círculo de intelectuais que Goethe havia freqüentado durante sua estadia na cidade, e trabalha febrilmente, publicando, em 1774, *O preceptor*; a adaptação de cinco comédias de Plauto; e o manifesto teatral do *Sturm und Drang* – *Observações sobre o teatro* –, cuja autoria chegou a ser atribuída a Goethe, de tal forma se afinavam, na época, os princípios estéticos dos dois jovens

5. Em *Poesia e verdade* (v. 1, livro VIII), Goethe narra como Lessing foi praticamente ignorado pelos estudantes de Leipzig que, no entanto, se apressavam em festejar os homens famosos que passavam pela cidade, e lamenta esta “imbecilidade passageira”, típica de “jovens vaidosos e extravagantes”. Entretanto, junto ao revólver com o qual Werther se suicida, Goethe coloca um exemplar de *Emilia Galotti*. Também Lenz presta sua homenagem a Lessing em *O preceptor* (ato II, cena 3), fazendo com que o estudante Pätus saia em pleno verão com um casaco de peles (o único que lhe havia restado depois de ter empenhado todos os seus trajes) e se torne motivo de chacota ao ser perseguido por um cachorro furioso, no caminho entre a pensão e o teatro onde estava sendo apresentada *Minna de Barnhelm*, à qual ele assistiria “nem que tivesse de ir nu em pêlo.” Lenz ridiculariza Wieland em *O novo Menoza* e na sátira literária *Pandämonium germanikum* que passa em revista a intelectualidade da época e autores do passado como Rabelais e Scarron.

autores. Naquele mesmo ano, Lenz redige e edita a peça *O novo Menoza* e, em 1776, escreve *Os amigos fazem o filósofo*, *O inglês* e publica *Os soldados*. A partir de 1777, sucedem-se ataques de demência que, praticamente, o impedem de trabalhar, tornando sua produção bastante irregular. Podemos acompanhar a violência de uma destas crises na novela escrita por Büchner a respeito do curto período que Lenz passou sob os cuidados do pastor Oberlin, na Alsácia, em 1778.⁶

Lenz propõe em suas peças não apenas soluções para problemas sociais que afligem sua época – a universalização da educação pública, em *O preceptor*; a criação de batalhões de putas que acompanhariam os regimentos e que evitariam os estragos causados às famílias pelo celibato forçado de soldados e oficiais, como sugerido em *Os soldados*, por exemplo – como também expõe criticamente as mazelas do meio em que vive e põe em discussão o próprio teatro.

Em *O novo Menoza*,⁷ o príncipe Tandi, de Cumba – um lugar que sequer figura nos mapas alemães –, passa por Naumburg a convite de Herr von Biederling, interrompendo a viagem que o levaria à França, onde pretendia conhecer os usos e costumes europeus e assim poder comparar a realidade à fama de que a Europa desfrutava no Oriente. Apaixona-se por Wilhelmine, a filha de seu anfitrião, e com ela se casa, descobrindo horrorizado, alguns dias depois, que, na verdade, é o filho que Herr von Biederling havia confiado a um nobre tirolês e que tinha ido parar nas mãos dos reis de Cumba por intermédio de missionários jesuítas. Tudo, no entanto, se resolve quando se descobre que Wilhelmine é, na verdade, filha de um nobre espanhol, trocada pela filha de von Biederling pela ama de leite à qual este havia confiado a criança antes de partir para a guerra da Silésia.

6. BÜCHNER, Georg. *Lenz*. Trad. Irene Aron. São Paulo: Brasiliense, 1985.

7. O título faz referência ao romance epistolar do teólogo dinamarquês Erik Pontoppidan *Menoza, príncipe asiático, que percorreu o mundo à procura de cristãos, mas que não encontrou muitos*, cuja tradução para o alemão datava de 1742.

Em meio à rocambolesca trama são criticados vários aspectos da realidade alemã da época. Em primeiro lugar, a leviandade dos pastores protestantes, que ora condenam em bloco toda a humanidade ora se dispõem a validar um casamento incestuoso. Depois, a devassidão dos nobres, que não reconhecem nenhum freio a seus desejos e lidam com os burgueses como se estes fossem objetos à sua disposição.⁸

Por fim, Lenz fala da vida intelectual alemã, caricaturada no bacharel Zierau, formado em Wittenberg, não sem antes ter passado três anos na universidade de Leipzig, famosa por seus cursos de letras e onde Gottsched, defensor do classicismo francês, havia ocupado uma cátedra.

No quinto ato, Zierau censura o mau gosto do pai, o burgomestre de Naumburg, que quer ir ao teatro de marionetes depois de um dia cansativo de trabalho, expondo-lhe o único sistema poético que aprova: a imitação da bela natureza, destinada a criar a ilusão por meio das três unidades – de ação, tempo e lugar. O pai decide ir verificar *in loco* a justeza das teorias de Zierau. Ao voltar, dá um surra no filho, gritando-lhe que ele estragou seu prazer de ir ao teatro com a tal teoria das “trinta e quatro horas”, que tinha passado o espetáculo todo fazendo contas e olhando o relógio e que agora vai ensinar àquele moleque o que é a bela natureza pondo-o atrás do balcão da loja e “trêsveztrezificando-o”.

Estas cenas finais em que duas concepções de teatro se afrontam dão, segundo René Girard, a chave para a leitura de *O novo Menoza* como uma paródia tanto do teatro trágico francês, como dos dramas sentimentais e moralistas da época.⁹

Não é difícil perceber a relação entre algumas das idéias defendidas por Lenz nas *Observações sobre o teatro* e a discussão que opõe o bacharel a seu pai. O burgomestre retoma o tom irônico e cheio de interrupções e elipses utilizado por Lenz em seu manifesto, escrito para ser lido diante de seus confrades, durante uma das sessões da Sociedade de Filosofia e Belas Letras, em Estrasburgo, e que

8. Tema da peça *Emília Galotti*, de Lessing.

9. GIRARD, René. *Lenz (1751-1792) – Genèse d'une dramaturgie du tragi-comique*. Paris: Klincksieck, 1968, p. 334-343.

manteve, ao ser publicado, os traços de oralidade que o caracterizavam, com especial ênfase nas interpelações ao público e nas digressões que um palestrante pode se permitir durante sua apresentação.

Já tive a oportunidade de analisar, em artigo publicado no *Folhetim*, os princípios teatrais defendidos por Lenz em seu manifesto.¹⁰ Gostaria de retomar, das *Observações*, apenas, a leitura ali proposta para o teatro de Shakespeare, mais especificamente para *Júlio César*, contraposta a *A morte de César*, de Voltaire, com nítida desvantagem para esta última, que Lenz considera extremamente retórica, sobretudo se comparada ao caráter sintético do texto inglês.

Na peça de Shakespeare, o terceiro ato se fecha sobre uma cena em que quatro romanos, indignados com a morte de Júlio César, interrogam um passante e querem despedaçá-lo ao saber que se chama Cina, porque, no primeiro momento, pensam que ele é o conspirador Cina; depois, ao saberem que ele é o poeta Cina, alegam que o matarão por seus maus versos e, finalmente, decidem apenas arrancar-lhe do coração o nome e depois liberá-lo...

O ritmo da cena é acelerado e seu tom é cômico. Ela encerra a primeira parte da peça que trata da conspiração contra César, de sua execução e da divisão de Roma entre os partidários de César e os partidários dos conspiradores. Ela é o arremate crítico a respeito da volubilidade da opinião pública, capaz de aceitar e apoiar sucessivamente os argumentos de Brutus e os de Marco Antônio.

Como afirma Lenz, a interpolação de procedimentos cômicos em meio a sucessos trágicos e a mistura de personagens nobres e populares distingue Shakespeare e os dramaturgos elisabetanos dos dramaturgos franceses, “tecelões” que só se preocupam em urdir tramas, acreditando seguir os preceitos aristotélicos. Por meio destes recursos, Shakespeare “põe a nu a natureza”, descartando a “bela natureza” dos classicistas, considerada nas *Observações* simplesmente como “a natureza fracassada” e na *Resenha do autor sobre O novo Menoza* apenas “arrebatamentos em sonhos arbitrários”.¹¹

10. Notas sobre o teatro, de Lenz. *Folhetim* n. 2, 1998, p. 51-59.

11. Rezension des Neuen Menoza. In: *Werke*, p. 417.

Para Lenz “o autor assume um ponto de vista e é, então, obrigado a associar de uma dada forma”. Este ponto de vista, leva-o, no caso de *O novo Menoza*, a trabalhar por pares antitéticos e complementares de conceitos e personagens (o idealismo moral de Tandi x pragmatismo de Herr von Biederling; a inocência de Wilhelmine x depravação de Diana, mulher do Conde Camaleão; o pedantismo “esclarecido” do bacharel Zierau x o obscurantismo do pastor Beza) visando a estabelecer entre o autor e o mundo de sua obra uma distância que lhe faculte articular assuntos que se prestariam a uma tragédia (o incesto; o amor impossível entre pessoas de classes sociais distintas; a violência da sedução) e recursos cômicos (especialmente a aceleração do ritmo da peça, tanto no que diz respeito às reações dos personagens quanto à velocidade dos acontecimentos.)

A mecanização dos personagens os desumaniza, tornando impossível qualquer identificação com eles; o acúmulo de golpes teatrais – troca de crianças, envenenamentos, suicídio, assassinato – desrealiza as situações, tornando-as inverossímeis e estabelecendo com a realidade da época, da qual Lenz se acredita um retratista, uma relação de desmascaramento pela deformação.

Nas cenas finais de *O novo Menoza*, instala-se um clima de teatro de marionetes em que as discussões e a pancadaria, a eterna oposição entre bem e mal emolduram uma controvérsia típica dos salões das damas galantes e das poéticas esgrimidas por acadêmicos e polemistas: a fruição da obra estética deve reiterar a distância do espectador em relação ao que vê ou deve reforçar a ilusão com vistas à identificação?

O velho burgomestre procura diversão, não esquecimento de si;¹² Zierau condiciona o prazer ao bom gosto e só consegue se divertir quando a peça, por sua excelência, o convence de que a ação se passou num só lugar, em vinte quatro horas no máximo, criando uma ilusão que contraria seus sentidos.

O velho vai dirimir as dúvidas assistindo ao espetáculo. O rapaz segue a cartilha de Leipzig (leia-se, de Gottsched) e acusa o pai de

12. “É verdade, eu sempre penso que tudo não passa de representação.” (*O novo Menoza*, ATO V, cena 2)

se prostituir, espetáculo após espetáculo, alimentando sua alma de comerciante com as arlequinadas do Hanswurst – João Salsicha, numa tradução literal.

O cruzamento das referências impede, no entanto, qualquer maniqueísmo: o filho do burgomestre se identifica com os valores culturais da aristocracia na qual, especialmente na Alemanha, a burguesia não tem quase penetração nenhuma. No entanto, Zierau fica à margem da acanhada vida cultural não pela impermeabilidade dela, mas por sua própria inércia que o impede de concluir sua obra. O velho, representante do estrato médio da sociedade, cuja maior preocupação é se demarcar com clareza do populacho, com ele partilha uma forma de divertimento que serve de anteparo contra o cosmopolitismo ilustrado dos acadêmicos e eruditos.

Assim como Shakespeare, em suas peças históricas, evita fechar sobre si mesmo o mundo da política, relacionando-o com os outros domínios do real,¹³ Lenz procura abrir suas peças para a realidade da época, tanto por discutir temas de interesse coletivo quanto por elaborar uma forma dramática bastante singular entre seus contemporâneos.

Lenz não prioriza a necessidade e a verossimilhança na ação dramática, mas a proliferação de acontecimentos que apenas tenuemente se relacionam. Seus personagens são construídos por meio de um discurso extremamente elíptico e de comportamentos bastante exacerbados, baseados em motivações muito simplificadas, o que faz a ação progredir por saltos. O traço sumário e sintético, característico da farsa, ridiculariza o lugar-comum sentimental, importado do drama sério; o enovelamento da ação e os desfechos *ex machina* ou de teor crítico, como vimos em *O novo Menoxa*, explicitam a presença do autor, que podemos comparar ao manipulador de marionetes.

Em *Os amigos fazem o filósofo*, Lenz coloca a figura do artista diretamente em cena e se utiliza do recurso do teatro dentro do teatro para que o jovem intelectual Strephon (o *filósofo* do título)

13. KNIGHTS, L. C. Shakespeare's politics: with some reflections on the nature of tradition. In: MUIR, Kenneth (Org.). *Interpretations of Shakespeare*. Oxford: Clarendon Press, 1986, p. 85-104.

exponha seu desespero diante do estratagema imaginado pela mulher que ele ama, Doña Serafina, para propiciar e, ao mesmo tempo, acobertar, o amor de ambos: casar-se com o nobre francês arruinado, La Phare, para que este sirva de fachada às impossíveis relações entre uma dama de qualidade e um rapaz sem nome e sem posses.

Strephon tem em comum com Lenz o nome, Reinhold, a inclinação pelas letras e o fato de preferir viver na pobreza, neste caso, em Cádiz, a voltar para a casa dos pais, de onde saiu já faz oito anos. Os “amigos” espanhóis de Strephon o exploram, pedindo-lhe que escreva cartas de amor, poemas, que compareça a saraus, que faça serenatas. Só quem lhe paga por seus serviços é Dom Alvarez, nobre analfabeto, irmão de Serafina, e que, ao partir para Marselha ao encontro da noiva, a Marquesa de Chateauneuf, leva Strephon como secretário.

O terceiro ato de *Os amigos fazem o filósofo* se passa no teatro privado da casa de Don Alvarez. Strephon apresenta uma tragédia de sua autoria que aborda a história da cortesã francesa Ninon que aceita se casar com o nobre Riparo (que dá todas as suas falas fazendo *entrechats*) para desiludir de vez seu jovem apaixonado, Villiers, que ameaça se matar.

Neste ponto da peça, todos os espectadores, à exceção de Serafina, abandonam o teatro. A Marquesa de Chateauneuf e Dom Alvarez decidem ir assistir aos saltimbancos que acabaram de chegar à cidade.

No terceiro e último ato da peça dentro da peça, Ninon, marca um encontro com Villiers, representado pelo próprio Strephon, para revelar-lhe, em meio a beijos fogosos, que não pode nem deve amá-lo... porque tem sessenta e cinco anos (ao que ele replica que o sol não envelhece e que seu calor é o mesmo de há mil anos) e porque... é mãe dele. Villiers, no auge do desespero, se mata com um punhal. Serafina, na platéia, chora. Strephon lhe pede perdão, caso a tenha inquietado em demasia com o espetáculo, “o que seria uma espécie de ofensa”. Mas o recado está dado: se o amor de ambos não encontrar meios de se concretizar, só lhe restará a morte.

O desfecho de *Os amigos fazem o filósofo* é surpreendente: Serafina se casa com o nobre espanhol Dom Prado e, na noite de núpcias, lhe revela o amor que sente por Strephon. Strephon,

desiludido, decide suicidar-se, mas quer fazê-lo na alcova dos recém-casados, contemplando a suposta felicidade do casal. Entra sorrateiramente pela janela e, quando está a ponto de disparar o revólver contra si mesmo, é desarmado por Dom Prado que lhe diz que, diante da força daquele amor, servirá de fachada para que ele e Serafina vivam felizes.

A cena do teatro dentro do teatro marca a reviravolta de *Os amigos fazem o filósofo* e dita o ritmo que a peça de Lenz seguirá, daí por diante: cenas curtas, sempre entre dois personagens – à exceção de dois breves monólogos de Strephon – em que cada um reitera a motivação que o conduz. O desfecho surpreendente de *Os amigos fazem o filósofo* inverte o desfecho da peça de Strephon: Villiers se mata por não poder possuir a mulher que ama; Strephon ressuscita ao receber Serafina das mãos de Dom Prado.

Além desta função estrutural, a peça dentro da peça ajuda a pôr em perspectiva as idéias de Lenz sobre teatro. A história de Villiers deve servir de advertência a Serafina: se ela insistir em suas manobras para casar com La Phare, o nobre francês arruinado, causará a morte de Strephon. O teatro glosa a realidade, solicitando a identificação da única espectadora que restou na platéia. No entanto, no conjunto, a peça *Os amigos fazem o filósofo*, não privilegia a identificação. Ao contrário, Lenz parece pedir aos espectadores apenas para “olhar, permanecer serenos e olhar”.¹⁴ Para tanto, deforma os personagens ao enfatizar as pulsões inconscientes que os movem e, em conseqüência, amplia o conceito de natureza – vale lembrar o virtual banimento que, na *Poética*, Aristóteles impõe ao irracional. Além disto, Lenz estrutura a peça segundo as leis de associação, transformação e labilidade plástica que presidem os domínios do inconsciente, o que põe em causa o modo tradicional de construção da trama.

Não é outro o sentido do “inferno” mencionado no título deste artigo: se não há lugar para este tipo de teatro num mundo dominado pela verossimilhança clássica e pelo verossímil do drama sério, isto é, pelo figurativismo com fumos de verdade, há de existir um lugar onde isto seja possível.

Como assinala Anna Seghers,¹⁵ Lenz esteve na origem de uma linhagem de autores que inclui Kleist e Büchner e que, na contracorrente do gosto de sua época, procuraram formas que correspondessem a um conteúdo novo, formas que mostraram a realidade de maneira inédita.

Não é à toa que a instrumentalização da discussão sobre o teatro ocupa lugar importante nas peças de Lenz. Talvez nenhuma outra arte ponha em evidência de forma tão crucial a questão da verossimilhança: no teatro, um homem *representa* um homem. E talvez poucos autores tenham se confrontado de forma tão pungente com a necessidade de centrar nos protagonistas e em suas ações a trama de suas peças justamente porque o momento em que o indivíduo se abre para a percepção de motivações até então silenciadas coincide com o início do movimento de dissolução deste mesmo indivíduo como sujeito de seus atos. O momento em que o personagem, por assim dizer, *transborda* para além do âmbito do diálogo interpessoal,¹⁶ lançado em direção às forças de seu inconsciente, é também o momento em que as forças transindividuais entram literalmente em cena, relativizando a posição do personagem, a ponto de quase dissolvê-lo enquanto agente.

Com Lenz, inicia-se a linhagem do teatro moderno, e não lhe são estranhos nem os expressionistas, nem Artaud, nem Brecht.

Como disse Goethe em suas memórias, com a visível intenção de menosprezá-lo, Lenz passou como um meteoro pelo horizonte da literatura alemã para logo desaparecer.¹⁷ Morreu aos 41 anos numa rua de Moscou e ninguém sabe onde seu corpo foi enterrado.

Talvez seu legado possa ser resumido no último trecho de *O inglês*, “fantasia dramática” proto-expressionista, no qual o protagonista suicida e moribundo rejeita o socorro da religião gritando para o pai e para o pastor: “Fiquem com o céu para vocês!”¹⁸

15. Em entrevista a Michèle Raoul-Davis e Bernard Sobel, publicada na revista *Théâtre/Public* número 3 e reproduzida na edição francesa de *Les amis font le philosophe*. Trad. de Sylvie Muller. [s. l.], Comp'Act, 1988, p. 83-86.

16. Cf. SZONDI. *Théorie du drame moderne*. Lausanne: L'Âge d'homme, 1983.

17. Op. cit., v. 1, livro XIV.

18. LENZ. *L'Anglais*. Trad. René Girard. [s. l.] Comp'Act, 1991, p. 45.





O TEATRO DAS PALAVRAS

*Thierry Trémouroux**

Eu tentava praticar o vazio, meu esporte favorito, quando surgiu a proposta de escrever um artigo sobre a dramaturgia contemporânea e os projetos do nosso grupo, L'Acte, desde 1999...

Silêncio (não sou nenhum intelectual, minha língua materna é o francês, não tenho computador em casa).

“Coragem”, pensei, “nada é por acaso!” É verdade que, ultimamente, eu não andava muito bem com meu plexo solar. Ainda titubeando “nas nuvens brancas” do poeta Baal, cuja montagem eu tinha acabado de realizar com alunos da CAL, esse artigo ia me ajudar a aterrizar, deixando para trás Bertolt Brecht e a busca do seu “novo Adão”.

Sem saber ainda como iniciar o artigo, me deixei levar até a exposição **Êxodos**,

* Thierry Trémouroux, ator e diretor belga radicado no Brasil.

Foto: Fãs de Elvis Presley na estréia de *Loving You*

de Sebastião Salgado, no Planetário da Gávea. E então, olhando os retratos de meus irmãos nos campos de refugiados, senti na pele mais uma vez o significado da palavra drama. Isso me ajudou a redimensionar o pequeno e o grande, o singular e o universal, que a leitura de Albert Camus em outros momentos me evocava.

No dia seguinte, assisti ao *Pequeno Budha* de Bernardo Bertolucci. O que é a temporalidade senão a consciência do tempo que passa? É o drama de Sidartha que, enxergando com seus olhos, percebe o efêmero da vida. “Cada vez que você respira, explica o monge, você morre”. Isso me fez pensar no que Gerd Bornheim escreveu sobre a tragédia antiga, na qual o diálogo se estabelecia entre os deuses e os homens, enquanto a tragédia moderna seria justamente a ausência de Deus. Seria então o diálogo do homem com sua solidão?

A solidão foi a palavra chave para me sentar e começar a escrever. Peguei a *Carta aos atores*,¹ de Valère Novarina, e abri na página 47 (*Para Louis de Funès*):

“Não dance nunca sozinho, dance com a solidão. O ator Nulo e Perfeito não dança nunca sozinho, ele dança sempre com a solidão”.

De fato, acho que a sublime arte do ator não está na “posição” mas na negação de si mesmo no palco. É quando o ator se retira, se desfaz do seu corpo civil “emprestado” e “entra na solidão” – ou, em outras palavras, se deixa penetrar pelo vazio –, que ele permite que um outro corpo se revele. Aqueles que praticam a meditação sabem disso. O ator “perfeito” é aquele que cria a partir do nulo! Vejam só no dicionário a definição do verbo criar: tirar do nada. Nada: o que não existe, coisa alguma.

Ao jovem ator que quase sempre despreza o trabalho de mesa e ansiosamente só quer saber do seu personagem, do que vai ter que dizer e fazer, eu peço calma: que ele entre no seu silêncio, numa escuta quase religiosa. Nessa fase de descoberta do texto, gosto de repetir essa fórmula do Valère Novarina: “Não se trata de composição de personagem mas de decomposição da pessoa”, acrescentando que, na língua francesa, a palavra “pessoa” tem duplo sentido: “pessoa”

1. NOVARINA, Valère. *Carta aos atores e Para Louis de Funès*. Rio: Sette Letras, 1999, coleção *Dramaturgias*.

como também “ninguém”. Sei que não é nada fácil para o ator (e não apenas para o jovem ator) entender, quero dizer, vivenciar esse longo processo que é um processo de desnudamento, um processo de vida. Não é fácil achar nem procurar! Num mundo descartável como o nosso, onde os celulares tocam até durante as aulas de teatro, o único verbo parece ser “render”, “tem que render”, “o negócio é render!” Mas o que eu quero ver no teatro, e só isso afinal me comove, é a dança do ator com seu outro corpo, um corpo translúcido, ou seja, atravessado pela luz. Dançar com a solidão é dançar com o sol; o sol de um solitário que se tornou solidário. Zygmunt Molik, cofundador do laboratório Grotowski, me dizia: “*Eh petit! Se dê a liberdade. Entre onde você quiser e receba o sol!*”.

Como vocês perceberam, eu gosto de cavar, de brincar, triturar e morder as palavras.

Lembro da primeira vez que entrei no ateliê do Valère Novarina em Paris. Foi há um ano e meio. Eu tinha sugerido à l'Acte inaugurarmos nosso ciclo sobre dramaturgia contemporânea introduzindo no Brasil os textos de Novarina que questionam a arte do ator. Livros, papéis e desenhos se espalhavam sobre uma mesa grande no subsolo. No meio desse caos, uma reprodução da *Madona rodeada por anjos e santos* de Piero della Francesca. Nas paredes, frases entrecortadas, seqüências de palavras, trechos inteiros, às vezes rasurados, pareciam constituir um grande quebra-cabeça. Mais tarde, descobri que esse material era a fonte para o livro que ele estava escrevendo e que sairia naquele mesmo ano pela editora P.O.L com o título *Devant la parole* (Diante da palavra).

Conversamos sobre tradução, passagem de uma língua para outra, passagem do oceano que ainda o separava do Brasil.² Concordo com a diretora francesa Claude Buchwald – cuja montagem de

2. Nosso ciclo sobre dramaturgia contemporânea foi inaugurado com a vinda de Valère Novarina ao Brasil em outubro/novembro de 1999. Fizemos uma leitura dramática de seus textos no Parque das Ruínas, no Rio de Janeiro, e no Espaço Mário Quintana, em Porto Alegre, por ocasião da Feira do Livro.

L'Opérette imaginaire (Opereta imaginária), de Valère Novarina, vem fazendo grande sucesso na França e excursionando pelo mundo –, quando ela escreve que caminhar com esse autor não é descanso, em absoluto. Ele vai rápido e longe, sem olhar pra trás, passa perto dos precipícios sem se preocupar com nossa vertigem, responde raramente às nossas perguntas, deixando-nos titubear.

De fato, durante sua breve estadia aqui no Brasil, do Parque das Ruínas ao Pico da Tijuca, da Feira de São Cristóvão (que ele comparou a um quadro de Brueghel) a Porto Alegre, Valère Novarina deixou claro que os textos escolhidos como passaporte para sua vinda eram só pretexto, ele que já estava preparando seu próximo espetáculo, *L'Origine rouge* (A origem vermelha), para o Festival de Avignon – 2000.

Passeando com ele, descobri o valor das entrelinhas, daquilo que não está escrito, não está dito. A reflexão de Peter Brook, “tornar visível o invisível”, me voltou à mente a todo vapor. Valère Novarina, com sua dança rítmica das palavras, me ajudou a reconstruir meu espaço... vazio. “As palavras não servem para mobiliar o espaço, elas o sustentam” (*Para Louis de Funès*, p. 43). Digerindo a sua fala prolixa, ou seja, dando tempo ao tempo (adoro essa expressão!), o pensamento de Valère Novarina foi se tornando familiar... sabem quando as palavras dançam na sua frente?!

Queria agora evocar a leitura *mise en espace* da *Carta aos atores* no Parque das Ruínas. Me parecia que, para encarnar esse texto didático, eu precisava de um ator orgânico, possuído pela febre! A *Carta*, tirando as referências ao contexto cultural francês, me levava a leituras cada vez mais “pra baixo”, mais perto dos músculos do ventre. Era muito prazeroso. Parecia uma reza. (Quando eu era pequeno, queria ser padre!) Devo confessar que, durante muito tempo, pensei em eu mesmo encarnar “a coisa”. Mas levando em conta o trabalho delicado com as palavras que o texto propõe, minha pronúncia certamente afastaria o público. Eu me deixei convencer de que o resultado poderia ser constrangedor. Na verdade, isso não passava de medo. Então, resolvi multiplicar o elenco e montar a leitura dramática com quatro atores que já tinham alguma familiaridade com o francês: Lorena da Silva, Ana Beatriz Nogueira, Emílio de Mello e Felipe Rocha. Junto com o contrabaixista Rodrigo

Villa, trabalhamos muito a musicalidade do texto com o intuito de misturar as duas línguas.

Chegou enfim a hora. Enquanto os corpos dos atores desenhavam lindas silhuetas na contraluz das janelas abertas ao céu das ruínas do Parque, entrou na fossa, como previsto, Valère Novarina. Segurando o livro nas mãos tal como uma bíblia, a postura dele era a de um monge rezando. Depois de ter dito o primeiro parágrafo em francês, voltou a lê-lo em português (eu soube depois que ele também estava com muito medo). Foi assim que, lá embaixo, no buraco, diante de todos os atores e espectadores, o domador de palavras se apresentou. Fiquei muito emocionado e agradecido por esse momento único.

Em Porto Alegre, foi bem diferente. Eu tinha uma exigência em comum com Valère Novarina: apresentar essas intervenções em espaços não convencionais, “habitados por uma alma”! O espaço Mário Quintana não nos decepcionou. A disposição encontrada (duas arquibancadas separadas por um corredor) me lembrava a cenografia da peça *Solidão nos campos de algodão* de Bernard Marie Koltès encenada por Patrice Chéreau em Paris alguns anos atrás. Optei por deixar essa configuração. Face a face, na penumbra, Lorena da Silva e o próprio Valère Novarina vivenciaram junto ao público uma leitura profunda, vinda das entranhas. Essa versão reforçou para mim dois conceitos. O primeiro é do Valère Novarina: “Todo cenário que pode ser traduzido por uma idéia tem que ser imediatamente desconstruído” (*Para Louis de Funès*, p. 35). O segundo é do diretor francês Alain Ollivier: “O que é o teatro, senão uma luz na qual se solta a língua, que se faz escutar na penumbra, para melhor silenciar?”

Pouco tempo depois, Valère Novarina voltou para a Europa. Desde então, venho fazendo incursões com seus textos por várias cidades do Brasil. Em Salvador, os artistas convidados a participar da oficina eram quase todos bailarinos. O patrocinador era o Sindicato dos Artistas, e a apresentação foi ao ar livre, numa praça do Pelourinho, dentro da programação *Dia e Noite*, que conta principalmente com shows musicais. Sob ameaça de chuva, a apresentação não poderia ter sido mais dantesca! Parecia uma macumba belga! No final, estava previsto que eu entraria com o

texto na mão. Minha primeira fala era: “O ator traz toda a sua gênese no interior e um apocalipse dentro...” (*Para Louis de Funès*, p. 58). Eu tinha acabado de falar a palavra “apocalipse”, quando uma violenta chuva desabou no teto de plástico sabiamente improvisado pelos organizadores. O barulho era tão grande que parecia que eu estava invectivando os deuses.

Ainda impregnado dessa experiência “mística”, fui para Recife, onde exige que a intervenção acontecesse não no bairro dos Judeus, como havia sido previsto, mas num lindo teatro chamado Hermilo Borba Filho. Dessa vez, mais do que o resultado, foi a oficina com 25 atores que me encantou. Voltei entusiasmado com a garra deles, a vontade quase “ubuesca” de receber informações, o desejo autêntico de troca. “Tão longe, tão perto”, foi minha sensação ao sentir o quanto os caminhos apontados na *Carta* correspondiam de forma pertinente às questões artísticas deles, questões devidas principalmente ao isolamento cultural em que se encontram. Se a cada nova cidade, a *Carta* for tendo uma repercussão diferente, é com muita curiosidade que aguardo minha próxima incursão, em São Paulo.

A *Carta* começa assim:

Escrevo com os ouvidos. Para atores pneumáticos. Os pontos, nos velhos manuscritos árabes, eram assinalados por sóis respiratórios... Respirem, pulmoneiem!...

Quem precisava mesmo “pulmonear” era Elvis Presley! Ah... *Santo Elvis*. É este o segundo texto que estou propondo dentro do ciclo de dramaturgia contemporânea da L’Acte.

O projeto nasceu da vontade de assinar uma direção a quatro mãos. O ator e diretor Jacques Vincey e eu nos conhecemos há 20 anos em Paris. Temos uma cumplicidade de longa data e uma complementaridade artística que “as grandes águas” não alteraram. Juntos, descobrimos *Santo Elvis*, do autor francês Serge Valletti.

A peça propõe um corte transversal na vida de um cara que acha que é Elvis Presley. O problema é que se trata realmente de Elvis Presley.

No palco, três personagens: Elvis, Gladys, sua mãe de sempre, e o “coronel” Parker.

O texto não é nada menos do que uma viagem pelo subconsciente, uma verdadeira alucinação, um sonho caótico, iluminado. A primeira pergunta de Elvis para o público: “Vocês me reconheceram?”, já anuncia o que virá, ou seja, a crise de identidade profunda que atinge o *king*. “Eu não posso ver meu reflexo na água, diz Elvis. Nem me lembro do meu próprio nome”.

Em *Santo Elvis*, tem Elvis mas tem também Santo... O santo por detrás do *king*, de tão adulado que foi, sumiu completamente, tornou-se uma visão puramente abstrata.

Seria bom falar um pouco da realidade, essa história de mito é muito bonita, quando se diz o mito já se disse tudo, tudo bem, [...] mas há limites para o mito, é isso que penso... ” (*Santo Elvis*, VII)

Foi isso que me atraiu na peça, ou seja, o que se esconde atrás do mito cristalizado. É como se o H da Humanidade, do Homem, se olhasse no espelho e percebesse de repente que se tratava só de um h.

Para quem gosta de lingüística, a peça de Serge Valletti é um prato cheio. Sua lógica gramatical desafia a fraseologia francesa de hoje cuja segmentação, como dizia Valère Novarina, é sempre recortada, qual salame, em sujeito – verbo – predicado (*Carta aos atores*, p. 8). Desarticulador de linguagem, ele inventa novas palavras associando imagens e sílabas fonéticas que tenham por efeito imediato uma aproximação do texto mais musical do que literária, mais rítmica e melódica do que cerebral. Isso causa um outro efeito muito interessante, que diz respeito diretamente ao ator: aqui o relevo “geográfico” induzido pela desconstrução das frases obriga o ator a caminhar no escuro, sem medo dos acidentes, da vertigem. Pelo contrário, aqui os acidentes revelados pela língua se tornam parceiros, ajudando o ator a se apropriar do personagem bem longe dos clichês inevitáveis.

Foi o que pudemos constatar durante a oficina realizada em abril passado no Planetário da Gávea, quando Jacques Vincey, a pedido da l’Acte, veio dar início ao Projeto *Santo Elvis*, com o apoio da AFAA (Associação Francesa de Ação Artística). Junto com os atores que participaram dos três dias de oficina, cuja perspectiva era obviamente a formação do elenco para a futura montagem, prevista no Brasil para 2001-2002, descobrimos que a escrita iconoclasta do autor não se deixa apreender de forma habitual, racional ou lógica.

A própria força da peça só se revela quando o ator se entrega, pois sua trama impõe um novo ritmo, uma nova respiração.

Mas como seria a caminhada do ator na busca do personagem?

O ator deveria, no meu ponto de vista, se sentir no estado daquele que escreve, antes que a frase esteja escrita. Eu queria ajudar o ator a entrar no palco como se ele entrasse na escrita, chamado pelo imaginário do escritor que, pressentindo alguma coisa, começa a colocar signos no papel. Porque quando o ator encontra em si o lugar de onde vêm as palavras, temos a impressão de nunca as termos ouvido. Aí sim, elas nos surpreendem e nos atingem no que têm de mais novo. Seria como na busca de uma língua esquecida.

Os atores previstos para os papéis não foram escolhidos pela semelhança com os personagens reais. O texto e o tratamento que lhes serão dados estão longe de qualquer realismo histórico. Nos pareceu mais interessante buscar o que, na singular personalidade, na energia e no carisma de cada um, poderia remeter aos personagens. É a partir desse distanciamento, desse estranhamento, tanto na escrita quanto no trabalho físico, que haverá possibilidade da abertura de novas janelas para nosso imaginário e nossa reflexão.

A ligação, se é que precisa haver uma, entre Valère Novarina e Serge Valletti, poderia ser encontrada no livro de Novarina, *Devant la parole* (Diante da palavra):

... há desde sempre uma luta entre a palavra (*la parole*) e os ídolos... Só existe civilização fundada sobre a palavra; sobre o desmoronamento das imagens, sobre ídolos derrubados e destruídos, e sobre um mundo cavado pelas palavras. (p. 17)

Hoje, quando tudo gira sobre si mesmo, quando tudo se desencadeia, se emenda com grande velocidade e quando podemos reproduzir, atingir, comunicar e matar instantaneamente em qualquer lugar e de qualquer lugar, a questão da presentificação está no centro: a luta das palavras contra as imagens...

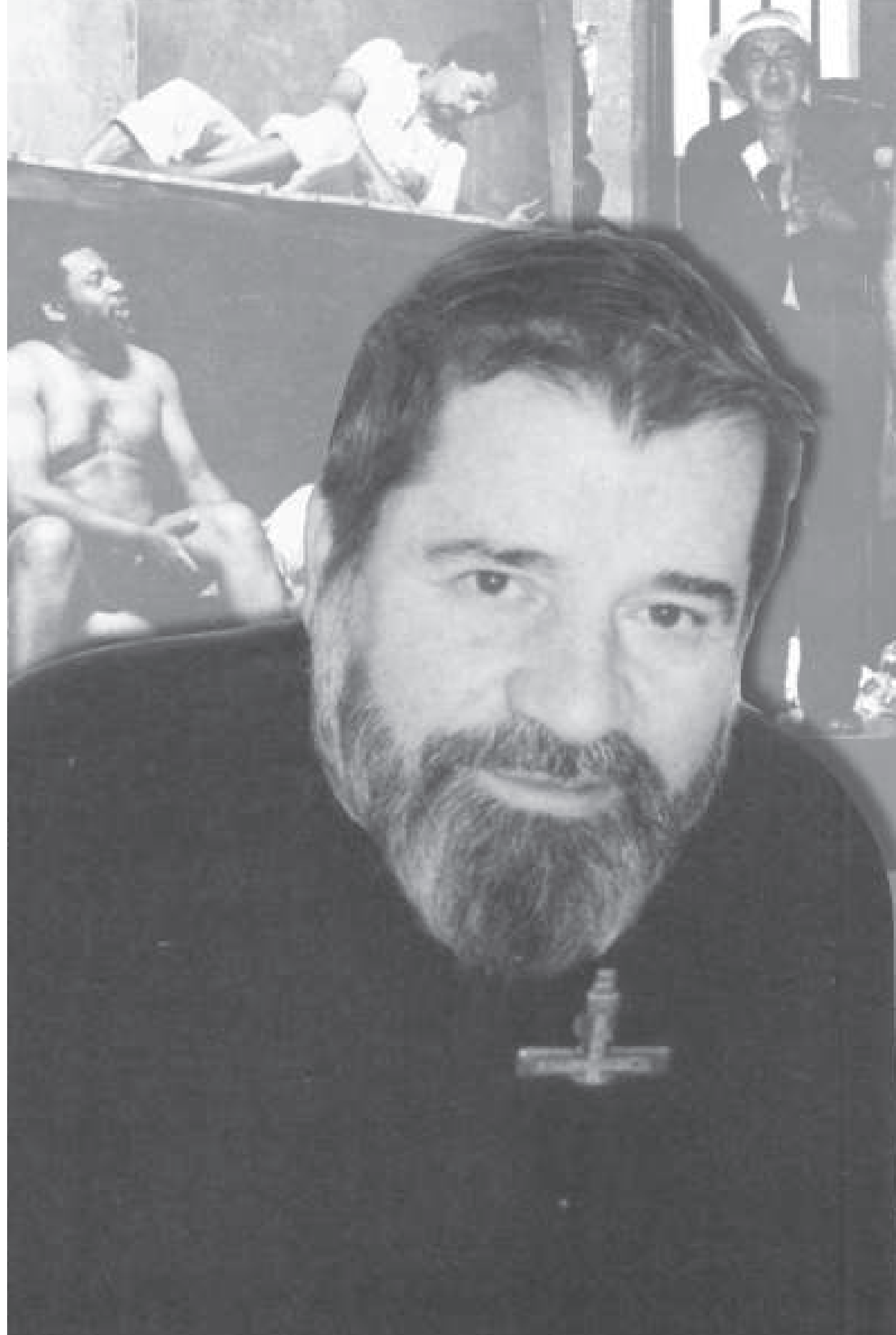
Há uma luta contra as imagens que urge, um combate contra a “bruxaria, contra a submissão aos ídolos...!”

E Valère Novarina grita: o Teatro urge... tem que urgir!

“Quando há imagens demais do homem por toda parte, multiplicadas, idéias demais sobre o homem, centros de estudos do

homem demais, ciências do homem demais, ele deve se calar, apagar sua cabeça, tirar sua imagem, desfazer seu rosto, retomar do zero, se desligar do que ele pensa saber de si, e voltar pro teatro, brincar, fechar os olhos, reabrir, se ver renascer de sua própria palavra, ver a palavra se separar. É só no teatro que ele pode reassistir ao drama cômico da palavra saindo das carnes. Como um sopro de vazio que sairia pelo avesso, como uma toada que nos cantaria a matéria oca, como uma canção que nos diria que o homem não é de forma alguma um animal que se pôs a falar, mas uma matéria toda cheia de vazio que esse próprio vazio faz falar”. (*Para Louis de Funès*, p. 42)

Bom, já que o combustível da palavra é o vazio, voltarei num instante a praticar meu esporte favorito. Meu plexo solar já se sente melhor. Merci!





PLÍNIO MARCOS, UM HOMEM UNGIDO PELA DIVINA IRA

*Paulo Vieira**

Não faz muito tempo, eu costumava ir com amigos aos restaurantes do centro de São Paulo, aqueles onde os artistas de teatro costumam se encontrar depois dos espetáculos.

Naquelas noites de Ghetto e arredores, pude conhecer de perto uma das lendas do teatro brasileiro, o dramaturgo Plínio Marcos. Não foi em nenhuma dessas noites a primeira vez que eu o vi. A primeira vez de verdade, já lá se vão cerca de vinte anos. Eu, recém-chegado em São Paulo, fui ao teatro para assistir ao espetáculo *Barrela*, dirigido por Plínio Marcos. Era o ano de 1980 e nós estávamos saindo de um período difícil para a vida política e cultural do país. A ditadura

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

Foto: Plínio Marcos sobre fotos de encenações de *Barrela* e *Dois perdidos numa noite suja*.

estava acabada – ou estava acabando, pois a sua presença era ainda uma constante em nossas vidas, a sua ameaça nem sempre velada de retornar era um pesadelo.

Barrela era – para usar uma expressão que bem caberia ao Plínio ou ao seu universo de personagens – uma porrada. Aqueles homens ali encarcerados, aquela violência vibrando num ponto alto de tensão, a possibilidade de todas aquelas vidas se destruírem de um momento para o outro, literalmente sob porrada, tudo isto produzia uma terrível sensação de mal-estar, talvez menos pela violência ali exposta, do que pelo fato de a sua lembrança nos remeter diretamente aos porões da ditadura aos quais muitos não sobreviveram – vide o caso Herzog. A violência da ditadura, a violência das ruas de uma metrópole, a violência de uma cadeia infecta, tudo se misturava em minha imaginação de rapaz e feria de forma profunda a minha sensibilidade. Temi pela sorte de cada uma daquelas personagens e temi de medo pelo rapaz que ali foi atirado, após ter sido detido por algo de somenos importância.

O texto me pareceu – em sua cruel verossimilhança – atualíssimo. Somente dez anos depois – quando preparava o meu doutorado sobre a obra de Plínio Marcos¹ – fiquei sabendo que *Barrela* não era uma peça escrita por aqueles dias, mas um espetáculo que havia estreado em Santos ainda no final da década de cinquenta. Se o autor de semelhante obra me assombrava com sua montagem despojada de artifícios, mais ainda me espantava descobrir a coragem daquele homem, Plínio Marcos, que escreveu e encenou um espetáculo com semelhante teor de violência, de denúncia das condições da vida carcerária, de profunda solidariedade com os despossuídos. Foram estas as primeiras impressões que tive dele: um homem de coragem quase sacerdotal, quase mística, no sentido de quem intui uma verdade profunda e dolorosa em nossas existências. Na sua determinação em se manter firme atacando tudo aquilo que vilipendia a alma humana, vai sacrificando-se a si mesmo num ritual silencioso e íntimo de purgação.

Essa impressão eu nunca a perdi. Nem quando nas noites de boêmia intelectual e gastronômica pude conhecer de perto um Plínio Marcos extremamente humorado, de um senso de humor ferino e sagaz, que nos fazia rir a ponto de quase não nos dar trégua para respirar.

Ao fim do espetáculo de 1980, Plínio se apresentou para conversar com a platéia, para debater o que havia sido visto. Era uma prática comum aquela, gerada pela luta contra a ditadura, a do autor – ou o diretor ou o elenco – convidar a platéia para um debate. Não era, naquele instante, o Plínio do humor fácil e inteligente, mas um homem carrancudo, autoritário, que respondia às perguntas

como se estivesse a repreender o interlocutor, de maneira que estabelecia uma dificuldade para a comunicação por ele desejada.

Talvez não pudesse ser diferente. Considerando as circunstâncias políticas em que ainda vivíamos – um equilíbrio instável, bombas explodindo bancas de jornais e revistas; considerando o espetáculo que nos atingia como uma porrada na cara; considerando que aquele homem quase não pôde trabalhar durante os anos setenta, não poderia ser diferente, não ainda: aquele espetáculo rude era a resultante da alma daquele homem rude, e que, por isso mesmo, enfrentou, durante anos, o cerceamento de sua liberdade de expressão. Não foi fácil. O próprio Plínio Marcos era o primeiro a dizer, quando percebia alguma paixão compungida pelas infelicidades que viveu durante a década de setenta: fez por onde merecer.

Sempre fora assim, um rebelde, desde o momento em que escreveu o *Barrela* e o montou em Santos, em 1959. O texto – e a montagem – atraiu a atenção de alguém muito particular: a escritora e também rebelde Patrícia Galvão, Pagu, musa dos modernistas de 1922 e que assinava uma coluna com críticas de teatro no jornal *A Tribuna*.

Patrícia Galvão percebeu o potencial criativo daquele jovem e procurou se aproximar do autor. Antes de se falar em Teatro do Absurdo, antes mesmo de Martin Esslin escrever o livro que pregou no movimento a alcunha estética, Patrícia Galvão já percebia em *Barrela* os elementos norteadores do que ela chamava de Teatro Filosófico. O universo sem horizonte, a vida humana sem perspectiva, homens trancafiados entre quatro paredes, o diálogo rápido, o vazio existencial a preencher cada fala, o nada a movimentar cada ação, essas características da obra do autor santista fizeram com que Patrícia Galvão enxergasse a substância do teatro contemporâneo. A quase incansável guerreira da liberdade quis instruir Plínio Marcos para que ele pudesse instrumentalizar sua escrita. Após a leitura que Patrícia Galvão lhe fez de *Esperando Godot*, de Beckett, Plínio, como ele mesmo contava, teria menosprezado o autor irlandês com uma máxima típica de fanfarronice: igual àquela, faria dez. Escreveu *Os fantoches*, mas esqueceu que a forma não é o fim e que um texto precisa de fundo para ser verossímil. O excesso de zelo, talvez a vontade de copiar procedimentos dramatúrgicos que lhe eram estranhos, fizeram com que a nova produção de Plínio Marcos fosse qualquer coisa, menos nova, menos animadora, no sentido de que se estaria presenciando o nascimento de um dramaturgo.

Os fantoches mereceu uma crítica de somenos importância da parte de Patrícia Galvão, coisa que fez – ao que parece – Plínio Marcos se isolar por pelo menos seis anos, até reaparecer em São Paulo, em 1966, na autoria e na direção de *Dois perdidos numa noite suja*. Na estréia, e

isto eu ouvi da boca do autor maldito – evidente que em forma de blague, mas, de qualquer forma, ilustrativa de um início difícil – o público presente eram apenas uma moça, que entrou para esperar passar a chuva e um bêbedo, que entrou porque procurava um lugar para se aliviar. Entretanto, nascia ali uma das mais fulgurantes expressões da literatura teatral brasileira. O que fez Plínio Marcos durante o intervalo de seis anos (entre *Barrela* e *Dois perdidos...*), eu não sei, não me recordo de alguma vez o ter indagado, mas posso supor: o autor maldito estudava teatro. Não fosse isso, como explicar a retomada dos mesmos princípios norteadores de *Barrela* em todas as boas obras que se seguiram a *Dois perdidos numa noite suja*? Se perguntado, o dramaturgo diria com muito gosto que era um semi-analfabeto. Alardeava a sua suposta ignorância. Para mim, em particular, na única entrevista que pude ter com ele enquanto pesquisava para minha tese de doutorado, ele confessou, até demonstrando um certo incômodo, que o haviam mesmo acusado de não ser o autor dos textos que escrevia...

Bem, há sempre alguém disposto a detratar celebridades, sobretudo as que provocam conflitos; eu teria dito isto ao Plínio se naquela ocasião tivesse conhecimento do livro de John Fuegi, *Brecht & Cie*, que se estende por quase novecentas páginas apenas para acusar Brecht de não haver escrito nenhum dos seus textos, atribuídos a suas mulheres...

Em *Dois perdidos numa noite suja*, Plínio Marcos lançou mão de um conto, *O terror de Roma*, do escritor italiano Alberto Moravia. O texto do autor santista é, por assim dizer, uma paródia do conto citado, não no sentido atual de imitação cômica ou burlesca, mas no sentido etimológico do vocábulo grego: canto ao lado de outro. A ação do texto de Plínio Marcos repete passo a passo o conto de Moravia, mas o refaz com tamanha originalidade em sua linguagem que é impossível não reconhecer o estilo Plínio Marcos. Por esse ângulo, ele se afasta inteiramente do conto de Moravia, o reconstrói em outra narrativa. Somente incontáveis horas ou anos de estudo dariam a um autor a cancha necessária para realizar o que Plínio Marcos fez em relação ao falado conto. Tirocínio que lhe faltou – justamente por lhe faltar o estudo necessário naquela ocasião – quando escreveu *Os fantoches*. A situação abissal, característica do Teatro Filosófico, está lá.

Cinco homens, mendigos, julgam um deles que roubara um chapéu. Em *Barrela*, a peça anterior, eram seis homens trancafiados. Em *Os fantoches*, cinco homens à beira de um abismo, que figurativamente significa algo insondável, a profundidade da alma. Portanto, nada mais próximo do teor filosófico que Patrícia Galvão lhe apresentara em *Esperando Godot*. Inclusive pela mesma paisagem desolada.

Tudo o que se pode fazer com um autor falecido e que resistiu a falar sobre a sua obra, é especular. Neste sentido, assumindo, inclusive, o risco de estar afirmando inverdades, ousou dizer que *Os fantoches* acabou se tornando um projeto frustrado justamente por não ter o autor o domínio de sua linguagem, por não ter ainda fixado o seu estilo. Tanto assim que Plínio Marcos o reescreveu em pelo menos duas ocasiões, dando-lhe novo título a cada vez: *Chapéu em cima de paralelepípedo para alguém chutar*, na primeira reescrita, e o título com o qual o texto chegou à cena sob a direção de João das Neves, *Jornada de um imbecil até o entendimento*. De passagem, apenas por curiosidade, e sem querer estabelecer conexão formal entre uma obra e outra, este segundo título faz lembrar *Jornada de um dia para dentro da noite*, de O'Neill. De uma certa maneira, a ação, no texto do autor norte-americano, é a jornada de um imbecil até o entendimento. O que talvez não estivesse claro ainda para o autor maldito era que uma obra é como o pau do provérbio popular: o que nasce torto morre torto. A falta de fundamento dramático em *Os fantoches* terminou se estendendo para as suas reescrituras, tornando aquela (ou aquelas) obra (ou obras) menor (ou menores) no conjunto de sua escrita.

Eu não tinha a menor noção destas coisas quando Plínio Marcos se sentava em nossa companhia e se esquecia, para nosso deleite, que a noite para ele era de trabalho. Eu era apresentado ao maldito pelo menos uma vez por semana. Estranhamente, tinha sempre a sensação de que ele me olhava como se estivesse me vendo pela primeira vez. Seus olhos se fixavam em mim por algum tempo, como se procurasse entender quem era aquele que ele via com certa freqüência, mas que, em geral, à mesa, era o único que ele realmente não conhecia. Se alguém lhe perguntasse sobre os livros que vendia, suas próprias peças de teatro, ele dava o preço e, como bom camelô que era, prometia assinar e morrer logo para valorizar o autógrafo. Um homem como o Plínio Marcos, um artista com a sua competência e a sua insolência, faz falta no país que hoje vivemos. O seu jeito rude, quando confrontado; humorado, quando em noites frias e perdidas aquecia as nossas conversas; zangado, grosso, quando se sentia ameaçado em sua liberdade de saltimbanco, antes de mais nada me pareceu, aquele jeito malandro de ser, carregado de uma ética teleológica.

Um homem como o Plínio Marcos é uma espécie de reserva moral da nação. Da nossa pobre nação, tão necessitada de ética e de homens que, a exemplo do Plínio Marcos, fazem tremer o peito quando soltam o grito de sua zanga olímpica... Eu trocaria de bom grado o autógrafo valorizado no meu livro amassado.





ARS ORATORIA INDIA: A GÊNESE DO TEATRO JESUÍTICO DA MISSÃO NO BRASIL*

Magda Maria

*Jaolino Torres***

O esclarecimento das relações entre a cultura jesuítica e o surgimento do *teatro da missão* no Brasil, na segunda metade do século XVI, justifica a retomada do estudo daquilo que, geralmente, vem sendo chamado de *teatro de Anchieta*. A retórica cultivada pelos índios, na percepção dos missionários, está na base da eleição do ensino da doutrina em chave retórica, visando formar *atores-oradores*–

* Este trabalho é parte da tese de doutorado em História do Espetáculo, *Lo spettacolo dell'identità: il teatro gesuitico in Brasile, nel XVI sec.*, que será defendida na Università degli Studi di Firenze, Itália. Agradeço à professora Bruna Filippi pelo convite para participar do Seminário sobre o Teatro religioso, na *École des Hautes Études*, Paris, em 1998, sob a direção do professor Pierre Antoine-Fabre, onde tive a oportunidade de debatê-lo.

** Professora do Departamento de História do IFCS/UF RJ.

Ilustração: O índio brasileiro na *imago* européia. *Adoração dos Magos*. Painel pintado a óleo por Vasco Fernandes de Viseu, na catedral de Viseu (1501-1505).

cristãos-índios. Aí se insere o *teatro da missão* na sua dupla função terapêutica aristotélica: ser bom não só para quem o vê, mas também para quem o faz. Com efeito, quase no mesmo período em que Coimbra e Messina disputam a prioridade da emergência do teatro jesuítico, talvez um dos mais prolíferos no século seguinte na Europa, no Brasil, os jesuítas desenvolveram o teatro de colégio. Como uma espécie de seu desdobramento, fizeram, na América, também um outro tipo de teatro, sem precedente entre os inicianos, o *teatro da missão*. Neste teatro, foram preparados atores índios e textos na língua dos nativos.

O nome do padre Manoel da Nóbrega é justamente associado à gênese desta prática de teatro no Brasil. A sua importância, todavia, não se limita ao fato – muito referido – de ser ele o autor do primeiro diálogo aí redigido, cujo texto tenha sido conservado.¹ Aliás, a natureza propedêutica deste documento, no contexto da pedagogia iniciano – diálogos produzidos para e nas aulas de Retórica, nos colégios e/ou seminários² – por vezes não foi entendida ou devidamente destacada. O seu relevo, para a história do teatro na colônia, não se deve nem mesmo a que tenha sido ele quem confiou ao Irmão José de Anchieta a tarefa de redigir um *auto*, também este apontado como o primeiro aí composto, de que se tem notícia. O seu significado maior foi o de ter introduzido um modelo de teatro no apostolado operado no Brasil, pelos jesuítas: o *teatro de missão*.

Esta prática, desenvolvida com índios e colonos, evidencia o sentido mais amplo do valor pedagógico atribuído ao teatro. Como

1. *Diálogo do Padre Nobrega sobre a Conversão do Gentio, interlocutores Gonçal'Avares e Matheus Nogueira*, Biblioteca de Évora, cód. CXVI/I-33, f. 208r-215r. Reimpressão do apógrafo de Évora in Serafim LEITE (ed.). *Monumenta Brasiliae*. Roma: Monumenta Historica Societatis Iesu, 1956-68, v. 2, p. 319-345.

2. A *mise en scène* da *praelectio* é um gênero cultivado nas classes terminais dos colégios jesuíticos. Cf. Marc FUMAROLI, “I Progymnasmata di Giacomo Pontano”, *Eroi e oratori*, trad. L. Zecchi, Bologna: Il Mulino, 1990, p. 233-247. Veja-se também Gabriel Codina MIR s.j., *Aux sources de la pédagogie des jésuites: le “modus parisiensis”*, Roma: Institutum Historicum S. I., 1968.

instrumento da Missão, não se ligando diretamente à vida do Colégio, tende a inserir-se em todos os espaços da vida social. Recordamos o fato, bastante conhecido, de que as primeiras informações sobre tal atividade, na colônia, dizem respeito a uma festa organizada pelos colonos (em Confrarias), na qual se previa uma representação teatral. Nóbrega, demonstrando grande sentido de oportunidade, aproveita a ocasião para oferecer um préstimo da Companhia, visando, mais do que a coibição de possíveis abusos,³ substituir aquela representação, por uma outra, a ser produzida no âmbito da própria Companhia. Deste modo o Irmão Anchieta teria iniciado a sua famosa carreira de *dramaturgo*.⁴

O teatro deveria ser um dos recursos para a conversão e manutenção da Fé. Este deveria ser capaz, ainda, de produzir consenso em torno dos métodos adotados pela Companhia, tornando esta população participante do mesmo projeto. É certo que contribuiu para ordenar, legitimar e produzir identidades sociais, não somente para os índios e os colonos mas, também, para os próprios missionários, frente às autoridades civis e religiosas.

Tal leitura, porém, só pode ser feita depois que este teatro foi realizado. Trata-se de considerações *a posteriori*. Todavia, compreender o seu surgimento no espaço da missão, obriga o estudioso a situar-se no exato momento que o precede. Aí se encontram os elementos capazes de tornar inteligível o seu surgimento, a sua possibilidade histórica.

Com efeito, no momento da chegada dos jesuítas e dos seus primeiros contatos, o *teatro da missão* era somente uma possibilidade. As notícias sobre um teatro que já se fazia entre os colonos e, segundo tudo indica, estranho às culturas nativas, não explicam a emergência

3. Cf. a justificação aceita como suficiente e divulgada por Serafim LEITE, *História da Companhia de Jesus no Brasil*, Lisboa: Livraria Portugália, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938-1950, t. 2, p. 606.

4. Id. *ibid.*; Quirício CAXA, *Breve relação da vida e morte do Padre José de Anchieta*, introd. e aparato crítico de J. Ribeiro. Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura, s/d. (1ª ed. 1598), Cap. 4; Pedro RODRIGUES, "Vida do Padre José de Anchieta", in *Annaes da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 1907, v. XXIX, p. 181-287.

do teatro jesuítico, que estava para institucionalizar-se entre os inacianos (somente em 1564 o Colégio Romano se apropria e propaga a prática do *teatro de colégio*, que se tornaria uma característica distintiva da Companhia⁵). O prazer dos indígenas, percebido pelos missionários, pelo canto e pela dança, também não explica o emergir desta forma de expressão no seu relacionamento com os nativos.

As motivações que justificariam a sua adoção estão ligadas também à história vivida pelos missionários, antes de sua chegada. É na sua bagagem cultural, que ditava-lhes a maneira possível de perceber o Novo Mundo, que é necessário procurar os elementos que dão fundamento ao recurso do *teatro da missão*, diverso de um teatro *na* missão, ou *como* missão. É na ótica da comunidade que o produz,⁶ do colégio, da escola e das aldeias, espaços organizados pelos jesuítas, que retomamos o tema. O *teatro da missão* é, como aquele de colégio, profundamente centrado no ator, na sua formação e conversão. Este fato parece ter escapado a muitos analistas do chamado teatro de Anchieta, que chegam a negar a validade de ocupar-se dos atores deste teatro, enquanto estes só *podiam ser [...] improvisados*.⁷ Ora, o

5. Cf. José Sebastião da Silva DIAS, *A política cultural da época de D. João III*, Coimbra: Universidade de Coimbra, 1969, 2 v., que, entre outras contribuições, evidenciou a originalidade deste tipo de teatro feito pelos jesuítas, em Portugal, exatamente na sua *valorização funcional* e na *freqüência* das representações, das quais se distanciavam quaisquer das experiências anteriores de teatro em instituições de ensino. Para além do intento de opor-se ao Carnaval profano, o que se sublinha é a importância do teatro para o conjunto da experiência pedagógica jesuítica.

6. Perspectiva semelhante, em outros contextos, é adotada por Bruna FILIPPI, *La scène jésuite: le théâtre scolaire au Collège Romain au XVII^e siècle*, Tese de Doutorado, École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris: 1994 e CASCETTA, Annamaria, “La *spiritual tragedia* e l’*azione devota*: gli ambienti e le forme” in CASCETTA, Annamaria e CARPANI, Roberta (dir.), *La scena della gloria: drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, Milano: Vita e Pensiero, 1995, p. 115-218.

7. Cf., por exemplo, Galante de SOUSA, *O teatro no Brasil: evolução do teatro no Brasil*, Rio de Janeiro: MEC/INL, 1960, 2 v., v. 1, p. 93.

aspecto que caracteriza fundamentalmente a experiência do fazer teatro da Companhia de Jesus é, ao contrário, exatamente o seu alto grau de profissionalismo, em contraste com o que é considerado uma atividade de diletantes, pelos inicianos, *os especialistas da palavra*.⁸

Com efeito, a valorização da palavra e de seu domínio evidencia-se no papel atribuído à Retórica no *curriculum* dos colégios jesuíticos, mesmo antes de sua institucionalização na *Ratio Studiorum*. Para os jesuítas, o domínio da palavra representava um poder efetivo.⁹ Do ponto de vista do seu caráter formativo, porém, a Retórica não se reduz a uma arte do convencimento. Seria necessário resgatar o sentido ético de que se reveste a memória, em Alberto Magno e Tomás de Aquino, quando a transformam em virtude, associada à prudência¹⁰ para perceber a possível articulação que a *ars oratoria* pode ter com a formação do orador *virtuoso*. Neste caso, a memória é também uma ferramenta na construção de representações que assumem a força da *imago* na ressocialização do educando, para que este assuma a identidade de seu papel de *bom ator-orador cristão*.¹¹

8. Cf. entre outros, François DAINVILLE, *L'éducation des jésuites: XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris: Minuit, 1978.

9. Esta valorização da técnica de persuasão deve ser entendida como uma tendência da época, presente entre católicos e protestantes, veiculada de forma particularmente intensa pelos jesuítas. Cf. Gian Paolo BRIZZI (dir.) *La 'Ratio Studiorum': modelli culturali e pratiche educative dei gesuiti in Italia tra Cinque e Seicento*, Roma: Bulzoni, 1981, p. 79.

10. As definições ciceronianas da virtude e de suas partes no *De inventione* foram uma fonte importantíssima daquilo que ficaria mais tarde conhecido como as *quatro virtudes cardeais*. Cf. Francis YATES, *L'arte della memoria*, Trad. A. Biondi, Torino: Einaudi, 1972, p. 21.

11. Mais uma vez, trata-se de um conceito *cristianizado* do *actor*, em oposição ao *histrion*, o ator de teatro não iniciado nas disciplinas retóricas, cuja fonte reconhece-se em Cícero. Cf. Marco Tullio CICERONE, *De oratore: Dell'oratore*, Milano: Rizzoli, 1994 e o texto que, na época, conhecido como a *Segunda Retórica*, era atribuído ao mesmo autor, *Incerti auctoris de ratione dicendi Ad C. Herenium*. Ed. stereotypam correctiorem cum addendis curavit Winfried Trillttsch, Lipsiae: B. G. Teubner, 1964.

Este fato torna-se evidente no confronto que se daria, na Europa, entre este tipo de formação e o teatro dos cômicos, especificamente pelos jesuítas, protagonistas nesta polêmica, dando uma contribuição relevante para a forma de considerar a arte cênica na *mentalità barocca*.¹² As argumentações morais ganham espaço, ao mesmo tempo em que se fixam os princípios, regras e teorias de um outro teatro. Um teatro que é considerado lícito e que merece ser colocado entre as artes, como resultado de um exercício coligado às disciplinas da retórica e da oratória. O teatro dos cômicos, ao contrário, é negativo pois, além de ser motivado por razões irrelevantes de divertimento e pelo interesse de ganhos monetários, não está ligado a nenhuma *scientia*.¹³

Os missionários, a partir do olhar europeu e da Companhia de Jesus, uma Ordem religiosa que havia escolhido operar na sociedade secular, buscando sempre os meios mais eficazes para concretizar tal intento,¹⁴ compreenderam os nativos e perseguiram os meios pedagógicos mais eficazes para atuar entre eles. Quem melhor expressou esta percepção, educada e centrada no uso da palavra ao referir-se aos indígenas, talvez tenha sido o Pe. José de Anchieta. De fato, ele afirma:

[...] Fazem muito caso entre si, como os Romanos, de bons línguas e lhes chamam senhores da fala e um bom língua acabam com eles quanto quer e lhes fazem nas guerras que matem ou não matem e que vão a uma parte ou a outra, e é senhor de vida e morte e o ouvem toda uma noite e às vezes também o dia sem dormir nem comer e para experimentar se é bom língua e eloquente, se põem muitos com ele toda uma noite para o vencer e cansar, e se não o fazem, o têm por grande língua.

12. Cf., entre outros, Ferdinando TAVIANI, *La commedia dell'arte e la società barocca: la fascinazione del teatro*, Ristampa anastatica, Roma: Bulzoni, 1991 e FILIPPI, *La scène jésuite...*, op. cit.

13. Id., *ibid.*

14. Este compromisso seria consagrado nas *Costituzioni*: “Portanto, devem-se buscar com diligência os meios humanos ou adquiridos, sobretudo a doutrina fundamentada e sólida, e o modo de propô-la ao povo em sermões e lições sacras, e a arte de tratar e conversar com os homens.” [trad. e itálicos nossos]. Cf. “*Costituzioni*”, Parte X, 814, Ignazio di LOYOLA, *Gli Scritti*, op. cit., p. 647.

Por isso há *pregadores* entre eles muito estimados que os exortam a guerrear, matar homens, e fazer outras façanhas desta sorte.¹⁵

O testemunho de Anchieta revela, em toda a sua extensão, não apenas o poder que os missionários atribuíam à palavra,¹⁶ mas também a sua impossibilidade de compreender que o uso da palavra nas culturas indígenas, sem escritura, poderia ter um outro sentido. O termo que ele utiliza para qualificá-los é *pregadores*. É a sua cultura, formada em Coimbra e entre os jesuítas, que Anchieta empresta aos índios. Todavia, ao fazê-lo, é o seu diagnóstico sobre a cultura dos índios que pode fornecer a chave para entender as escolhas pedagógicas da Missão. A imagem dos romanos, como modelos de oratória, vem imediatamente a sua memória, educada, por exemplo, pelos textos de Cícero e Quintiliano, particularmente recomendados para a classe de Retórica, em Messina e em Coimbra,¹⁷ onde Anchieta havia feito parte de sua formação, a partir de 1548, e que se concluiria entre os jesuítas de lá egressos, depois de sua chegada ao Brasil, em 1553.

15.[itálicos nossos] José de ANCHIETA, “Informação da Província do Brasil para nosso Padre, Bahia de Todos os Santos, o último de dezembro de 1585”, in *Cartas, informações, fragmentos históricos e sermões do padre Joseph de Anchieta S. J.: 1554-1594*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1933, v. 3, p. 409-447, p. 433.

16. O Pe. Jacobus Pontanus (1542-1626) precisa o tipo de formação recebida pelo missionário: “o poder da *praelectio* não se limita à palavra em si, mas à forma pela qual é dita pelo professor, que impede a sua cópia pelos estudantes, como forma de *concentrar a atenção*. O ato de ouvir implica em apreender *l’actio oratoria* na sua totalidade. Sua fixação por escrito, num exercício de memória, posterior, a *recollectio*, assegura que a palavra magistral deve ser escutada também “por meio de suas próprias vozes, como oradores-aprendizes.” Cf. Marc FUMAROLI, “I Progymnasmata di Giacomo Pontano”, *Eroi e oratori*, op. cit. p. 242.

17. Cf. François de DAINVILLE, *La naissance de l’humanisme moderne*, Paris: 1940, p. 66; para o caso de Coimbra, Americo da Costa RAMALHO, “Coimbra no tempo de Anchieta”, in *VIII Congresso Brasileiro de Língua e Literatura*, Sociedade Brasileira de Língua e Literatura, Conselho Federal de Cultura, Rio de Janeiro: Gernasa, 1976, p. 50-69.

Na correspondência dos jesuítas são freqüentes as referências sobre o método por eles empregado. Este consistia na imitação daquilo que haviam percebido como se fosse a *ars oratoria* dos nativos. O Pe. Azpilcueta Navarro, o primeiro que aprendeu a língua local, é famoso pelos seus sermões ao modo indígena: [...] *pregava na língua deles [...] fallava aos índios fazendo visagem, dando gritos, batendo com o pé para os impressionar [...]*¹⁸ O Pe. Nóbrega, mesmo não sabendo a língua, valorizava os seus intérpretes, exatamente porque traduziam, além de suas palavras, o seu jeito de dizê-las, preocupado em usar os mesmos recursos oratórios que, em sua visão, eram valorizados e apreciados pelos índios. Assim refere-se ao língua: [...] *hablava lo que yo le dezia en alta boz con señaes de grandes sentimientos que yo mostrava.*¹⁹

A imitação pelos jesuítas da *ars oratoria* atribuída aos índios, de fato, chama à memória os ensinamentos retóricos dos romanos, recordados por Anchieta. Particularmente aqueles preceitos de Cícero e de Quintiliano, relativos ao modo de ser e à gestualidade que deviam ser observados pelo orador, garantia de elegância e de eficácia.²⁰ Ensinamentos retóricos que serviriam de fundamento a um antigo preceito pastoral de Inácio de Loyola: *Sul modo di trattare e comportarsi nel Signore*, de 1541.²¹ As recomendações do fundador

18. O Pe. Navarro chegou no Brasil em 1549, com o primeiro grupo de jesuítas. Ele era sobrinho do célebre catedrático da última classe da Faculdade de Cânones da Universidade de Coimbra, onde passara a ensinar – após sua consagração em Salamanca – a convite de D. João III que o solicita a Carlos V.

19. “Cópia de carta del P. Manuel de Nóbrega de la Ciudad del Salvador en las Indias [Bahia], en 10 de Agosto 1549, al Doctor Navarro [Dr. Martín de Azpilcueta Navarro, leente en Coimbra]”, original perdido, cópia ou trad. em espanhol, *Varias Historias III*, f. 28r-31v, cf. reimpr. in Serafim LEITE (ed.). *Monumenta Brasiliae*. Roma: Monumenta Historica Societatis Iesu, 1956-68, v.1, p. 144.

20. Destaca-se, particularmente, Marco Fabio QUINTILIANO. *Istituzione oratoria*. Pref., introd. e note: O. Frilli. Bologna: Zanichelli, 1981. 5 v. L. XI, III, p. 171-287.

21. Ignazio di LOYOLA, *Gli scritti*, Mario Gioia (dir.e org.), Torino: UTET, 1977, p. 912-914.

da Companhia poderiam ser resumidas, como ele próprio o fez: *Fix-me todos, entre todos* (Cor. 9, 22). Neste documento, torna-se explícita a noção de *adaptação*, que se tornaria uma das características do apostolado jesuítico, criando, algumas vezes, incompreensões.

Tal conceito de adaptação não previa maiores concessões. A construção do simulacro do outro, segundo aquelas recomendações, não implicava nenhuma tentativa de abertura no seu confronto, mas significava apenas a apropriação do seu modo de ser, procurando capturar-lhe a alma. Fundamentalmente, tratava-se de tomar o *estilo* do outro (no sentido ciceroniano), o que requeria o domínio de uma especial arte. Esta arte, que Loyola atribui ao diabo (*ele todo para o mal, nós todo para o bem*), era considerada como a ordenação controlada e ciente de ações eficazes.

O que deveria ser observado e tomado do outro, mimeticamente, era o seu *temperamento*,²² tom de voz e o modo pelo qual se exprime. Deve-se incorporar tão somente o seu *estilo*, sua exterioridade, quase que da forma pela qual os jesuítas tomaram para si e adaptaram ao serviço da evangelização os estilos, entre outros, dos próprios retóricos romanos. É a *actio oratoria*, isto é, o momento em que as palavras adquirem vida na linguagem de seu corpo,²³ aquilo que deve ser imitado. A arte que consente tal habilidade, ao situar a *actio* exatamente como objetivo central, é a Retórica. A estratégia aconselhada é a mesma do diabo.

Tal estratégia era bem conhecida pelo Pe. Nóbrega, que a reproduz, ao descrever as práticas evangelizadoras adotadas no Brasil:

[...] y *desta manera* les enseñamos la doctrina y les predicamos, porque *con la misma arte con que el enemigo de la humana generación venció al hombre, con esa misma sea vencido*; Eritis sicut Dii scientes bonum et malum, *com arte igual seja elle vencido* [...] ²⁴

22. Na época, a noção de *temperamento* situa-se na encruzilhada das relações entre a interioridade e o físico, uma espécie de fisionômica das almas, na qual as características físicas confundem-se com as qualidades morais, traduzidas nos *temperamentos* dos indivíduos. Cf. Pasquale QUARAGNELLA, *Gli occhi della mente*, Bari: Palomara, 1997.

23. Conceito de *actio*, cf. Marco Tullio CICE-
RONE, *De oratore: Dell'oratore*, op. cit., III, 213, p. 727.

24. Itálicos nossos. "Cópia de carta del P. Manuel de Nóbrega de la Ciudad del Salva-

Dado o perigo de apostasia e a vizinhança com os índios não cristianizados ou, mais grave, com os que resistiam, a preparação dos catecúmenos para o confronto inevitável com os inimigos da fé, através do domínio da palavra nova, dita em tupi, parece reforçar as formas de ensinar a Doutrina. Ser um bom cristão, além de produzir uma mudança interior, precisava provocar no catecúmeno uma transformação visível, na qual todo o seu corpo, além de sua voz, fosse comprometido, através do domínio de um novo código – *l'actio oratoria*. Não bastava crer, era necessário saber professar a própria fé, como recomendava São Paulo e repetia-se inumeráveis vezes, também no *teatro da missão*.

Leite não deixou de perceber o fato de que *alguns destes índios de boa vontade transformavam-se em catequistas*.²⁵ O que deixa de evidenciar, porém, é que tal fato não era, exatamente, uma questão de *boa vontade*. Este era o resultado de um tipo de apostolado que investia na formação intensiva destes índios, considerados como pregadores em potencial, graças a uma pedagogia específica, na qual a *ars retorica* e o exercício cênico que se fundava nesta arte, sem com ela confundir-se, desenvolvia um papel da maior importância. Sem jamais contaminar a liturgia com o teatro, preocupação que caracteriza o apostolado inaciano, o teatro da missão era o ponto de chegada, espécie de coroamento de uma formação que visava capacitar os convertidos ao uso da palavra cristã, na língua nativa. Talvez fosse esse também um dos motivos pelos quais o idioma português não fosse imposto, sistematicamente, como a única língua aos índios e o tupi viesse mantido a seu lado, ao menos até o séc. XVIII.

A eficácia intuída no método, porém, não derivava de uma percepção sofisticada da condição agráfica da assistência. Esta provinha, quase certamente, da imitação do *estilo* dos índios nas suas próprias narrativas, que por certo deveriam caracterizar-se pelo uso do ritmo, da repetição, pela inexistência de tramas elaboradas e contínuas, exatamente no *estilo* das que lhes eram oferecidas pelos

dor en las Indias [Bahia], en 10 de Agosto 1549, al Doctor Navarro”, doc. cit., cf. reimpr. in Serafim LEITE (ed.). *Monumenta Brasiliae*. op. cit., p. 139.

25. Id., *História da Companhia de Jesus no Brasil*, op. cit., t. 2, p. 30.

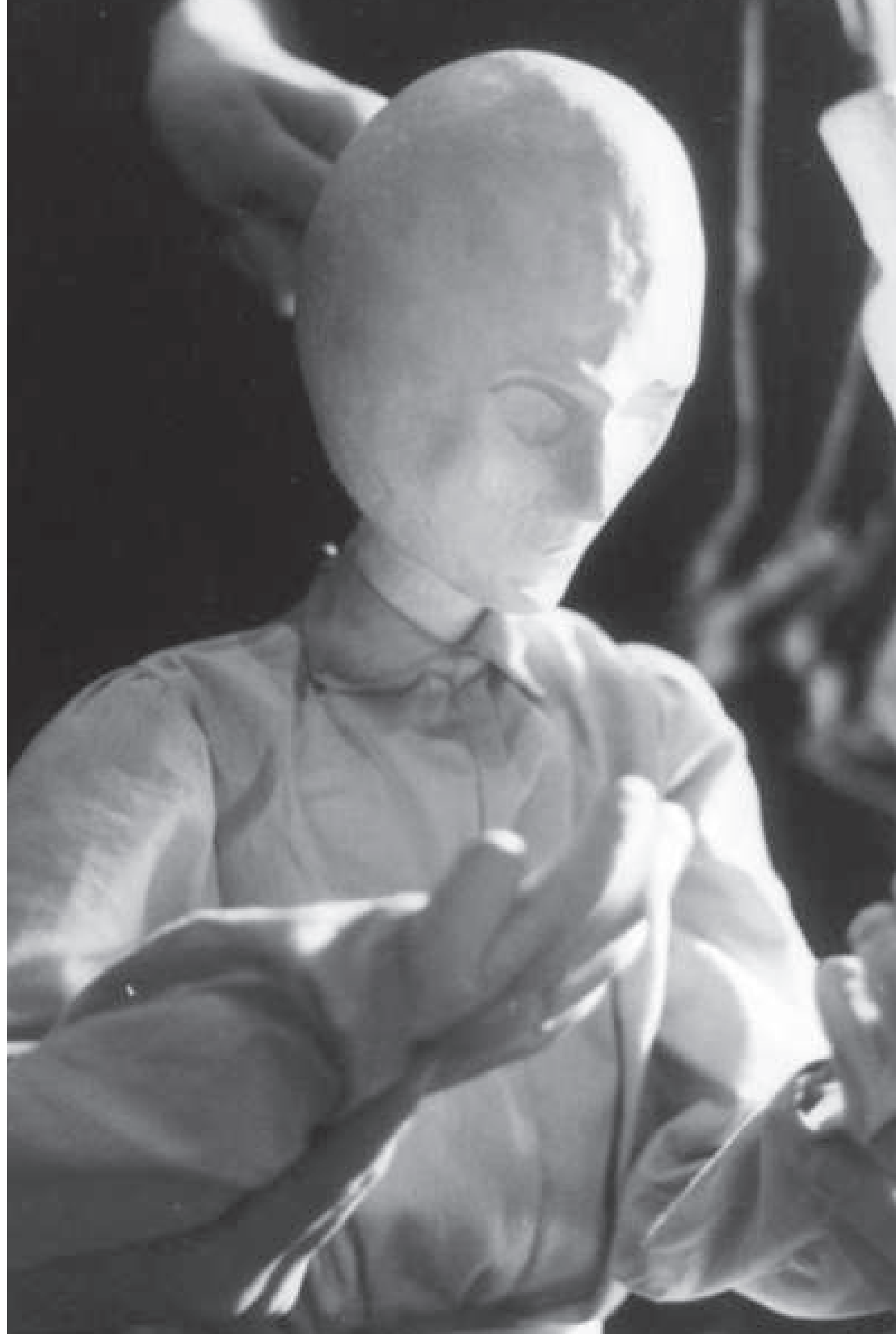
missionários. Sem que se possa estender esta análise, nos limites deste trabalho, observa-se que estas tramas do teatro da missão parecem obedecer ao limites da mentalidade de uma cultura ágrafa.²⁶ Tramas curtas, quase cenas, mais do que uma narrativa linear e contínua, são algumas de suas características. A unidade é dada pela mensagem única, na qual cada cena representada aparece como elemento de demonstração prática e atualizada da verdade nela contida. Cenas nas quais a vida quotidiana da colônia fornece ilustrações exemplares dos pecadores e de pecados, entendidos estes últimos como *vícios*, prontamente remetidos e confrontados aos paradigmas bíblicos ou, na maior parte das vezes, hagiográficos, segundo as inclinações da Igreja pós-tridentina. Imagens móveis para um público sem escritura, ou melhor, portador de uma cultura de oralidade primária²⁷ e, portanto, diverso dos analfabetos europeus.

Muitos destes aspectos foram levantados pela crítica moderna, ao tratar do que nos restou deste teatro. Tais características, fiéis testemunhos do ambiente cultural em que foram produzidas, entretanto, não correspondem a *insuficiências*, *deficiências* ou *faltas*. Como se pretendeu demonstrar nesta análise, estas são o resultado de *adições*, obtidas graças à assunção das formas de um saber oral, assim como este foi observado e entendido pelos missionários, nas sociedades indígenas contatadas.²⁸ Este processo de apropriação, conduzido pelos padres, foi filtrado pela lente específica de sua cultura e não deixou de mimetizar o observado, na mais pura tradição de *imitação* legada por Cícero e Quintiliano, nos seus preceitos de retórica.

26. Cf. Walter G. ONG, *Oralità e scrittura: le tecnologie della parola*, Bologna: Il Mulino, 1986.

27. Id., p. 119 e seg.

28. “De fato, uma cultura oral não conhece a trama linear que tende ao clímax e de uma certa extensão; esta não está nem mesmo em condições de organizar aquelas narrações mais breves, com clímax [...] *Não se faz justiça ao método de composição oral se o se descreve como uma variante daquele literário que este não podia conhecer nem, muito menos, conceber.*” Id., p. 130, itálicos e trad. nossos.





SOBREVENTO: MUDANDO OS RUMOS DO TEATRO DE ANIMAÇÃO

*Entrevista a
Antonio Guedes, Fátima Saadi
e Walter Lima Torres
Fotos de Guga Melgar*

O Grupo Sobrevento se formou em 1986, num momento em que o teatro de bonecos se via como uma coisa menor. Ao longo destes quase quinze anos, por meio de espetáculos, oficinas, organização de festivais e intercâmbios com profissionais do mundo todo, Luiz André Cherubini, Sandra Vargas e Miguel Vellinho ajudaram a renovar a concepção do teatro de animação. Nesta nossa conversa, em outubro de 2000, sentimos falta de Luiz André, retido em São Paulo por uma traiçoeira gripe.

*Beckett – Ato sem palavras I (1992):
Direção de Luiz André Cherubini.*

Walter Lima Torres: Vocês três estudaram no curso de teatro da Uni-Rio: Luiz André fez direção, Miguel Vellinho e Sandra Vargas se formaram em interpretação. Como foi que decidiram enveredar pela pesquisa no âmbito do teatro de animação?

Sandra Vargas: Foi Luiz André quem começou com essa história, fazendo uma oficina extracurricular de bonecos, proposta pelo Zé Carlos Meireles na Uni-Rio, e que teve como resultado o espetáculo *Ato sem palavras*, que Miguel e eu fomos assistir. Nós não nos interessávamos por teatro de bonecos mas ficamos encantados pelo que havia ali de teatral e, como já pensávamos em formar um grupo, concordamos em continuar o trabalho com Luiz André. Lembro que na época a gente falava: “Olha, essa é a última peça de bonecos que a gente vai fazer!” (*Risos*) “E depois vamos fazer teatro de ator mesmo, porque o que a gente quer fazer é teatro.” Só que esse trabalho acabou sendo selecionado para um festival internacional de teatro de bonecos, em Friburgo, em 87, e o pessoal lá ficou encantado. No festival, vimos muitos espetáculos e percebemos, por um lado, que quem trabalhava com teatro de bonecos não achava que o que fazia era teatro, mas que, por outro lado, quase todos viviam de



Da esquerda para direita: Sandra Vargas, Luiz André Cherubini e Miguel Vellinho em *Mozart Moments* (1991).

teatro. Hoje é engraçado lembrar, mas a gente montou o grupo em função de um festival e enquanto a gente ensaiava, repetia: “É a última peça! Acabou boneco, é esse festival, e pronto, acabou!” (Rindo) Até o nome do grupo foi escolhido em função do festival.

Miguel Vellinho: Foi bem dadaísta. A gente abriu um dicionário ao acaso e saiu *sobrevento*, que é um termo de náutica. É um vento repentino que muda o rumo da embarcação...

Sandra: O rumo das coisas.

Miguel: Foi mais ou menos o que acabou acontecendo. A gente era aluno de uma faculdade de teatro, querendo ser ator, atriz e tal. De repente, a gente se viu com um universo de possibilidades muito mais interessantes do que ser mais um ator formado pela Uni-Rio, igual a tantos outros.

Sandra: Aquele festival abriu nossa cabeça. Aí começamos a pensar: na Uni-Rio, de qualquer maneira, temos que fazer quatro práticas de montagem; vamos perder quatro horas do nosso dia, todos os dias. Para fazer um trabalho que vai dar aonde? Para quê? Para uma nota? Daí a gente falou: “Bom, um de nós tem de fazer direção para poder fazer os espetáculos e aproveitar a estrutura da universidade.” Logo em seguida, vimos a companhia do Philippe Genty que se apresentou aqui. Ele ia ministrar um curso e queria selecionar 20 candidatos da América Latina. Nós tínhamos um ano de grupo. Tínhamos feito o *Ato sem palavras I*, o *Sagruchiam Badrek*, prova de direção do Luiz André, e nos candidatamos, sem esperança nenhuma de conseguir. Mas o grupo acabou sendo selecionado e fomos para o Peru fazer um curso intensivo de um mês com o Philippe Genty. O curso mudou a nossa cabeça radicalmente, e até hoje a gente aplica as coisas que aprendemos com ele.

Fátima Saadi: O Sobrevento existe desde 86, e vocês atuam tanto na criação de espetáculos quanto na área da produção cultural. Esteve a cargo do grupo a realização do importante Rio Bonecos 92 – mostra internacional de teatro de animação que aconteceu no CCBB, e a edição 95 da Mostra Maria Mazzetti, no Teatro Ziembinski. Além disto, vocês viajam sempre para festivais internacionais e ministram cursos e oficinas. Como vocês articulam todas estas instâncias?

Sandra: Olha, no início, organizar eventos foi uma necessidade. Como nós no começo, todo mundo tinha preconceito contra o teatro de bonecos. O Rio Bonecos 92 que foi, na verdade, o primeiro evento que realizamos, nasceu da necessidade de mudar radicalmente essa visão. Pensamos em trazer grupos que mostrassem que teatro de bonecos podia ser uma coisa maior, moderna, também para adultos etc. E quando a gente foi fazer a Mostra Maria Mazzetti, também foi assim. Lembro que a gente fez no Ziembinski, que era pouco conhecido, e o teatro ficou lotado. Foi engraçado porque a gente escolheu teatro de luvas. Na primeira mostra, a gente jamais escolheria esta técnica, porque as pessoas sempre pensavam: “Ah, em teatro de bonecos, a única coisa que se faz é teatro de luvas”. Mas, nessa mostra, a gente trouxe um espetáculo de luvas surpreendente, do Yang Feng, um chinês com quem depois a gente trabalhou. Foi também a última vez que o Javier Villafasne, que foi um dos pioneiros do teatro de bonecos na América Latina, veio ao Brasil. Depois dessa mostra, se organizou um grande festival no Rio, o Rio Cena Contemporânea, como um grande evento, moderníssimo. Aí chamaram a gente para selecionar grupos de bonecos. Eu acho que isso foi uma conquista nossa, porque se a gente não tivesse feito essas mostras, ou não tivesse chamado essas pessoas, jamais teria passado pela cabeça deles...

Miguel: ter espetáculos de teatro de bonecos... Trouxemos espetáculos que marcaram presença na Mostra: o Don Doro, o La Troppa, o Zircus.

Fátima: Quando vocês estão tomados pela organização de eventos, como é que fica o restante das atividades?

Miguel: Normalmente a gente enlouquece. Mas em determinado ponto da nossa trajetória, e muito em função da oficina que a gente fez no Peru, estabelecemos premissas de trabalho dentro do grupo. Começaram a aparecer possibilidades e espaços para ministrar algumas oficinas e, hoje em dia, a gente praticamente acaba vivendo também disso. Nessas oficinas, a gente continua divulgando, em outro âmbito, o fato de que o teatro de bonecos pode ser muito mais forte, muito mais interessante do que o trabalho de ator em determinados casos. A oficina acabou se transformando num ambiente de experimentação, onde, de certa forma, buscamos alguma coisa que queremos desenvolver no grupo. A Sandra e o Luiz André estão bem

envolvidos com isso agora em cidades na periferia de São Paulo e têm realizado umas experiências maravilhosas com crianças de oito a doze anos. Coisas fortes, que poderiam algum dia virar cena, virar um espetáculo. Então, a oficina funciona inclusive para a gente se renovar.

Sandra: No meio da loucura, a oficina é o momento em que a gente pára. E é sempre surpreendente porque a gente não trabalha com a previsão de um resultado imediato, a gente aproveita o que o grupo nos oferece. E como são cidades diferentes, grupos diferentes, condições sociais diferentes, é sempre uma surpresa. Aliás, quando a oficina é numa escola de teatro, é quando a gente menos se surpreende. Porque eles estão viciados. Eles fazem os exercícios para acertar, você tem que ficar dizendo: “Olha, se solta! Não pensa tanto! Faz!” Mas, voltando, é difícil coordenar tudo. Em geral, no início do ano, decidimos o que vamos fazer. A gente sabe que nossa maneira de criar exige que se pare tudo 3 ou 4 meses para poder ficar só ensaiando. Então, a gente se organiza para vender muito espetáculo antes e depois parar tudo, fazer menos viagens. O nosso processo é complicado, porque teatro de animação exige que você tenha o boneco construído e, algumas vezes, depois de pronto, o boneco não serve. Tem que arrumar um lugar com máquina de costura, pano, tudo à mão. Geralmente, a gente fica o dia inteiro, da manhã à noite, só em função daquele espetáculo. Esse momento é o único em que a gente contrata uma secretária que deve ser pau para toda obra, que saia inclusive para fazer compras. Mas, às vezes, entramos numa roda-viva que só tomando uma decisão radical: “Agora é hora de parar! Pronto, acabou!” Se não fizermos isso, não vamos ter tranquilidade para começar a pensar no próximo projeto.

Antonio Guedes: Qual o intervalo entre um espetáculo e outro?

Sandra: Em torno de dois anos.

Miguel: Há umas constantes na nossa atividade. Pelo menos uma vez por ano, saímos para participar de festivais no exterior. Isso também tem sido uma experiência extremamente interessante, porque a gente acaba vendo como os festivais e o mercado de teatro de bonecos se estruturam lá fora. Invariavelmente, a gente procura outros grupos, faz entrevistas com eles, vê muita coisa interessante. No Chile, por exemplo, a gente viu uma coisa extremamente

interessante. Lá, o teatro funciona de terça a domingo, só pára na segunda. Direto com público. O pessoal indo ao teatro terça-feira, quarta-feira de noite!

Fátima: Vocês têm participado de vários festivais também aqui no Brasil. Quais são os mais interessantes? O que foi que vocês viram nos últimos anos? Sei que vocês tiveram uma participação importante no Festival Internacional de Teatro de Bonecos organizado pelo Mamulengo Só-Riso, em 99.

Sandra: Foi o primeiro festival organizado pela companhia, que tem 25 anos e um teatro em Olinda. Foi impressionante: uma iniciativa totalmente deles.

Miguel: Esse ano a Catibrum, de Belo Horizonte, organizou um primeiro festival. Há muito tempo eu não via um festival tão bem organizado e com um repertório de espetáculos, tanto nacionais quanto internacionais, tão bom. E tem os festivais tradicionais...

Sandra: O Festival de Inverno de Ouro Preto, agora de Diamantina, porque acho que eles se dividiram. O Festival de São João Del Rey, o Festival de Curitiba de Teatro de Bonecos...

Miguel: ...tem o de Canela.

Sandra: Nunca fomos, mas sabemos que existe. Que mais? Garanhuns, Campina Grande, aos quais nunca fomos. Acho que o Brasil está bem em termos de festivais.

Miguel: O Porto Alegre em Cena, invariavelmente, tem alguma coisa de bonecos. Participamos do primeiro.

Antonio: Tenho a sensação de que os festivais estão quase todos ou minguando ou acabando...

Miguel: Em decadência, claro.

Sandra: É uma pena, porque sempre que há um festival numa cidade, ele mobiliza as pessoas.

Miguel: A gente sempre pensa que, da mesma forma que a nossa cabeça mudou em função de um festival, isso pode acontecer também com pelo menos uma pessoa num desses festivais.

Sandra: Em Curitiba, a gente percebeu que, de um ano para outro, de repente, num espetáculo de um grupo local, começam a aparecer

coisas que vêm de espetáculos que eles viram, são influências e isso é fundamental!

Walter: A profissionalização efetiva do grupo se deu com a ida de vocês para São Paulo. Que diferenças vocês percebem entre o mercado teatral do Rio e o de São Paulo?

Miguel: Quando a gente ainda estava na Uni-Rio, em 90, apresentamos o espetáculo *Um conto de Hoffmann* e surgiu a possibilidade de fazermos uma temporada em São Paulo. Em 91, a gente estreou o *Mozart* e, em 92, começamos a participar, com ele, de uma série de eventos em São Paulo. E aí descobrimos que, de certa maneira, São Paulo estava muito mais aberto para esse campo. Começamos a pensar seriamente em mudar para lá, porque começou a valer mais a pena estar em São Paulo do que aqui. Em 93, fomos com dois espetáculos para lá, o *Beckett* e o *Mozart*, para fazer novas temporadas e, dali em diante, a coisa foi ficando cada vez mais clara. Acabamos estreando lá o *Theatro de brinquedo*. Começamos também a ser procurados para ministrar oficinas, e fomos ficando períodos cada vez mais longos. A gente ia para fazer uma temporada de dois meses e ficava dois anos! (*Risos*)

Sandra: Na verdade, nossa primeira ida para São Paulo, com o *Mozart*, se deu num projeto do SESC. A partir daí se abriram vários mercados: cada vez mais apresentações vendidas, pacotes de apresentações dentro de diversos projetos na área governamental, Secretaria de Estado, Prefeitura, até o SESC de São Paulo, que é um Ministério da Cultura. As temporadas também tinham sempre casa cheia. Depois que passamos uns três anos seguidos em São Paulo, com temporadas de casa cheia, estar em cartaz tornou-se uma coisa concreta mesmo. Gente fazendo fila na porta para te assistir. Isso foi nos levando a questionar o porquê de estar aqui no Rio. Acho que o perfil de teatro no Rio de Janeiro é complicado, é o perfil de terceira idade. O único público que existe no Rio são as senhoras que vão ao teatro, e daí você vai fazer espetáculo exclusivamente para as senhoras? Então, o que mais nos motivou foi o mercado. Eu, particularmente, me sentia muito frustrada. Eu falava: “Em São Paulo você anda dois passos à frente. Chega aqui no Rio, anda dois passos para trás.” Em tudo, até em relação à mídia. Apesar de que sempre fomos super bem-tratados. Ficava irritada com gente que falava assim: “Vi vocês no jornal.” Eu respondia: “Viu no jornal, ficou satisfeito?”



Foto de Guga Melgar:
Sandra Vargas e Miguel Vellinho

(Risos) Por que é que não vai ao teatro, meu Deus? Venham ver meu espetáculo! Que importa o jornal? Isso não acontece em São Paulo. A gente lá faz parte da Cooperativa Paulista de Teatro. Você conversa com os grupos de São Paulo e é outra realidade.

Antonio: É super importante o que você está falando sobre a relação das pessoas com a mídia. Em São Paulo, as pessoas recorrem ao jornal para se informar sobre o que está acontecendo e, efetivamente, frequentar esses lugares. No Rio, as pessoas se contentam em saber quem é que está na mídia e ponto final. (Risos)

Sandra: Isso me deixava profundamente frustrada e foi o que me fez decidir: “Vamos mudar para São Paulo!” Porque quero estar em cartaz, quero ter público, quero ter gente que conheça o meu trabalho, que conheça os meus espetáculos. E em São Paulo isso se dá. No Rio, há a televisão. Em São Paulo, tanto você quanto o núcleo de pessoas que você quer atingir, trazendo para assistir a seus espetáculos ou para trabalhar com você, têm uma visão muito concreta do que seja o seu ofício. Não estão com nenhuma fantasia por trás. Quando entram para um grupo, quando vão viajar a trabalho, sabem o que é isso: não é se hospedar num hotel cinco estrelas, é ficar enfurnado o dia inteiro num teatro, carregar malas, quase não dormir, virar noite. Isso é que é uma viagem de teatro. Não tem nada de glamouroso. Todo mundo em São Paulo tem uma visão muito clara do que seja viver de teatro e do que é o teatro mesmo.

Antonio: Tem razão. A única experiência que nós tivemos em São Paulo foi com um infantil. Fizemos uma temporada no SESC Consolação. Era impressionante ver as crianças comentando o espetáculo. Era tão diferente a maneira de lidar com aquilo. Não era só a historinha que importava. Era um público de cotocos que estavam habituados a ver teatro. E tinham uma postura em relação àquilo que tinham visto. Faziam comparações entre espetáculos e não entre programas de TV e a história que tinham acabado de ver.

Sandra: Isso é um mérito do SESC também: oferecer teatro, estimular o público.

Miguel: E isso acontece no estado de São Paulo todo. O que é o resto do estado do Rio de Janeiro? A gente não vê muitas coisas acontecendo no interior. Pelo menos, eu não vejo. Enquanto que em São Paulo você tem áreas extremamente desenvolvidas onde o SESC também está presente. E é impressionante o nível das pessoas que vão ver os espetáculos. A gente volta dois anos depois e as pessoas falam: “Ah, eu vi vocês num espetáculo ano retrasado!”

Sandra: O que tem de legal também, e importante, é que, por mais que mude de um governo para outro, existe uma continuidade, exigida pelos grupos. Claro que quando é um governo que tem a cultura como prioridade faz uma grande diferença.

Walter: A classe exige esta continuidade através da Cooperativa Paulista de Teatro?

Sandra: Sobretudo através da Cooperativa Paulista, porque ela congrega grupos de teatro. Então, isso já cria um pensamento, uma ética, uma forma de trabalho diferente. A Cooperativa reúne 100 grupos, são 600 pessoas, cobrando do governo: “Cadê aquele projeto que existia e não tem mais? Por quê? Como?” Aqui no Rio, como diz o Luiz André, e isso é terrível, as pessoas que fazem teatro consideram isso um estado de espírito. Porque não vivem de teatro. Então, se acaba ou não um projeto, tanto faz, porque elas não vivem daquilo. Quem não vive de teatro pode permitir que um projeto acabe, mas quem vive de fazer apresentações não pode. A Cooperativa é muito forte em São Paulo. Muito forte mesmo. Não deixa passar nada. Às vezes aparecem uns decretos, umas coisas meio esquisitas, e a Cooperativa vai em cima e cobra, consegue mudanças. Há um diálogo com o poder.

Fátima: Vamos aproveitar e falar um pouco da participação de vocês na Mostra de Teatro de Grupo, que é organizada a cada ano pela Cooperativa. Lembro da participação de vocês na revista *Máscara*, que teve uma curta existência, mas que também procurava congrega pessoas que refletissem sobre a prática de grupo. Como vocês vêem as perspectivas do teatro de grupo nesse momento?

Sandra: O movimento de teatro de grupo surgiu quando a gente estava começando com *Um conto de Hoffmann* e o grupo Fora do Sério queria organizar um Encontro de Grupos. Desse encontro participaram o Galpão, o Imbuça, o Estandarte, o Ponto de Partida, entre outros. O Fora do Sério liderou essa mostra durante dois anos, foi quando foram publicados dois números da revista *Máscara*, mas realmente não se teve força para continuar. Os encontros aconteceram por dois, três anos seguidos, pararam por um tempo e, há uns dois anos, foram retomados por iniciativa da Cooperativa Paulista de Teatro. O que a Cooperativa visa é isso: congrega grupos de teatro, para que eles mantenham esse espírito de trabalho, criação e produção em grupo. Principalmente quando perdemos uma série de projetos, especialmente o Mambembão, durante o qual você assistia a grupos de outros estados. Pelo menos uma vez por ano, em São Paulo, podemos não só trocar experiências com os grupos locais, mas nos encontrarmos com os de outros estados e ver como está a produção. Os grupos, claro, se queixam de milhões de coisas, principalmente de não terem um apoio mais forte do governo.

Quando um grupo tem um patrocínio, por exemplo, é outra realidade. A gente questiona muito a Lei Rouanet e sua atuação prática.

Fátima: Ela, na verdade, desobrigou o Estado de desenvolver qualquer projeto cultural, e não trouxe nada para grupos de médio e pequeno porte.

Sandra: Isso aqui no Rio e em São Paulo. Já o que aconteceu, por exemplo, em Minas, foi que o empresariado, como não encontrava o mercado dos globais, um teatro comercial forte, foi ajudar quem? Os grupos. Vemos como os grupos de Minas, o Galpão, o Ponto de Partida, o Armatruques, enfim, milhões de grupos como eles, foram fortalecidos. Pode-se ver pelo material gráfico, pelo que estão produzindo, como é importante essa subvenção.

Antonio: Em Curitiba, parece que não se monta mais sem patrocínio.

Sandra: Fora do eixo Rio-São Paulo, parece que a lei Rouanet, no final, funcionou, mas não porque o empresariado tivesse uma postura sensível, e sim porque ele tinha que apoiar aquilo que existia, e o que existia não era um teatro comercial. Alguns grupos estão fortalecidos, mas a maioria ainda precisa de apoio. Quando um grupo tem apoio, tudo é mais tranquilo, menos sofrido. Poderiam ser apoios mínimos. Um espaço, uma secretária, ou até mesmo a possibilidade de ter um registro. Registro escrito e visual dos nossos processos, dos nossos trabalhos. Tudo isso é caótico no Rio!

Fátima: Não encontrei praticamente nada sobre vocês na FUNARTE, porque ela, simplesmente, não atualiza mais o arquivo.

Antonio: Como é que vocês se posicionam com relação a essa iniciativa da FUNARTE que, há uns dois anos, criou o projeto Cena Aberta? Era um projeto piloto envolvendo nove ou dez grupos de todo o país. Cada grupo ganhava uma verba do FAT, do Ministério do Trabalho e, como contrapartida, tinha que oferecer formação profissional. Afinal, a grana vinha do Fundo de Amparo ao Trabalhador...

Sandra: Do trabalho de oficinas culturais que fazemos em Diadema com crianças e adultos carentes, duas pessoas vieram trabalhar no Sobrevento. Trabalham em tudo. Como técnicos de som, auxiliares de montagem e atores, se for preciso. Mas por que trabalham com diversas coisas? Porque, no Sobrevento, só com o salário de ator a pessoa não sobrevive. Então, é preciso oferecer outras alternativas. Essas pessoas vão se especializando em outras áreas para que possam viver disso. Se esse projeto fosse encarado dessa forma, poderia ser uma saída do ponto de vista de geração de emprego. Mas ele foi encarado como mais uma verba para a produção de determinado espetáculo.

Fátima: Recentemente vimos uns indicadores do IPEA para o Rio de Janeiro, e uma das atividades que mais gera emprego no Estado é a cultura. Nem assim eles despertam. A Secretaria de Cultura do Estado promoveu a Caravana Cultural esse ano,

mas para o ano que vem não se sabe se vai haver verba. É tudo muito pontual, não existe continuidade, tudo acaba virando apenas um evento, não se constitui como um projeto cultural...

Walter: Essa questão dos indicadores do IPEA é relativa, porque vê a cultura muito mais como entretenimento, eu creio.

Sandra: O grande problema da cultura é esse: ela se confunde com o *show business*, com o entretenimento. Então, na hora de pedir dinheiro, todo mundo fala: “É em nome da cultura.” Mas é preciso que os grupos tenham clareza ao receber dinheiro público. Se o dinheiro é público, se é fruto de impostos recolhidos, ele tem que ter contrapartida, porque sai do bolso do contribuinte. No Rio, por exemplo, não sei em que medida essa Rede Municipal de Teatros beneficia o público. Porque quem recebe dinheiro para produzir seu espetáculo, está recebendo dinheiro público. Ninguém precisava dizer para essa pessoa: “Abaixa o preço do ingresso, ou faz dois ou três espetáculos de graça.” Ela devia oferecer alguma coisa, porque esse dinheiro não é dela! A Lei do Incentivo é outro exemplo. Se você procurar nos anúncios dos jornais do Rio e de São Paulo quem está com a marca da Lei do Incentivo e depois olhar no tijolinho quanto cobram pelo ingresso... Geralmente, quem pegou patrocínio da Lei do Incentivo está cobrando trinta, quarenta reais pelo ingresso. Por quê? Se o dinheiro para a produção veio da renúncia fiscal? É uma falta de consciência.

Antonio: Fiz um pedido à Prefeitura de subvenção do preço do ingresso. Não estava pedindo dinheiro para produção, pedia que subvencionassem 50% do preço dos ingressos. Acho que esse é o grande jogo agora. Vamos mudar essa brincadeira de patrocínio! Peço uma coisa muito concreta que é: “Subvencionem o preço do meu ingresso. Vou botar o meu ingresso lá em baixo e vou dizer que é você que está pagando para o pessoal assistir.” Uma forma muito mais barata. E se quem dá o dinheiro não entender que essa relação pode ser muito interessante para ele também, seja a Prefeitura, seja o Estado, a gente vai morrer achando que o patrocínio é a única solução.

Sandra: O Sobrevento não acredita em patrocínio mesmo. Uma das coisas com que nós não perdemos tempo é com patrocínio. Nós nunca criamos um projeto que a gente engavetasse, nunca. Se a gente cria

um projeto, a gente vai fazer com ou sem patrocínio. Por isso, fazemos um infantil num ano e, no outro, um adulto, porque, na verdade, o adulto quase não tem retorno financeiro. É com os infantis que a gente cria um caixa e é com o dinheiro do nosso trabalho que vamos produzir nossos espetáculos. Aqui no Rio, depois que a gente teve aquela experiência com *O anjo e a princesa*, em que eu fui tirada do Teatro da UniverCidade por desentendimentos entre a Faculdade da Cidade e a Prefeitura, nós propusemos para a Rioarte: “Bom, não queremos indenização, nada desse tipo, porque não temos tempo para ficar pensando nessas coisas. Vamos fazer dois espetáculos ao ar livre.” E a gente levou 600 pessoas no final de semana ao Parque Garota de Ipanema. Aí é que você vê a força da entrada franca. Quando a gente estava estreando o *Mozart*, a gente não era conhecido nem nada, e pensamos: “Vamos cobrar para quê? Vamos fazer grátis! Patrocinados por quem? Por nós mesmos!”

Antonio: A gente fez isso uma vez, com *O fantasma de Canterville*, no Castelinho do Flamengo. Mas acho que hoje não faria mais nada com entrada franca, mesmo com todo apoio, porque não ajuda a formar público. Na verdade, estou pensando do ponto de vista do público do Rio, que não está habituado a ir ao teatro. Não é como São Paulo, que já tem um público que entende que tipo de relação se deve estabelecer. Eu acabei de vir de um festival no Paraná em que a entrada era franca e era uma grande bagunça, o espectador não tinha nenhum compromisso com aquele espetáculo. Era de graça, ele dava uma passada em frente, olhava, entrava, olhava: “Ah, não gostei!”, e saía. E quem queria ver, não conseguia. Hoje eu não acho que entrada franca seja a grande solução. Mas ingresso a um real é muito bacana.

Sandra: O Sobrevento tem boas experiências com entrada franca. No Museu do Telefone a gente também fazia entrada franca, e o *Theatro de Brinquedo* fez um sucesso enorme. Sentia que era um público que ia ver o Sobrevento, mas também pensava na entrada franca. São Paulo, por exemplo, é uma cidade que tem muito mais dinheiro que o Rio, e os teatros do município cobram seis reais o teatro infantil. Dez, doze reais o teatro adulto. Aqui está mais caro! Mesmo com essa Rede Municipal, com os espetáculos sendo subvencionados.

Antonio: Não sejamos injustos, a Rede Municipal determina que os grupos ou diretores que ocupam seus teatros, cobrem, no máximo, dez reais pelo ingresso. Mas ainda acho dez reais muito caro para o Rio. Ingresso baixo aqui é cinco reais, não dez.

Fátima: Voltemos ao começo. Em que medida as técnicas empregadas em *Um conto de Hoffmann*, de 1989, que misturava bonecos e atores, permanecem no trabalho de vocês? Quais as principais transformações que elas sofreram?

Miguel: Na época, a gente estava pesquisando o teatro de brinquedo, que era o teatro vitoriano com figuras de papel, bidimensionais, que são manipuladas por atores. Pensamos numa explosão desse teatro de brinquedo, com figuras do tamanho dos atores e na contracenação dessas figuras com os manipuladores-atores. Esse espetáculo também tem muito da influência da oficina que fizemos com o Philippe Genty, em Portugal e no Peru. O *Hoffmann* foi um grande desafio não só porque os bonecos não se mexiam, eram muito grandes, mas também porque a estrutura da peça era operística, as falas do libreto eram em verso. Mas foi muito legal.

Sandra: E a animação se dava muito mais pelo movimento, pelo jogo que você fazia como ator ao acreditar que aquele papelão estava vivo.

Miguel: Na tentativa de convencer que aquilo era um coro de ópera, que você estava numa taberna cheia de gente querendo ouvir as histórias do Hoffmann. Era difícil.

Fátima: O clima fantástico de *Um Conto de Hoffmann* dá lugar à atmosfera cômico-soturna de *Beckett*, de 92, que reúne *Ato sem Palavras I e II* e o *Improviso de Ohio*. Como se deu a passagem entre as técnicas utilizadas num e noutro espetáculo?

Miguel: Antes do *Beckett*, e utilizando a mesma técnica, no meio do caminho, tem o *Mozart*, em 91, que fez muito sucesso, porque estavam sendo lembrados os duzentos anos de morte do Mozart. Mas sempre tivemos um princípio no grupo: “Ganhamos um caminho? OK, vamos partir para outro desafio complicado.” E o desafio mais complicado que apareceu era fazer um espetáculo de teatro de bonecos para adultos. O *Beckett* estava presente desde o início do grupo, desde aquela primeira cena com o *Ato sem Palavras I* que o Luiz André

tinha feito. Mas era uma cena de 28, 30 minutos e não dava para fazer um espetáculo só com aquilo. Então, a gente partiu para o projeto de montar um espetáculo sobre Beckett com outras peças. Inevitavelmente, recorreremos ao *Ato sem Palavras II*, que também é uma peça curta, escrita para mímicos ou algo parecido, que não tem texto e que casava mais ou menos com o que tentamos realizar no *Ato sem Palavras I*, isto é, transpor a linguagem do Beckett – uma linguagem extremamente dura, fechada, com características muito próprias – para a linguagem dos bonecos. Resolvemos escolher mais uma peça. A nossa primeira idéia com relação ao *Improviso de Ohio* era fazer com bonecos estáticos, quase como se fossem esculturas que iam se movendo só com o movimento da luz. Não deu certo, então pensamos: “Vamos fazer com atores”.

Sandra: Até porque os personagens diziam estar ali, estáticos como se fossem pedras, então ficaria muito mais rico se fossem pessoas. Se você usa bonecos, fica uma coisa estranha. Na verdade foram essas figuras que pautaram a estética do espetáculo. Os manipuladores nunca ficaram muito bem resolvidos nas primeiras vezes em que a gente fez o *Beckett*. Eram figuras de capuz, com luz preta, se via e não se via. Foi o *Improviso* que ajudou a resolver...

Miguel: toda a encenação.

Sandra: Foi o texto do *Improviso* que nos abriu uma série de justificativas, que aliás são sempre as coisas mais difíceis de resolver em teatro de bonecos. Quem é esse manipulador? Que código é esse em termos de



Foto de Rodrigo Lopes: *Beckett*

dramaturgia? O que isso simboliza? Em teatro de bonecos, é preciso ter muito cuidado com essas coisas.

Miguel: Estreamos em 92 o *Beckett*. Ele abriu outras tantas portas, quer dizer, fomos convidados para festivais de teatro, porque, de certa forma, a gente sempre tinha estado limitado a festivais de teatro de bonecos. Foi um dado extremamente interessante em termos de mercado.

Fátima: *Mozart Moments* trabalha com extrema delicadeza a trajetória do compositor austríaco. Sente-se no espetáculo o eco das histórias da vida privada que vêm despertando o interesse de mais e mais leitores de uns 20 anos para cá, mostrando os heróis em sua intimidade, longe da aura de grandeza que antes lhes era normalmente atribuída. Como foi a decisão de pegar esse viés e como foi a construção do texto? Lembro que termina com um poema lindíssimo.

Miguel: Do Manuel Bandeira. Não nos interessava colocar o Mozart como uma figura inatingível, um gênio. Resolvemos falar do Mozart como se fosse um mortal, que passou por aqui duzentos anos atrás e que brigava com a mulher, enchia a cara, compunha maravilhosamente bem e que também era uma pessoa que pagava suas contas, né? (*Risos*)

Fátima: Não pagava, né?

Miguel: Ou não pagava.

Fátima: Não tinha como pagar.

Miguel: Queríamos quebrar com essa idéia de gênio intocável, sabe? Era um espetáculo para crianças. Então, qual deveria ser o tom? Como chegar com um universo completamente diferente do das crianças de hoje? No *Mozart* a gente se veste à maneira do século XVIII, com peruca branca etc. Escolhemos, então, um tom brincalhão para o espetáculo.

Fátima: O texto foi escrito a seis mãos?

Sandra: Foi uma situação muito complicada. O teatro de bonecos tem um processo diferente. Nós chamamos uma pessoa para escrever o texto. Mas essa pessoa estava longe dos bonecos que nós estávamos fazendo, das coisas que fazíamos em termos de manipulação. Ela vinha

com umas cenas que os nossos bonecos não iam conseguir fazer. Foi chegando perto da estréia, foi chegando, e nunca que ela trazia o texto. Até que, na verdade, começamos a escrever por desespero. Quando estreamos no CCBB, vimos que os nossos bonecos eram muito pequenos. Então, como muitas cenas eram baseadas só nos movimentos deles, muitas pessoas não enxergavam. Por isso, em algumas delas, o personagem secundário nada mais é do que um tradutor do que o boneco está fazendo. Por exemplo, na cena do costureiro, a Constância está escolhendo o que vestir, mas ninguém conseguia acompanhar as ações. Então, o costureiro começa a entrar com diálogos: “Ah, mas a senhora está chateada? A senhora não gostou do vestido?” Está só traduzindo as ações. Aí o público pensa: “Ah, então realmente a boneca está chateada, olha, eu tô vendo.” (*Risos*). O espetáculo era apresentado em cenas separadas. Um belo dia, alguém pede o espetáculo inteiro. E nós juntamos as cenas à força. Você diz que o texto é bom, mas se você for analisar, ele pula de um situação para outra. A primeira vez que fizemos o espetáculo inteiro, foi numa escola. Ele acabava com a morte do Mozart, de forma seca. Uma criança chorou, mas chorou muito. Ficou profundamente emocionada. Não tinha como consolar. Aquilo doeu tanto na gente que achamos que a morte tinha que ser resolvida de alguma outra maneira. Daí nós achamos o poema do Manuel Bandeira e colocamos, para mostrar como coisas assim, na verdade, não têm mistério nenhum.

Miguel: Uma das questões mais preocupantes para nós quando criamos o *Mozart* foi, justamente, como falar da morte para um público infantil. Acho que conseguimos resolver bem essa questão. Quando a gente começou a apresentar em escolas, as professoras ficavam preocupadas: “Vai falar da morte? Não pode.” Mas depois do espetáculo, elas vinham comentar que a gente tinha feito um bom trabalho de casa! É uma questão que nos acompanha até hoje. Sempre é muito delicado fazer essa última cena. Mas, quando entra o anjinho voando, a criança decodifica: “Ah, virou anjinho, tudo bem!”

Walter: Vocês se preocupam continuamente em aperfeiçoar a formação de vocês e alguns dos espetáculos do Sobrevento começam por oficinas com mestres que vocês trazem de fora. Vocês poderiam traçar um itinerário dessa formação, os principais focos de interesse, as principais técnicas e o que vocês ainda gostariam de desenvolver e com quem?

Miguel: A gente tem uma queda pelo teatro oriental. Ou, pelo menos, por algumas manifestações orientais de teatro de bonecos, principalmente pelo bunrako, que é uma técnica da manipulação direta. Quando a gente começou, lá atrás, no primeiro ano do grupo, a gente ia para o Instituto Cultural Brasil-Japão e ficava enfiado lendo, folheando e fazendo fichamento de todos os livros, observando as fotos. Quando a gente assistiu aos vídeos, já tínhamos percebido algumas coisas de técnica, só através da iconografia.

Sandra: No *Sagruchiam Badrek*, a gente tinha recorrido ao tangram.

Miguel: Sempre houve um certo orientalismo, aliás há até hoje. O Luiz André e a Sandra enveredaram pela questão da luva chinesa na troca com o Yang Feng, o que acabou gerando o *Cadê o meu herói?* E, de certa forma, voltei para o bunraku, com a manipulação direta em *Sangue bom*. O que nos agrada no teatro oriental de bonecos é que existe uma enorme quantidade de técnicas.

Sandra: Agora mesmo o Luiz André está fazendo o acompanhamento de uma companhia chinesa. A gente organizou toda a turnê deles pelo Brasil. Uma companhia com quinze integrantes e que trabalha com teatro de vara que também é uma técnica nova para a gente. O teatro de bonecos chinês é muito rico: eles começam a trabalhar com isso desde pequenos! Em relação a como a gente trabalha ou investe na nossa formação, o que acontece é que chega um momento em que você precisa trocar com pessoas que estejam no mesmo nível que você ou que tenham outras experiências diferentes das suas. Acho que nossas idas a festivais

Foto de Rodrigo
Lopes: *Mozart
Moments.*



internacionais fazem com que tudo pareça mais próximo, que não seja uma coisa de outro mundo trazer uma pessoa da China para cá. E também pela nossa capacidade de produção, e pelo fato de vivermos de teatro, para nós é muito fácil, por exemplo, trazer um grupo, organizar uma turnê. Acho que o Sobrevento tem credibilidade. Quando decidimos fazer luva chinesa, pensamos: “Com quem vamos aprender luva chinesa?” Tinha que ser com o Yang Feng, que é o número um em luva chinesa. Foi muito fácil organizar a turnê e tudo o mais. Ele se propôs a vir em troca da organização da turnê, não nos cobrou nada além disso. A gente ligou para o CCBB, e disse: “Olha, a gente está pensando em trazer um chinês para cá, vocês se interessam?” Eles nem consultaram agenda nem nada: “Venham!” Nós organizamos várias oficinas, em locais onde todos os interessados tivessem a possibilidade de fazer. Registramos em vídeo tudo o que ele nos ensinou, as mínimas coisas, as dicas de manipulação etc.

Walter: Existe alguma técnica de boneco, de manipulação brasileira, que vocês tenham aperfeiçoado para um espetáculo determinado?

Miguel: Temos um espetáculo, que ainda não veio para o Rio, chamado *Brasil para brasileiro ver*, que é, digamos assim, o nosso espetáculo mais brasileiro e no qual trabalhamos com mamulengo, contamos histórias completamente absurdas que só um brasileiro entenderia. Não é um espetáculo brasileiro *for export*, não tem nada disso. Falamos de Roberto Carlos chegando na Lua...

Sandra: ...de Sílvio Santos, da vida de Jesus...

Miguel: ...é bastante bonito. É uma investigação interessante. É uma primeira tentativa de ser menos *beckettiano*, menos olho puxado.

Sandra: Foi muito engraçado o *Cadê o meu herói?*, porque o Yang Feng nada mais é do que um mamulengueiro da China. Exatamente a mesma coisa. Quando começamos a fazer esse trabalho, ele falou: “Não, vocês têm que fazer bonecos de madeira”. Nos bonecos de madeira, os pés têm que pesar o mesmo que a cabeça, tem que haver equilíbrio para que eles possam andar. Nós pensamos: “Madeira? Como vamos trabalhar com madeira?” Aí soubemos que em São Paulo, em Itapeverica da Serra, estava enfunado um mamulengueiro, o Mestre Saúba.

Miguel: Um dos melhores!

Sandra: Então pedimos ao Saúba para esculpir os bonecos. Uma coisa que ele nunca tinha feito, com traços tão delicados, pequenininhos. Lamentavelmente, ele não se encontrou com o Yang Feng. Eu acho que o *Cadê o meu herói?*, apesar da manipulação chinesa, super sofisticada e tudo, tem muito do humor do mamulengo no trabalho com a palavra, no improvisado. Depois, quando o SESC encomendou o espetáculo *Brasil para brasileiro ver*, que seria inserido numa grande exposição sobre o Mário de Andrade, acho que não tínhamos como não cair no mamulengo. Seqüestramos o Saúba para fazer os bonecos, mas aí já eram bonecos do jeito do Brasil, com cabeça grande, manipulação muito menos realista, mais casual, baseada na palavra e no jogo com o público.

Fátima: A questão da relação com os heróis, presente justamente no *Cadê o meu herói?*, de 1998, me leva a uma pergunta: como vocês se posicionam diante do espectador infantil que se torna a cada dia mais passivo e “teleguiado”? Soube que vocês ficaram no centro de uma polêmica levantada pelo pessoal “politicamente correto” a respeito da violência desse espetáculo.

Sandra: O *Cadê o meu herói?* tem texto de um argentino chamado Horácio Tignanelli, que nós vimos há doze anos. Um texto que faz uma crítica à televisão e às pessoas que só ficam vendo televisão. Doze anos depois, já não era mais só a televisão mas o mundo da informática, do celular. Nós trabalhamos especificamente a questão do herói e dos valores que ele passa. O herói mata, bate, é super violento. No *Cadê o meu herói?*, a história começa com o Barão prendendo a Princesa Colherzinha de Mel, então todo mundo pensa: “Bom, vou torcer pelos heróis, porque nenhum vai se dar mal”. Mas eles perdem! Aí a criança já muda e pensa: “Eu acho que vou ter que torcer pelo Barão. Eu tenho que torcer pelo Barão!” A trama é a seguinte: uma princesinha que está presa num castelo por um Barão malvado, encomenda uma série de heróis, via Internet, celular, correio, 0800, para virem socorrê-la. O primeiro herói que vem é um super antigo e, claro, que não serve para nada. Depois, é o do 0800, que também não dá certo. Por último, são os Super Ninjas. Claro que esses heróis todos, assim como esse texto, são uma desculpa, para trabalhar a luva chinesa, porque nessa técnica as brigas são ótimas de se explorar. Finalmente, a Colherzinha e o Barão dialogam,

e vêem que, na verdade, eles têm um problema em comum: ambos têm um manipulador embaixo, por isso não podem se casar, mas o diálogo resolve tudo e eles acabam juntos e os manipuladores também. Esse texto, na verdade, ganhou um tratamento com uma série de ironias, muito humor, piadas etc. Tem todas as brigas, mas o Barão sempre vence os heróis, sem armas, só com o poder do amor. O que as pessoas questionaram foi a medida em que uma criança é capaz de entender que você está brincando com aqueles códigos. Até que ponto ela entende que através da ironia se está fazendo uma crítica? A gente questiona isso. Até que ponto você tem que dizer textualmente numa peça: “Olha, os heróis não existem!”, “Os heróis não servem para nada!” Pode-se dizer dessa maneira direta, ou com humor e brincadeiras, e deixar as próprias crianças chegarem à conclusão de que os super-heróis não servem para nada, de que tudo isso é uma grande piada, uma grande besteira. Numa dessas oficinas de Diadema, na de contação de histórias, as crianças criam suas próprias histórias. Toda hora elas vêm com frases feitas, mensagens do tipo: “Um dia, fulano chegou numa cidade, onde não havia violência, onde a natureza era bem tratada...” Aí nós cortamos. “Você já viu violência?” Em Diadema, é perigoso você perguntar isso, mas enfim. “O que é violência para você? Por que você quer ser contra a violência?” É que as professoras começam a passar uma mensagem vazia: por exemplo, ecologia. Não questionam o que é nem por que proteger o meio ambiente.

Fátima: Isso tem uma consequência negativa que é responsabilizar as crianças sem mostrar nenhum caminho pelo qual elas poderiam participar dessa grande e meritória empresa. É quase como se você fomentasse um sentimento de culpa imensurável, ao invés de dizer às pessoas: “existem tais e tais atitudes que estão ao alcance de todos nós e que nós podemos implementar.” A partir daí já se entra no âmbito da macropolítica.

Sandra: Nesse último festival de que a gente participou em Curitiba, vimos um espetáculo de *Punch and Judy*. Punch é um boneco violentíssimo que bota uma criança numa máquina de moer carne e a transforma em lingüiça. O boneco pergunta para a platéia: “Vocês querem que eu bote essa boneca, esse neném aqui?” A platéia diz: “Sim!” Uma pessoa na platéia achou aquilo um absurdo! Ora, a pancadaria é tradicional em teatro de bonecos!

Miguel: A gente fala muito isso, porque, em teatro de bonecos, se não tem porrada, não tem graça!

Sandra: Com o *Mozart* mesmo. Numa escola acharam um absurdo a cena da pancadaria do Mozart e da Constância. Também na Espanha, onde se diz que a cada dez minutos uma mulher apanha do marido.

Fátima: De um evento sobre Karen Blixen, em 1993, para o qual eu traduzi a peça curta *A verdade vingada*, montada por vocês com a técnica do teatro de brinquedo e que foi posteriormente adaptada ao contexto brasileiro, surgiu um espetáculo *super pocket*, o *Theatro de brinquedo*. Eu gostaria que vocês falassem um pouco sobre a carreira dele e sobre as possibilidades dessa técnica. Há pouco tempo vi *O califa da rua do Sabão*, de Artur Azevedo, dirigido por Miguel com alunos da Uni-Rio, segundo a mesma técnica.

Sandra: A idéia surgiu quando o Karl Erik Schollhammer nos chamou para fazer a leitura. Achamos engraçado, porque a gente pensou: “Bom, vamos fazer a leitura, mas qual a diferença entre chamar um grupo de atores e um grupo de teatro de bonecos para fazer isso?” Daí nasceu a idéia de fazer com o teatro de brinquedo. A gente sabia, com base em *Um conto de Hoffman*, que a riqueza dessa técnica estava no maior número possível de movimentos e desenhos criados. Então, reescrevemos o texto, adaptando-o ao Brasil, sempre buscando muita ação, com vários bonecos desenhados, quase como um desenho animado ao vivo. De onde vem o teatro de brinquedo? De teatrinhos montados no século XIX nas casas de família na Inglaterra. Nós tentamos então reproduzir esse clima de sarau, com musiquinha ao vivo. Mas ele não é tão *pocket* assim, porque são quatro atores na caixinha e dois músicos. E a capacidade de público é de 70, 80 pessoas. Então, para viajar, complica. Como levar um espetáculo com sete, oito pessoas no elenco, com uma capacidade tão pequena de público?

Miguel: Tem esse probleminha, mas ele fez uma carreira legal, fez temporada. Fomos convidados pelo Governo do Estado de São Paulo para reinaugurar uma sala pequena no Teatro Ruth Escobar, chamada Myriam Muniz. Era uma sala muito pequena mesmo, onde não dava para fazer muita coisa, mas onde seria possível fazer realmente para valer um Teatro de Brinquedo, na proporção que ele deveria ter. Estreamos lá, depois viemos para o Rio. Fizemos uma temporada no Paço Imperial, que foi super bonita, porque a gente decorou a Sala

dos Archeiros, e ficou lindíssima. Ganhamos o Prêmio Coca-Cola na Categoria Especial pela pesquisa de linguagem. Tivemos várias outras indicações: Direção Musical, Melhor Espetáculo do Ano, ao todo treze indicações.

Fátima: E como foi o processo de criação de *Ubu*, de Jarry, um texto genial que encontrou uma montagem maravilhosamente excêntrica, suja e barulhenta, como o próprio protagonista devorador e pantagruélico.

Miguel: Fomos convidados pela Prefeitura do Rio para integrar um evento sobre o Jarry e os cem anos do texto *Ubu Rei*. O evento deveria contar com várias atividades, mas acabou não saindo nada e ficou só o nosso espetáculo. Naquele ano, 1996, o grupo estava fazendo dez anos, então juntamos o fato de termos tido uma subvenção da Prefeitura para montar o *Ubu* à comemoração que queríamos fazer. Tentar reproduzir a ruptura que o *Ubu* promoveu no fim do século XIX era uma coisa complicadíssima. Pretensiosíssima também. Mas a gente queria causar estranheza no público. Não podia ser uma coisa que não surpreendesse, ou que desse continuidade ao trabalho que a gente vinha fazendo até então: espetáculos muito bonitos, muito limpos. Precisávamos criar uma ruptura, agregar elementos estranhos ao trabalho da gente, para poder causar no público a estranheza que o texto tinha causado um dia.



Um conto de Hoffmann (1989):
Sandra Vargas e Miguel Vellinho

Sandra: Resolvemos caminhar pelo lado grotesco, porque não seria o lado farsesco que iria provocar essa ruptura. Mas o que seria o grotesco hoje? A partir daí, a participação do Maurício Carneiro, que criou os figurinos, foi fundamental. Ele entendeu muito bem a questão do grotesco e quando chegou com o primeiro desenho do que ia ser esse *Ubu*, muitos dos caminhos da interpretação e da cenografia ficaram claros para nós. Aí começamos a considerar as potencialidades do *heavy-metal*, e tudo o que essa música poderia ser. A banda *Sepultura* também nos apontava caminhos. O que fazer para que também a dramaturgia fosse alguma coisa violenta, brutal? Começamos a ver que a gente devia tirar tudo que era cena de passagem. Teria que ser tudo pauleira mesmo.

Miguel: Foi tudo recortado. Ficamos só com os clímaxes da peça, os grandes momentos. A morte do Rei Venceslau, por exemplo, é uma grande cena. Nela a gente propõe sangue, morte, pancadaria.

Sandra: Esse processo foi muito legal porque descobrimos nossas deficiências, as coisas de que nos tínhamos descuidado, como o trabalho com a palavra. Nós nos preocupávamos muito com o boneco e pensávamos: “Ah, na hora a gente faz o trabalho de ator. Na hora a gente vai e se joga aos leões.” Começamos então a ver que precisávamos trabalhar muito a palavra. A dramaturgia foi super interessante, porque cada um de nós adaptou um ato.

Miguel: Isso é algo que só é possível dentro de um trabalho de grupo. Entre pessoas que estão trabalhando há muito tempo juntas. A minha cena a Sandra Vargas poderia ter escrito. Eu poderia ter escrito a cena que o Luiz André escreveu. No final, tudo se casava, num mesmo tom, numa mesma ironia.

Antonio: Desde o princípio vocês tinham decidido que vocês seriam os bonecos da vez? Desde que pegaram o texto?

Sandra /Miguel: Não!

Fátima: Porque o *Ubu Rei* é um texto para bonecos e vocês decidiram fazer como atores.

Miguel: Já era uma forma de causar estranheza.

Sandra: O Luiz André começou a nos trabalhar como atores. Com o corpo, a voz, e nós não sabíamos o que ia ser. Não sabíamos se ia ter

um boneco, ou se nós mesmos íamos ser os bonecos. Daí chega o Maurício com aquela coisa grande, que também nos causou estranheza. Até a gente entender quais eram os movimentos, até entender de que forma tínhamos que falar usando aquela roupa... Na verdade, o *Ubu* ficou seis meses seguidos em cartaz: quatro no Sergio Porto, no Rio, e dois em São Paulo. E toda hora nós mudávamos. Depois de muito tempo, e com as viagens, a gente foi entendendo que o *Ubu*, na verdade, caminhava na direção de um show.

Miguel: Nesse ponto, acho que a grande felicidade dessa montagem também foi a intromissão da música, daquele tipo de música, dentro do espetáculo. Aquilo era o espetáculo. Quer dizer, aquele monte de bobagem falada pelo Pai Ubu, aquele monte de coisa baixa falada pela Mãe Ubu, mas, sobretudo, aquela maçaroca, a gritaria desses dois personagens, somada à barulheira e à distorção de uma banda *heavy*. Foi aí que a gente conseguiu retomar a estranheza do Jarry de cem anos atrás. O mais interessante era ver aquela senhora de cabelos brancos que tinha assistido ao *Theatro de Brinquedo* entrando e, no meio do espetáculo, indo embora. (*Risos*) Era muito engraçado!

Fátima: O que a crítica falou?

Sandra: O Macksen Luiz falou que era muito formal.

Miguel: A Bárbara Heliodora não entendeu.

Sandra: Falou que era uma gritaria só.

Miguel: E o Lionel Fischer, mais uma vez, acertou. Definitivamente, é o melhor e o mais preparado crítico do Rio de Janeiro.

Sandra: Não era uma crítica de elogios, mas ele nos apontou caminhos, esclareceu algumas das nossas dúvidas.

Antonio: É o único crítico que acompanha atentamente o trabalho das pessoas.

Fátima: Esse espetáculo viajou?

Miguel: Era um espetáculo grande, porque tinha quatro músicos, uma estrutura de luz muito pesada. Tinha que ir o iluminador, tinha que ir o operador. Fizemos uma temporada em São Paulo, capital, e algumas apresentações no interior do estado.

Sandra: Mas era caro, porque eram dez pessoas. Era um show mesmo e, em teatro, isso é complicado. Não podia ser um técnico de som de teatro, tinha que ser um técnico de som acostumado com show, mas que, ao mesmo tempo, conhecesse teatro, porque ele também não podia aumentar o volume dos microfones e da música de maneira que não se escutasse o que a gente falava. Então tudo isso pesou. Até hoje temos um equipamento que tivemos que comprar, porque a gente chegava no teatro e não tinha. Era uma caminhão, literalmente um caminhão!

Miguel: Fora o cenário do Hélio Eichbauer que também era imenso. Mas foi um presentão para a gente que estava vindo de espetáculos muito pequenos, com pouca gente. No *Ubu* era uma parafernália imensa. Tinha dois contra-regras para ficar entregando os adereços para a gente. Quer dizer, foi uma lição também de produção, no lidar com um espetáculo grande.

Sandra: E nos levou à falência. É bom dizer: “A gente fez e a gente pode fazer outras coisas assim e a gente não pode perder essa garra de arriscar tudo.” Tem só que tomar cuidado. Mas bateu um medo desse *Ubu*, porque chegou uma hora que a gente não tinha dinheiro nenhum no Sobrevento! Para fazer mais nada, sabe? Tínhamos aplicado tudo no *Ubu*. Aquilo me deixou um pouco assustada. Até que saiu daí *O anjo e a princesa*, e eu pensei: “É um monólogo. Vai ser um monólogo, um espetáculo *pocket*, como o *Mozart Moments*, que eu possa levar para tudo que é lugar.”

Fátima: Em *O anjo e a princesa* a pesquisa plástica precedeu as demais instâncias criativas. Como vocês estruturaram a relação entre a obra de Calder, o texto e as técnicas de manipulação?

Sandra: Depois do *Ubu*, fiquei com muita vontade de escrever um texto e trabalhar a questão da palavra. *O anjo e a princesa* era um monólogo, um texto falado do início ao fim, texto, texto o tempo inteiro. A parte plástica entrou porque há muito tempo nós namorávamos o Calder. Na verdade, quando pensei no Calder, pensei nos bonequinhos de arame que ele fazia. Ele tinha um circo em miniatura com bonequinhos que se manipulavam com manivelas, gatilhos e tudo. Mas esses bonecos em cena não seriam vistos. Então, o Luiz André sugeriu que a gente começasse a estudar o Calder, mas que ainda não decidisse o que usar dele no espetáculo.

Paralelamente aos ensaios do texto, a gente chamou dois artistas plásticos, o Mário Cavaleiro e a Mônica Papesku e, sem dizer nada sobre o texto, para evitar que caíssem numa coisa óbvia, pedimos que eles começassem a estudar o Calder e a desenvolver esculturas. A história é a de uma princesa que manda cortar todos os pessegueiros para fazer uma festa. Trabalhamos seis meses e eles partiram de três esculturas do Calder: dois estáveis, que são as esculturas de chão, e um móvel. Eu adequiei essas esculturas ao texto, por isso não ficou uma coisa óbvia. Eu uso a escultura com milhões de funções, e as crianças adoram. Quanto aos bonecos, o Calder tinha uma coisa assim de brinquedos, uma coisa mecânica, então resolvemos trabalhar com brinquedos. E a graça de *O anjo e a princesa* é que todos os bonecos que aparecem são brinquedos. A criança vê e, depois do espetáculo, vai lá, e pega o boneco. É uma coisa diferente do *Cadê o meu herói?*, do *Mozart Moments*. Porque por mais que a criança quisesse reproduzir os mesmos movimentos da gente no espetáculo, não ia conseguir, porque ou precisa de mais uma pessoa, ou precisa de ensaio e tudo mais. Em *O anjo e a princesa* não. São brinquedos construídos da maneira mais simples. É uma peça delicada, que resgata a coisa da criança escutar história, texto, texto, texto. Claro que toda hora tem ganchos visuais, e ainda mais os ganchos visuais do Calder. Ele dizia que os seus maiores fãs tinham idades que variavam entre seis e dez anos. Eu vejo isso claramente. Viajo com essa peça e, onde eu monto aquele cenário, não preciso fazer mais nada depois. Só uma mexida na escultura e as crianças já ficam alucinadas.

Fátima: O *Sangue bom* foi montado com a parte carioca da companhia, foi o Miguel Vellinho quem criou o texto e dirigiu a montagem. Vê-se que há uma proposta cinematográfica que permeia a criação do espetáculo. Você poderia estabelecer a relação entre este ponto de partida e os demais elementos cênicos?

Miguel: Antes preciso fazer um pequeno histórico. O Luiz André e a Sandra Vargas foram para São Paulo com o *Ubu* e se estabeleceram lá. Eu acabei ficando no Rio por motivos diversos. Ficando aqui, obviamente, eu deveria fazer alguma coisa na minha vida. (*Rindo*) Aí eu me imbuí de coragem, reuni algumas pessoas, algumas já estavam bem próximas, e comecei a fazer uma oficina que não tinha nada a ver com o texto ainda, nada a ver com a montagem. Uma oficina de movimentação, de manipulação direta, baseada no

bunraku, que a gente já tinha experimentado no *Beckett* e no *Mozart*. Ficamos de agosto a dezembro encerrados numa sala na Uni-Rio, vendo todas as possibilidades de movimentação com essa técnica. A primeira questão era a ação. Queria fazer um espetáculo que não tivesse texto, que tivesse só a ação conduzindo a história. Criamos as cenas, e aí a questão do cinema começou a falar mais forte. Era necessário que houvesse dois bonecos exatamente iguais para dar maior agilidade à cena, para um boneco entrar numa ponta do palco e sair na outra. Uma questão séria nos teatros de bonecos – cada vez mais eu vejo isso claramente, e cada vez mais isso me incomoda – é que existe um palco. E se é um espetáculo de manipulação direta, invariavelmente, vai ter um balcão. Aquele balcão vai ficar ali do início ao fim do espetáculo e nada mais acontece. Então, você entra no teatro, vê o cenário e diz: “Ah, o boneco vai sair dali, vai para ali e pode aparecer ali, ali e ali.” Então, eu pensei: “Por que não se pode criar uma dinâmica maior na cena e ganhar todo o espaço do palco?” A partir disso, comecei a fazer costuras, como se faz no cinema. Se o boneco sai de lá de uma ponta, eu tenho um segundo boneco que entra.

Sandra: Como o Miguel queria trabalhar essa coisa cinematográfica, ele quebrou, digamos



Foto de Simone Rodrigues:
Sangue bom

assim, o balcão, que se transformaria em minibalcões, que poderiam estar na frente, atrás, dos lados e que, no *Sangue bom*, se transformaram em caixotes que seriam trazidos pelos estivadores, os caixotes em que o Drácula aparecia.

Miguel: O Drácula só pode ser transportado dentro de uma caixa com a terra de seu próprio país, senão ele morre. Então, a partir disto, todo o espetáculo começou a ganhar sentido. Quando decidi que os manipuladores seriam os estivadores de um porto, a idéia se fechou na minha cabeça. Numa noite de chuva, aparece um navio e os estivadores são obrigados a retirar toda a carga de dentro desse navio. Uma dessas caixas se rompe e começa a cair areia. Eles vão abrir a caixa para ver o que é aquilo e encontram um caixão, um caixãozinho. Aí começa a linguagem do espetáculo de bonecos mesmo: de dentro daquele caixão sai um vampiro. O castelo onde a mocinha vive e tal sai de dentro dessas caixas. Essas caixas se abrem e dentro dessas caixas você vê cenários.

Sandra: É muito legal porque trabalha bem a linguagem do desenho animado.

Miguel: As rodinhas nas caixas começaram a dar uma agilidade imensa ao espetáculo. Eu podia fazer o que quisesse! Então, tem grandes correrias dos manipuladores com caixas, empilhações e desempilhações. A gente ficou um ano ensaiando esse espetáculo. Cortei tantas cenas que seria possível montar um segundo espetáculo com o que ficou de fora porque atrasava o ritmo da história. Foi mesmo um trabalho de edição de cinema. E é uma primeira aventura do Sobrevento com outro tipo de público, que é o público adolescente.

Fátima: Miguel, gostaria que você falasse um pouco da sua recente experiência com o cinema. Vejo que cada um está firmando, de alguma maneira, sua carreira solo sem que a idéia do grupo se desfaça.

Miguel: O Jom Tob Azulay estava com um projeto *Um olhar francês sobre o Brasil*. Um projeto didático sobre personalidades francesas que retrataram o Brasil de alguma forma. Dentro desse projeto, havia um piloto sobre Jean-Baptiste Debret, que ele queria fazer com bonecos. Em *O judeu*, Jom Tob já tinha feito uma experiência com bonecos com o Teatro de Marionetes de Lisboa. Ele ouviu

falar de mim através da Nelly Laport, viu o *Sangue bom*, ficou maravilhado e me convidou para fazer os bonecos. Acabei fazendo a direção de arte, porque, obviamente, acabei tendo que definir os cenários, os figurinos, enfim, toda a parte visual. Fiquei enfiado esses últimos seis meses, de janeiro a junho, só nisso. Está ficando super bonito. Há umas duas semanas, vi algumas cenas que estão sendo trabalhadas no computador. A gente inseriu e recriou as pinturas do Debret, retirando as pessoas. Convidei um desenhista para redesenhar as paisagens do Debret, para poder inserir nelas os bonecos. Filmamos tudo em cromaqui, e foi uma dificuldade violentíssima porque você tem que estar todo de azul, num fundo azul, a iluminação tem que iluminar o boneco, mas tem que iluminar os manipuladores uniformemente para não dar sombra. Enfim, várias questões técnicas que a gente foi aprendendo na hora. Foram seis meses de pesquisa para ver o que dava certo e o que não dava. Filmamos em três dias e vai virar um documentário de 25 minutos. Foi muito bacana, e a idéia é continuar com esse projeto.

Fátima: Como vocês dividem as tarefas de criação de espetáculos e manutenção do grupo?

Sandra: No dia-a-dia, a parte da confecção, fica por conta do Miguel e de mais uma pessoa com quem a gente trabalha em São Paulo, o Anderson da Silva. A direção de produção passa por mim e pelo Luiz André. A produção executiva fica a cargo da Lúcia Erceg, que cuida da venda direta. Hoje em dia, nenhum de nós tem tempo mais de tomar conta das vendas, de negociar, de parar para falar de preços. Nosso dia é tomado por uma série de coisas: elaboração de projetos, oficinas, mandar fotos, planos de luz para os lugares, enfim, essas coisas. Na criação de espetáculos, surge primeiro uma concepção geral, de todos juntos, a respeito do que a gente quer fazer, qual o tom que se quer dar. E depois, sim, a direção é do Luiz André. Daí a gente começa a acionar profissionais especializados em função do que se quer fazer. Programador visual, enfim, todas essas pessoas a gente vai convidando de acordo com a cara que queremos dar para cada espetáculo.

Fátima: Como vocês vêem o panorama do teatro de animação no Brasil?

Sandra: Eu acho que o teatro de animação no Brasil, está bem. O legal é que aqui o teatro de animação está inserido dentro do teatro, o crítico vai ver, os espetáculos ganham prêmios, e isso é uma coisa que a gente tem que conservar. Isso não acontece, por exemplo, na Europa. Temos grupos ótimos: o XPTO, o Pia Fraus, o Cidade Muda, o Giramundo, o Contadores de Histórias, o Mamulengo Só-Riso. Acho perigosa a separação entre o teatro de bonecos e o teatro.

Miguel: Nosso teatro de animação é bastante variado. Tem a vertente urbana, a vertente popular, como o mamulengo, e os espetáculos brasileiros são muito requintados, mais do que se espera lá fora.

Fátima: Quais são os novos planos?

Miguel: Ano que vem o Sobrevento faz 15 anos. Temos várias idéias: fazer um livro sobre a trajetória do grupo, montar um espetáculo ou fazer um festival com o repertório. Enfim, a gente está tentando definir alguma coisa, mas é tão pouco tempo para pensar nisso.



Foto de Guga Melgar:
Miguel Vellinho e Sandra Vargas

Sandra: Mas se a gente não conseguir, não faz e não tem que se lamentar, nem sofrer por isso. Também acho que, antes de mais nada, temos que fazer um novo espetáculo, adulto.

Miguel: Com os três juntos novamente.

Sandra: Uma coisa que eu particularmente gostaria de fazer é trabalhar o objeto, não mais como uma coisa viva, mas como algo que provém da morte. Uma coisa morta. Trabalhar o boneco assim, como coisa morta mesmo. Tentar pesquisar umas coisas por aí, especialmente as idéias de Tadeusz Kantor.

Fátima: Seria um projeto fascinante.

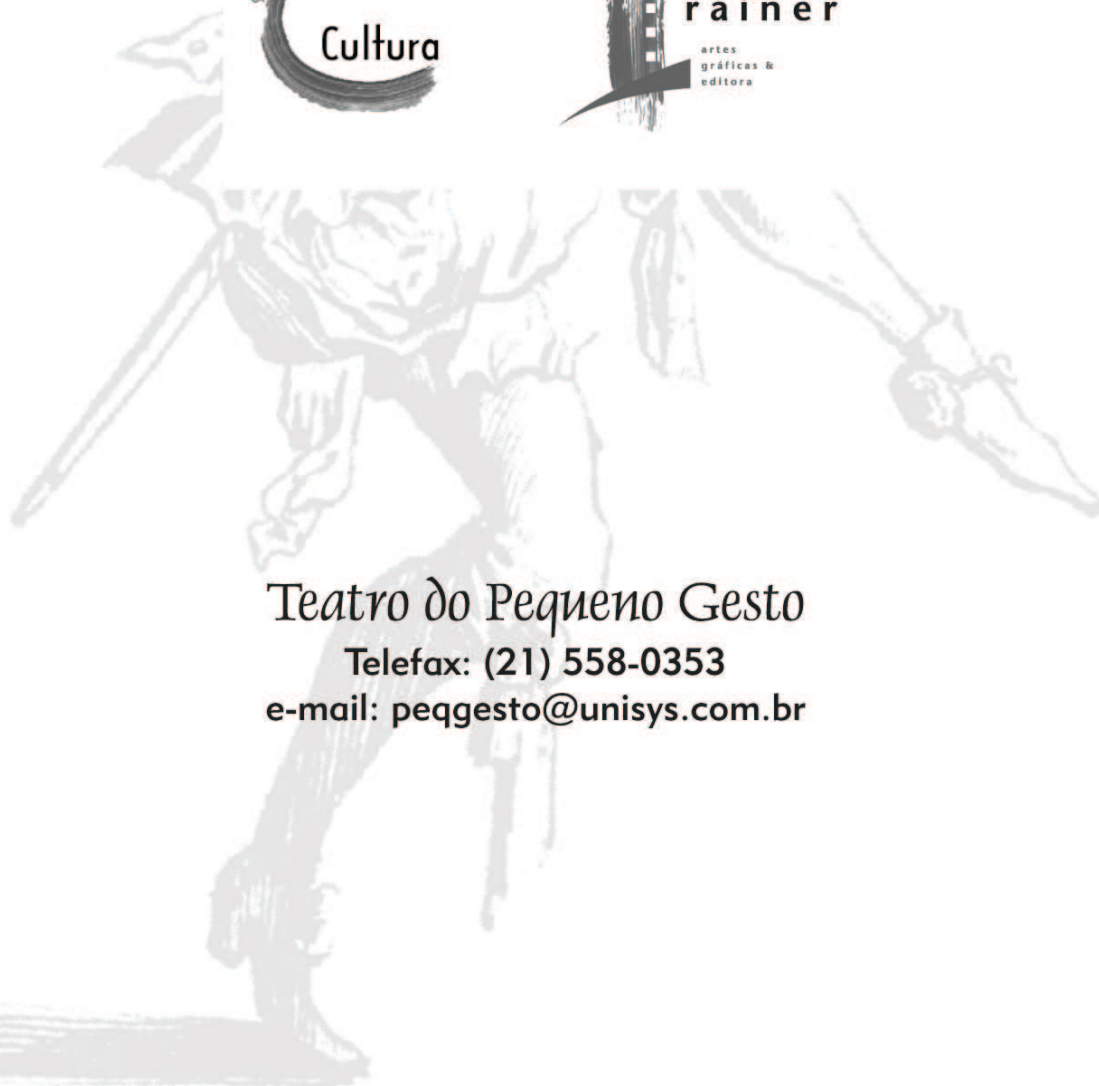
Sandra: E esse ano a gente está levando o *Beckett* para um festival só sobre o Beckett, na Irlanda. Depois vamos ao Festival de Outono em Madri.

Fátima: Então boa sorte e boa viagem!



Apoio Cultural

Rio de Janeiro
ESTADO de
secretaria
C
Cultura



Teatro do Pequeno Gesto

Telefax: (21) 558-0353

e-mail: peqgesto@unisys.com.br