

Jan - abr de 2001

Folhetim

Teatro do Pequeno Gesto

número 9

Ensaio sobre teatro
e entrevista com
o ator e diretor

**Gilberto
Gawronski**



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 Glaucê 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

Editorial

A Secretaria Estadual de Cultura renovou o apoio gráfico ao *Folhetim* para as três edições de 2001. Além desta, mais uma boa notícia: a partir de agora, os leitores poderão fazer assinatura anual da revista. Basta mandar um e-mail e explicaremos como proceder.

Gilberto Gawronski é o entrevistado deste número e fala de sua paixão pela *performance* e pela arte *pop* e, ainda, de seu trabalho na direção de espetáculos, estruturados sempre a partir do jogo dos atores.

Lionel Fischer faz uma bem-humorada e otimista avaliação dos percalços e acertos dos espetáculos teatrais no Rio de Janeiro, enfatizando a importância dos grupos e companhias no panorama carioca.

O trabalho do ator está em questão em *Resposta a Stanislavski*, de Grotowski, e em

Além da interpretação, de Ângela Leite Lopes.

A história do teatro se desdobra em três vertentes: a dramaturgia, no artigo *Duas mulheres: condição feminina e destino trágico nas peças Castro e Leonor de Mendonça*, de Fernando Marques; a prática do diretor desde suas primeiras manifestações em *Introdução histórica: o ensaiador, o diretor e o encenador*, de Walter Lima Torres, e o resgate da trajetória de um trabalho, em *Grupo Revolucionário e o teatro de rua no sul fluminense*, de Narciso Telles.

Num momento de mudanças políticas, *Folhetim* aborda a questão da produção cultural em dois artigos: *Política prática*, de Edelcio Mostaço, e *Política cultural: uma faca de muitos gumes*, de Antonio Guedes.

Desejamos a todos boa leitura e um feliz milênio!

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

Edelcio Mostaço, Fernando
Marques, Lionel Fischer, Narciso
Telles, Ricardo Gomes

Foto da Capa Guga Melgar

Projeto e arte gráfica Bruno
Cruz

Transcrição Isa Viana e Alex
Cabral

Revisão Fátima Saadi

Agradecimentos

Ana Bonelli
Antonio Grassi
Welles Costa

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

sumário

Resposta a Stanislavski	Jerzy Grotowski	2
Cenas cariocas 2001: tendências	Lionel Fischer	22
Política cultural: uma faca de muitos gumes	Antonio Guedes	30
Política prática	Edelcio Mostaço	42
Duas mulheres: condição feminina e destino trágico nas peças Castro e Leonor de Medonça	Fernando Marques	50
Introdução histórica: o ensaiador, o diretor e o encenador	Walter Lima Torres	60
Revolucena e o teatro de rua no sul fluminense	Narciso Telles	72
Além da interpretação, de Stanislavski a Grotowski	Ângela Leite Lopes	80
Teatro by Gawronski	Entrevista	88



RESPOSTA A STANISLAVSKI*

Jerzy Grotowski

Tradução de
Ricardo Gomes**

1.

Certas perguntas não têm sentido. “Stanislavski é importante para o novo teatro?” Não sei. Existem coisas novas, como as revistas de moda. E existem coisas novas mas antigas, como as origens da vida. Por que você pergunta se Stanislavski é importante para o

** Texto organizado por Leszek Kolankiewicz, baseado no estenograma do encontro de Grotowski com diretores e atores na Brooklyn Academy em Nova Iorque, em 22 de fevereiro de 1969. Publicado em *Dialog*, 1, 1980. Tradução do polonês para o italiano de Carla Pollastrelli. A presente tradução se baseou na edição do Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale de Pontedera (Florença: La casa Usher, 1980), incluída em *Stanislavskij: L'attore creativo*.

** Ricardo Gomes é ator e diretor do Teatro Diadokai; mestre em Teatro pela Uni-Rio.

Foto: Stanislavski e Olga Knipper em *A gaiivota*, de Checov. Teatro de Arte de Moscou, 1898.

novo teatro? Dê a sua RESPOSTA A STANISLAVSKI – que não seja baseada na ignorância, mas no conhecimento prático. Ou você é criativo, ou não é. Se for, de alguma maneira vai superá-lo, se não for, será fiel, mas estéril.

É proibido pensar segundo estas categorias: “é importante hoje?” Se for importante para você, pergunte: por quê? Não pergunte se é importante para os outros, ou para o teatro em geral. “*O trabalho do ator sobre si mesmo*¹ ainda é um livro atual?” Esta pergunta é sem sentido pelo mesmo motivo. O que é o trabalho hoje? Significa justamente que existe o trabalho hoje, que é necessariamente diferente do trabalho ontem. Mas o trabalho hoje é o mesmo para todos? Existe o seu próprio trabalho. Então você pode se perguntar se este livro é importante para você no seu trabalho. Não pergunte para mim. Não se pode responder no lugar de ninguém.

2.

Um dos mal-entendidos preliminares relativos a esta problemática deriva do fato de que, para muitas pessoas, é difícil diferenciar a técnica da estética. Considero que o método de Stanislavski foi um dos maiores estímulos para o teatro europeu, em particular na formação do ator; ao mesmo tempo, me sinto distante da sua estética. A estética de Stanislavski era produto do seu tempo, do seu país e da sua pessoa. Somos todos produto da associação das nossas tradições e das nossas necessidades. São coisas que não podem ser transplantadas de um lugar para outro sem cair nos clichês, nos

1. Nota do tradutor: Grotowski se refere ao livro de Stanislavski *Rabota aktëra nad soboj*, que na 1ª edição russa possuía dois volumes: *Rabota aktëra nad soboj v tvorceskom protsesse perezivanie* (O trabalho do ator sobre si mesmo no processo criativo) e *Rabota aktëra nad soboj v tvorceskom protsesse volplostcenia* (O trabalho do ator sobre si mesmo no processo de encarnação) e foi publicado em inglês de forma reduzida e deturpada (e desta edição traduzido para o português) como dois livros diferentes: *An actor prepares* (A preparação do ator) e *Building a Character* (A construção do personagem).

estereótipos, em alguma coisa que já está morta no momento em que é chamada a existir. E o mesmo acontece no caso de Stanislavski, no nosso, ou em qualquer outro.

3.

Como profissional, me formei dentro do sistema de Stanislavski. Acreditava, de alguma maneira, no profissionalismo. Agora não acredito mais. Existem dois tipos de disfarces, dois gêneros de fuga. Podemos fugir no diletantismo, chamando-o de “liberdade”. Podemos fugir também no profissionalismo, na técnica. Ambos podem servir como pretexto para a absolvição. Antigamente eu acreditava na profissão. Neste campo, Stanislavski era para mim o exemplo. Quando comecei meu trabalho, meu ponto de partida era a sua técnica. Mas uma base *sui generis* para mim era também a sua atitude, que o levava a descobrir de novo cada fase da vida.

Stanislavski estava sempre a caminho. Colocou as perguntas fundamentais no campo da profissão. Quando se trata de respostas, entre nós vejo principalmente as diferenças. Mas nutro um grande respeito por ele, e penso nele freqüentemente quando vejo que confusão se pode criar. Os alunos... Acho que aconteceu comigo também.

Os verdadeiros alunos não são nunca alunos. Um verdadeiro aluno de Stanislavski era Meyerhold. Ele não aplicava o “sistema” escolasticamente, dava uma resposta sua. Era um rival, não uma “boa alma” que protesta um pouco quando não está de acordo. Tinha convicções, era ele mesmo, e teve que pagar por isso. Um verdadeiro aluno de Stanislavski era Vakhtângov. Não se opôs a Stanislavski mas, quando aplicou o “sistema” na prática, foi tão pessoal, tão marcado pela relação com seus atores (mas também pela influência da época, pelas mudanças que haviam ocorrido, pelo modo de ver da nova geração...) que os resultados foram completamente diferentes dos espetáculos de Stanislavski.

Stanislavski era um velho sábio. Entre seus alunos, preferia Vakhtângov. Na estréia de *Turandot*, muitos pensaram que não po-

dia concordar com um espetáculo tão diferente e estranho ao seu trabalho, mas Stanislavski assumiu uma posição de plena e total aprovação. Sabia que Vakhtângov tinha feito como ele anteriormente, tinha dado sua própria resposta às perguntas que tinha a coragem de se colocar, evitando ao mesmo tempo os estereótipos, inclusive os estereótipos do trabalho de Stanislavski.

Por este motivo, sempre que posso, repito que não quero ter alunos. Quero companheiros de armas. Quero uma fraternidade de armas. Quero pessoas afins, até aquelas que estão distantes de mim e que – talvez – recebam impulsos da minha parte, mas que são estimuladas pela sua natureza. Outras relações são estéreis: produzem só domadores que domesticam os atores em meu nome, ou diletantes que se cobrem com meu nome.

4.

No fundo, posso unicamente – assim como os outros até agora – revelar o meu próprio mito de Stanislavski e, ainda por cima, sem saber em que medida aqueles outros mitos se basearam na realidade. Quando comecei meus estudos na escola de arte dramática, fundei toda a base do meu saber teatral sobre os princípios de Stanislavski. Como ator, era possuído por Stanislavski. Era um fanático. Achava que ele era a chave que abre todas as portas da criatividade. Queria compreendê-lo melhor que os outros. Trabalhava muito para chegar a saber todo o possível sobre o que ele tinha dito e o que tinham dito a respeito dele. Isto levou – segundo as regras da psicanálise – do período da imitação ao período da revolta, ou seja, à tentativa de encontrar o meu próprio lugar. Para ter, em relação aos outros, na profissão, o mesmo papel que ele teve para mim... Depois compreendi que isto era perigoso e falso. Comecei a pensar que talvez se tratasse apenas de uma nova mitologia.

Quando cheguei à conclusão de que o problema da construção do meu sistema era ilusório e que não existe nenhum sistema ideal que seja a chave da criatividade, então a palavra “método” mudou de significado para mim.

Existe o desafio ao qual cada um deveria dar a sua própria resposta. Cada um deveria ser fiel à própria vida. Deste modo, não se excluem os outros, muito pelo contrário. A nossa vida consiste nos laços com os outros, e os outros são justamente o seu campo de ação. É o mundo vivo. Existem em nós vários tipos de necessidades e de experiências. Nós nos esforçamos para interpretar estas experiências como uma mensagem enviada pelo destino, pela vida, pela história, pelo gênero humano ou pela transcendência... (todos estes nomes, aliás, não têm importância). De qualquer modo, a experiência da vida é a pergunta, enquanto a criação é, na verdade, simplesmente a resposta. Começa com o esforço de não se esconder e de não mentir. Então o método – enquanto sistema – não existe. Pode existir apenas como desafio ou como chamada. E não se pode prever exatamente qual será a resposta de uma outra pessoa. É muito importante estar preparado para o fato de que a resposta dos outros será diferente da nossa. Se a resposta é a mesma, então é quase certo que esta resposta é falsa. É preciso compreender isto, é o ponto decisivo.

Também o conceito de profissionalismo é limitado. Talvez, no fundo do teatro, exista lugar para alguma atividade pura. Mas este não é essencial a ponto de lhe sacrificarmos a vida. Mas se, verdadeiramente, se deseja fazer isto, é preciso ir com todo o ser. Apenas: o teatro é uma coisa a tal ponto essencial que, por ele, se sacrifique a própria vida? Penso que devemos tratar o teatro como uma casa abandonada, uma coisa inútil, algo que na verdade não é indispensável. Mas ainda não se quer acreditar que sejam apenas ruínas. Então ainda pode funcionar. Mas existem hoje outros campos da atividade humana que ocupam o lugar do teatro. Não apenas o filme, a televisão, o musical. O fato é que está desaparecendo a função do teatro, que era evidente no passado. Age mais o automatismo cultural que a necessidade. As pessoas bem-educadas sabem que é preciso ir ao teatro. Normalmente não se vai pelo teatro, mas por uma obrigação cultural. Em toda parte se procura um modo de organizar os espectadores, de atraí-los da maneira mais eficaz, de obrigá-los a vir. Em alguns lugares, funciona o sistema das assinaturas, em outros, a pornografia. Como garantir uma platéia a todo custo?

Penso então que o mais sensato seja falar do teatro como de uma casa em ruínas, quase abandonada.

Então: no início da nossa era, os que buscavam a verdade procuravam os lugares abandonados para cumprir ali o dever da vida. Ou então iam para o deserto (não creio que se tratasse de uma solução natural, ainda que às vezes necessária em certos períodos da vida: é preciso se afastar para depois voltar), ou procuravam casas em ruínas – talvez condenados a não encontrá-las, talvez loucos do ponto de vista das categorias do quotidiano.

O conceito de profissionalismo está se distanciando de mim há muito tempo. No primeiro período de minha atividade como diretor autônomo, compreendi que o disfarce atrás do qual o ator se esconde para evitar a sinceridade concreta e tangível é o diletantismo. Não se faz nada, mas se tem a convicção de fazer alguma coisa. Não mudei de opinião a esse respeito. Só que a técnica também pode servir como disfarce. Podemos dominar com o treinamento vários sistemas de capacidades, vários expedientes, podemos ser grandes mestres e hábeis malabaristas neste campo para mostrar a técnica mas não revelar a nós mesmos. Paradoxalmente, é preciso ultrapassar o diletantismo e a técnica. Diletantismo quer dizer falta de rigor. O rigor é o esforço para fugir da ilusão. Quando não somos sinceros, imaginando que estamos realizando o ato, fazemos apenas algo inarticulado e disforme.

5.

Nutro por Stanislavski um grande, profundo e multiforme respeito. Este respeito se baseia em dois princípios. O primeiro é a sua auto-reforma permanente, o colocar em discussão continuamente no trabalho as etapas precedentes. Isto não era um esforço para permanecer moderno, mas se tratava do prolongamento coerente daquela mesma busca da verdade.

Na realidade, ele contestava as novidades. Sua pesquisa não terminou no método das ações físicas por nele ter encontrado a verdade máxima da profissão, mas porque foi interrompida pela morte.

O segundo motivo pelo qual respeito muito Stanislavski é o seu esforço para pensar baseado no que é prático e concreto. Como *tocar o que não é tangível*? Ele desejou encontrar os caminhos concretos para o que é secreto, misterioso. Não os meios – contra eles lutava, chamava-os de “clichês” – mas os caminhos.

6.

O método das ações físicas: a nova e ao mesmo tempo última etapa em que Stanislavski colocou em dúvida muitas das suas descobertas precedentes. Com certeza, sem o trabalho precedente não poderia ter descoberto o método das ações físicas. Mas apenas naquele período realizou descobertas que considero uma espécie de revelação: que os sentimentos não dependem da nossa vontade. Na fase precedente isto ainda não estava claro para ele. Procurava a famosa “memória emotiva”. Achava ainda que recorrer às recordações de diferentes sentimentos no fundo significasse a possibilidade de retornar aos próprios sentimentos. Nisto havia um erro – a fé no fato de que os sentimentos dependem da vontade. No entanto, na vida, podemos notar que os sentimentos são independentes da nossa vontade. Não queremos amar alguém, mas amamos; ou então o contrário: queremos realmente amar alguém, mas não conseguimos. Os sentimentos são independentes da vontade e, justamente por este motivo, Stanislavski, no último período de atividade, preferia, no trabalho, colocar a ênfase naquilo que está sujeito à nossa vontade. Por exemplo, na primeira fase, ele perguntava quais as emoções às quais o ator tendia nas diversas cenas. E enfatizava os assim chamados “eu quero”. Mas, por mais que possamos querer “querer”, isto não é a mesma coisa que o fato de “querer”. Na segunda fase, deslocou a ênfase para o que é possível fazer. Porque o que se faz depende da vontade.

Mas o que é aquilo que se faz, o que é a ação? Aqueles que ficaram na superfície da terminologia das ações físicas pensam que seja, por exemplo, passear, fumar um cigarro e assim por diante. Isso significa que, para eles, ações físicas são as atividades elementares da vida quotidiana. É muito ingênuo. Os outros, que preferiam o

Stanislavski do período anterior, repetem sempre as suas afirmações sobre as ações físicas usando a terminologia das emoções. Por exemplo: “agora ele não o ama, então quer ir contra, se esforça: o que é preciso fazer?” e coisas deste tipo. Estas não são ações físicas. Outros ainda misturam a representação com as ações físicas.

Na concepção de Stanislavski, as ações físicas eram elementos do comportamento, eram ações elementares verdadeiramente físicas, mas ligadas ao fato de reagir aos outros. “Olho, olho-o nos olhos, tento dominar. Observo quem é a favor e quem é contra. Não olho porque não consigo encontrar em mim os argumentos”. Todas as forças elementares do corpo orientadas em direção a alguém ou em direção a si mesmo: escutar, olhar, agir com o objeto, encontrar os pontos de apoio – tudo isso é ação física. Olha e vê, mas não: não olha e não vê, como um ator ruim em um espetáculo feio. Ele é cego e surdo em relação aos outros, em relação aos parceiros, dispõe apenas de truques para esconder isto. É possível fazê-lo passar – por meio da eficácia do método – da sinceridade simulada à sinceridade meio verdadeira. Do ponto de vista da concepção do espetáculo, é muito. Se o diretor é um mestre da eficácia, pode ajudar o ator nisso. Mas quero dizer que, me afastando do culto do profissionalismo, mudei também meu conceito de eficácia.

7.

Com toda a sua vida na arte, Stanislavski deixou o exemplo de que é preciso estar preparado para o trabalho, e foi ele mesmo quem formulou a importância do trabalho de laboratório e dos ensaios enquanto processos criativos sem espectadores. E também a necessidade do treinamento para o ator. Prestou, assim, um grande serviço.

No treinamento do ator, nos exercícios, pode-se, todavia, encontrar uma falsa satisfação que nos permite evitar o ato de sinceridade pessoal. Podemos nos torturar por anos e anos. Pode-se acreditar que os exercícios têm um grande valor por si sós. Pode-se tratar os exercícios como uma absolvição para o fato de que, na ação, não se vai até o fundo. Ao contrário, em outros contextos culturais, o adestramento em grupo era muitas vezes reforçado.

Na nossa época, procura-se no treinamento uma espécie de prazer perverso. Não quero dizer que os exercícios devam ser desagradáveis, mas uma coisa é o narcisismo na busca de um prazer tremendamente solitário e subjetivo, ainda que alcançado em grupo, outra é algo que não é desagradável porque se funda na autêntica, louca vocação da nossa natureza. Aliás, falar do que é agradável ou desagradável, neste caso, não tem sentido. É possível que a desventura do homem moderno consista no fato de ele ter se afastado da busca da felicidade para ir em busca do prazer.

Os exercícios como conforto espiritual... Experimenta-se a sensação maravilhosa de não ter perdido tempo. Tem-se a profunda convicção de estar se aproximando de novos horizontes. Fala-se muito do espírito, da alma e da psique. Farisaísmo.

Stanislavski acreditava que um treinamento positivo, indispensável para os atores, deveria compor-se de tipos de exercícios distintos, relativamente diferentes, ligados unicamente pelo fim comum. Acho que é verdadeiro e exato na perspectiva de sua experiência e de sua idéia de eficácia. Ao contrário, na perspectiva da superação do profissionalismo existe apenas o ato que envolve o homem como um todo. Se nos baseamos na superação do profissionalismo, na integridade humana, tenho que admitir que, neste ponto, não podemos evitar uma certa antítese alógica. Porque muitas vezes nos parece que estamos fazendo uma coisa, quando, na verdade, estamos fazendo outra. A análise precisa deste tipo de ação teve início com Freud, mas já em *O idiota*, de Dostoievski, temos, por exemplo, a história do homem que olha a vitrine de uma loja e, na vitrine, um punhal. Fazia algo completamente diferente daquilo que lhe parecia estar fazendo. Inconscientemente, a sua natureza já se preparava para alguma coisa diferente daquilo que sua consciência estava analisando. Então, ter consciência do que se faz não é tudo, porque não envolve a integridade. Segundo sua própria definição, o que é inconsciente não é consciente. Stanislavski, aliás, compreendia que este dilema existe e tentava – do seu jeito – tocar *indiretamente* o que é inconsciente.

8.

É necessário procurar a maneira para libertar a própria existência que se volta em direção a outra pessoa. Então agimos no campo da técnica – da voz, por exemplo. Não é possível contar rapidamente como funciona. Deste modo, se poderia apenas criar mal-entendidos. É um trabalho longo e duro. Duro não tanto no sentido do esforço necessário, mas da coragem ou da determinação.

Todos os exercícios que nos propúnhamos eram direcionados, sem exceção, ao aniquilamento das resistências, dos bloqueios, dos estereótipos individuais e profissionais. Tratava-se de exercícios-obstáculo. Para superar os exercícios, que são como uma armadilha, é preciso descobrir o próprio bloqueio. No fundo, todos estes exercícios tinham um caráter negativo, ou seja, serviam para descobrir o que não se devia fazer, mas nunca o que e como fazer. E sempre em relação com o nosso próprio caminho. Quando os exercícios já eram executados com maestria excessiva, eram modificados ou abandonados. Se continuássemos, começaria a técnica pela técnica, o saber *como*. Quando sentíamos que as fontes não agiam em nós (ou sobre nós), que as resistências nos bloqueavam, nos fechavam, que “o processo criativo avançava”, mas era estéril, então voltávamos aos exercícios. E encontrávamos as causas, não as soluções, mas as causas.

Em alguns períodos, os exercícios quotidianos eram necessários. Mas havia também períodos em que era preciso concentrar-se exclusivamente nos processos. E não porque a estréia estivesse próxima. A estréia vai ser quando for. No fundo não vai ser nunca. No que diz respeito a nós, apresentamos quinhentas vezes o mesmo espetáculo e continuamos a trabalhar nele. Muitas vezes os ensaios depois de centenas de apresentações eram os mais apaixonantes, os mais essenciais. Então, voltávamos aos exercícios ou os abandonávamos de acordo com o que era mais essencial no trabalho.

Não existe uma concepção dos exercícios que os considere importantes por si mesmos. Muitas vezes os exercícios são muito importantes. Por exemplo, quando sentimos, durante o espetáculo, que temos o domínio das almas dos espectadores. Ou então a

sublimidade que dispensa a precisão. Aí é preciso voltar imediatamente aos exercícios. Para trabalhar um pouco mais seriamente. Para sentir a terra sobre a qual se encontram coisas talvez não muito sublimes, mas fundamentais. Os exercícios sofriam uma contínua evolução.

Muitas vezes observei pessoas que tentam simplificar certos exercícios, afirmando que deste modo os tornam pessoais, quando, na verdade, agindo desta maneira, os privam de qualquer sentido, adaptando-os aos próprios medos e às próprias mentiras. À própria preguiça. Mas dizem: “este é o meu estilo pessoal nos exercícios”. O sistema pessoal de exercícios, no verdadeiro significado desta definição, existe quando encontramos os exercícios mais difíceis, a ponto de abandonarmos os sucedâneos e os disfarces a que nossa auto-indulgência nos induz. Estes exercícios são pessoais porque funcionam como um teste para nossas inibições pessoais. Então são muito mais difíceis para nós que para os outros.

9.

Se os exercícios dirigem um ataque incessante contra os sucedâneos, os disfarces, os resultados, também possuem aquela contradição que existe na obra – a contradição entre a precisão e a espontaneidade. Quando perdíamos a precisão do que fazíamos no espetáculo, era necessário procurá-la nos exercícios. Nos exercícios era pedido ao ator o domínio dos detalhes até o ponto em que se manifestava a reação pessoal. Se alguém começava a esconder-se no automatismo e no perfeccionismo, procurávamos imediatamente a maneira de manter as características particulares mas, ao mesmo tempo superá-las, transformando-as em reação pessoal. Então se tratava de uma espécie de interseção entre o que ainda era a precisão do trabalho precedente com o que já ia em direção à espontaneidade. Ou, ao contrário, uma espécie de interseção entre o que estava ainda no fluxo das reações pessoais com aquilo que já ia em direção à precisão. Quando acontecia esta interseção, manifestava-se o momento criativo.

Esta contradição entre espontaneidade e precisão é natural e orgânica. Estes dois aspectos são os pólos da natureza humana, por

este motivo, quando se cruzam, completam-nos. Em um certo sentido, a precisão é o campo de ação da consciência e a espontaneidade, o do instinto. Em outro sentido – ao contrário – a precisão é o sexo, enquanto a espontaneidade é o coração. Se o sexo e o coração são duas qualidades separadas, então estamos desmembrados. Somente quando existem juntos, não enquanto união de duas coisas, mas como uma coisa única, estamos inteiros. Nos instantes de plenitude, o que em nós é animal não é unicamente animal, mas é toda a natureza. Não a natureza humana, mas toda a natureza no homem. Então se torna atual, ao mesmo tempo, a herança social, o homem enquanto *homo sapiens*. Mas não se trata de um dualismo. É a unidade do homem. E então não é o “eu” que age – age “isto”. Não é o “eu” que realiza o ato, o “meu homem” realiza o ato. Eu mesmo e o *genus* humano simultaneamente. Todo o contexto humano – social e de qualquer outro tipo – inscrito em mim, na minha memória, nos meus pensamentos, nas minhas experiências, no meu comportamento, na minha formação, no meu potencial.

Quando se fala de espontaneidade e precisão, na própria formulação permanecem ainda dois conceitos contrapostos que dividem... injustamente.

10.

Durante os ensaios, não procurava isto no campo das palavras, na terminologia. Entre mim e o ator acontecia uma espécie de drama íntimo. Procurávamos o que é sinceridade e descoberta e não exige o uso de palavras. No fundo, isto só é possível na presença do outro. Para mim, tornou-se possível na presença do ator enquanto homem. Procurava as condições em que isto fosse possível para o ator em relação a mim. Mas é possível em relação a cada homem singularmente. Até mesmo quando há mais de um e agem ao mesmo tempo. Não é nunca a relação com um grupo. Trata-se da relação com cada um: com você, você e você. Mas não em relação a vocês. Porque, se queremos procurar uma relação deste tipo com um grupo, caímos no convencional.

E, por este motivo, o ator que quer chegar a este resultado em relação aos espectadores cai nos estereótipos. Antes usava a palavra “confissão”: confissão com o corpo. A confissão em que não me escondo nem atrás dos estereótipos comuns, nem atrás dos detalhes quotidianos, nem atrás de nenhuma proteção, nem mesmo entendida ao pé da letra. O quotidiano ensina-nos a nos esconder, a ser espertos e a mentir. Todo mundo pode comprová-lo. Em cada cultura funciona de forma diferente. Vejamos a América. Existe o “espírito de fraternidade”. Cada um quer dar ao outro a impressão de ser um amigo fraterno. Mas, na desgraça, com quem cada um pode contar? Quantos verdadeiros amigos tem na realidade? Cada qual representa continuamente sua amizade pelos outros. Mas existem instantes na vida em que as pessoas são verdadeiras. Quando o amor as invade de verdade, quando não é apenas ginástica sexual. Quando a alegria as invade de verdade, quando suas reações não são conhecidas nem por elas mesmas. Quando a desgraça as destrói de verdade, ainda que, às vezes, a destruição atinja mais suas máscaras inter-humanas do que elas próprias. E, então, compreender que aquilo não destrói a elas mas ao seu modo de representar, pode ser o ponto crucial.

11.

Quando o ator já está a caminho do ato (no espetáculo, por exemplo), mas não sabe o que fazer, pensa continuamente, porque se sente observado. E, por este motivo, Stanislavski — justamente e objetivamente — exigia que o ator tivesse uma linha de ação preparada que o liberasse deste problema. Ele achava que tinha que ser a linha, a partitura de ações físicas. Pessoalmente, prefiro uma partitura baseada, por um lado, no fluir dos impulsos e, por outro, no princípio da organização. Isto significa que deveria haver alguma coisa como o leito de um rio e as margens do rio.

É mais fácil compreender isto com o exemplo do espaço. O seu espaço não está simplesmente neste lugar, mas entre este lugar e aquele. Não é um espaço fixado de maneira morta - você tem o espaço ‘entre’, em uma determinada cena, em um momento determinado. Aquele “entre”, daqui ali, é fixado, como as margens,

mas o espaço é sempre imprevisível, o rio em que você entra é sempre novo. É evidente que este exemplo se refere a um único nível. Entretanto, diz respeito a todos os elementos do comportamento do homem no papel. É preciso definir “daqui ali”, as margens que criam aquele “entre”. E esta é a partitura. Então o ator não está condenado a pensar continuamente “o que devo fazer”. É mais livre, porque não recusou a organização.

Quando Stanislavski trabalhava sobre as ações físicas, superou, mas também prolongou, a sua velha idéia de “memória emotiva”. Perguntava ao ator: “o que você faria, se estivesse nas circunstâncias dadas?” Estas circunstâncias são as circunstâncias do papel: a idade, o tipo, a corporeidade, um certo tipo de experiência. Na sua perspectiva, era muito lógico e *muito eficaz*.

Quando eu trabalhava com um ator, não refletia nem sobre o “se” nem sobre as “circunstâncias dadas”. Existem pretextos ou trampolins que criam o evento espetacular. O ator apela para a própria vida, não procura no campo da “memória emotiva”, nem do “se”. Dirige-se ao corpo-memória, não à memória do corpo, mas justamente ao corpo-memória. E ao corpo-vida. Então se dirige para as experiências que foram para ele verdadeiramente importantes ou para aquelas que ainda esperamos, que não vieram ainda. Às vezes a recordação de um instante, um único instante, ou um ciclo de recordações em que algo permanece imutável. Por exemplo, a recordação de uma situação-chave a respeito de uma mulher. O rosto da mulher muda (nos episódios isolados durante a vida e naquilo que ainda não foi vivido), toda pessoa pode mudar, mas em todas as existências ou encarnações existe algo de imutável, como filmes diferentes que se sobrepõem uns aos outros. Estas recordações (do passado e do futuro) são reconhecidas ou descobertas por aquilo que é tangível na natureza do corpo e de todo o resto, ou seja, o corpo-vida. Ali está escrito tudo. Mas quando se faz, existe aquilo que se faz, o que é direto – hoje, *hic et nunc*.

E, neste momento, se libera sempre o que não é fixado conscientemente, o que é menos apreensível mas, de algum modo, mais essencial na ação física. É ainda física e já pré-física. A isto eu

chamo “impulso”. Cada ação física é precedida por um movimento subcutâneo que flui do interior do corpo, desconhecido mas tangível. O impulso não existe sem o parceiro. Não no sentido do parceiro na representação, mas no sentido de uma outra existência humana. Ou simplesmente de uma outra existência. Porque, para alguém, pode tratar-se de uma existência diversa da humana, Deus, o Fogo, a Árvore. Quando Hamlet fala de seu pai, diz um monólogo, mas é na presença de seu pai. O impulso existe sempre *na presença de*. E, por exemplo, projeto a existência, que é a finalidade do meu impulso, sobre o parceiro como sobre uma tela. Digamos, a mulher, ou as mulheres, da minha vida (as mulheres que encontrei, ou que não encontrei e talvez encontre), sobre a atriz com quem estou agindo. Não se trata de alguma coisa de particular entre mim e ela, ainda que seja pessoal. Os meus impulsos se dirigem para o parceiro. Na vida, me defrontei com uma reação concreta, mas agora não posso prever nada. Na ação respondo à “imagem” que projeto e ao parceiro. E – outra vez – esta resposta não será privada, não será também a repetição daquela resposta “na vida”. Será algo desconhecido e direto. Existe a ligação com a minha experiência – ou com o potencial – mas existe principalmente o que acontece aqui e agora. O fato é literal. Por um lado, então: *aqui e agora*, por outro: a matéria que pode ser retirada de outros dias e lugares, passados e possíveis.

12.

Não devemos escutar os nomes dados às coisas – é preciso mergulhar na escuta das próprias coisas. Se escutarmos os nomes, o que é essencial desaparece e permanece apenas a terminologia. Antigamente, eu usava a palavra “associação”. As associações são ações que se coligam à nossa vida, às nossas experiências, ao nosso potencial. Mas não se trata de jogos de subtextos ou de pensamentos. Em geral não é algo que possa ser expresso com palavras. Por exemplo, direi: “bom dia, minha senhora” (fragmento do papel), mas pensarei: “por que hoje está tão triste?” Este subtexto, este “pensarei” é uma besteira. Estéril. Uma espécie de adestramento do pensamento, só isso. Não precisa *pensar* nisso. É preciso indagar com o corpo-memória, com o corpo-vida, e não chamar pelo nome.

13.

Stanislavski acreditava que o teatro fosse a realização do drama. Stanislavski foi talvez o maior – o mais puro e indiscutível – profissional de toda a história do teatro. O teatro era para ele a finalidade. Não sinto que o teatro seja a finalidade para mim. Existe apenas o Ato. Podia acontecer que este Ato estivesse bem próximo do texto do drama, enquanto base. Mas não posso me perguntar: era ou não era a realização do texto? Não sei. Não sei se era fiel a ele ou não. Não me interessa o teatro da palavra, porque é baseado sobre uma falsa visão da existência humana. Não me interessa também o teatro físico. Porque o que quer dizer? Acrobacias em cena? Gritos? Rolar no chão? Prepotência? Nem o teatro da palavra, nem o teatro físico – nem o teatro, mas a existência viva no seu revelar-se. Stanislavski um dia disse: “As palavras são o cume das ações físicas.” Acontece que a língua falada é só um pretexto.

14.

Penso que, dentro de certos limites, estamos condenados à inquietação. Existem, no entanto, limites definidos de inquietação que podemos suportar. Se procuramos o modo de nos esconder atrás de fórmulas intelectuais, atrás de idéias, de slogans, ou seja, se mentimos a cada instante com o maior refinamento, estamos condenados à infelicidade. Se tudo aquilo que queremos fazer é sempre apenas morno, sempre até um certo ponto, sempre “como os outros”, sempre com o fim de sermos aceitos, estamos condenados à infelicidade. Mas se – paradoxalmente – tendemos a uma direção diferente, a um certo nível se manifesta a calma.

Há momentos em que não existimos pela metade, quando estamos em harmonia conosco mesmos. E não no campo do intelecto, mas globalmente. Se isto acontece no trabalho, depois, sem dúvida, vestiremos de novo a máscara quotidiana, porque não é absolutamente possível evitá-la. Cairemos talvez nas concessões, mas elas não tocarão o nosso trabalho. E, com efeito, estas concessões não irão muito longe. De forma semelhante, diminuirá o nosso medo, porque é uma função

da fraqueza e das mentiras. Deriva do fato de que temos medo de enfrentar a vida cara a cara.

Existem perigos mortais, mas é possível enfrentá-los. Existe uma relação direta entre a inquietação, a incompletude e o medo. Porque é possível responder aos perigos apenas apelando para as fontes, mas as fontes da vida começam a funcionar verdadeiramente só depois de eliminarmos os remendos, a mentira e a fraqueza.

15.

Freqüentemente se diz que o ator deve agir na primeira pessoa: o “eu” e não o “papel”. Esta era a tese de Stanislavski. Dizia: “eu – nas circunstâncias do papel”. Por outro lado, muitas vezes, quase sempre, se o ator pensa: “eu”, pensa no próprio auto-retrato, na imagem que gostaria de impor aos outros e a si mesmo. Mas se é desafiado: “descobre o teu homem” – isto ultrapassa as suas forças comuns – rompe com aquela imagem social – exige tudo. E, se a esta chamada responde com a ação, ele não pode nem mesmo dizer “eu estou agindo”, porque “isto Se age” (não devemos confundir “isto”, “Se”, com o “id” de Freud).

16.

Afirmei, no início, que Meyerhold e Vakhtângov foram os melhores alunos de Stanislavski. Podemos nos perguntar se a grandeza de Stanislavski não era Meyerhold. A sua resposta ao mestre era a prova da força de Stanislavski, grande e fecundadora. No fim da vida, Meyerhold disse: “Bem, a diferença entre nosso teatro (Teatro Meyerhold) e o Teatro de Arte de Moscou (TAM) está no fato de que o TAM tinha o seu 1º estúdio, enquanto nós somos o 999º estúdio do TAM”. A coisa mais digna de ser invejada em Stanislavski é o seu leque inaudito de alunos, dos quais muitos conseguiram encontrar seu próprio caminho – às vezes como um corte nítido, através de um salto que os levava longe, às vezes em estreita ligação com ele. Inumeráveis alunos de Stanislavski repetem os termos do seu vocabulário, falando de “tema principal” e de “super-objetivo”. Isto é evidente aqui na América onde se difundiu o abuso da terminologia.

Mas aqueles terríveis alunos de Stanislavski existiam também em outros lugares... Stanislavski foi morto por eles depois da morte. É uma grande lição.

17.

Por vezes afirmei – aliás não é original – que o verdadeiro aluno trai o mestre com “grandeza”. Então, se procurava alunos de verdade, procurava pessoas que me traíssem com “grandeza”.

Baixa traição quer dizer cuspir naquele que estava do nosso lado. Baixa traição é também o retorno àquilo que é falso e desleal na nossa própria natureza, mas que se adapta melhor àquilo que os outros – por exemplo, o ambiente – esperam de nós, do que a nós mesmos. Então recaímos em tudo aquilo que nos afasta da semente. Mas existe uma traição “grande”: na ação, não com palavras. Quando emerge da fidelidade à própria vida. Este caminho não se pode prescrever a ninguém, não se pode calcular. Pode-se apenas descobri-lo, com um esforço enorme.

Me dou conta de que estas frases pronunciadas desta maneira são sempre um pouco estereotipadas, quase achatadas, porém, por detrás destas fórmulas se esconde uma realidade, uma experiência.

Se, antigamente, dizia que a técnica que sigo é a técnica de criar técnicas pessoais, próprias, no fundo desta afirmação estava aquele postulado da traição “grande”.

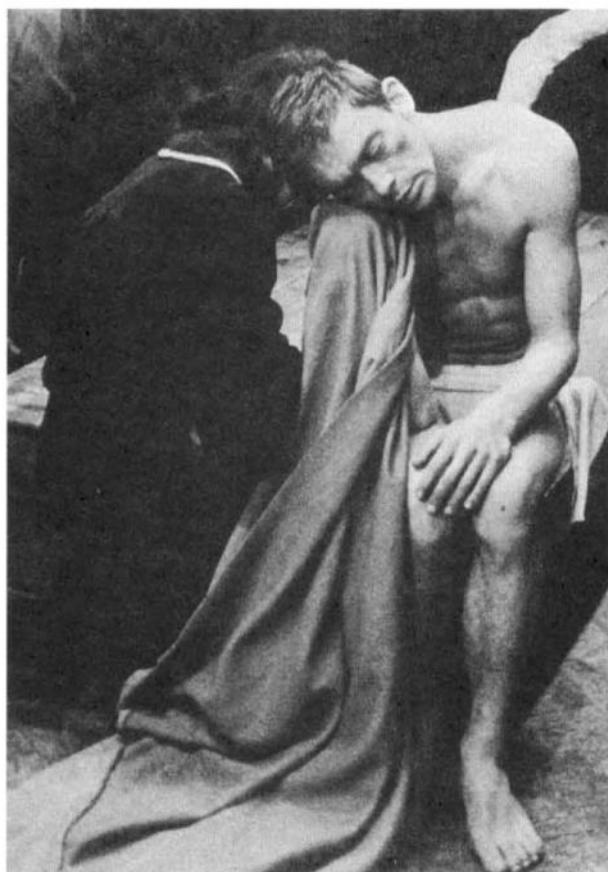
Se o aluno pre-sente a própria técnica, então se afasta de mim, das minhas necessidades, que realizo a meu modo, dentro do meu processo. Será diferente. E se afastará.

Penso que só a técnica de criar a própria técnica é importante. Qualquer outra técnica ou método é estéril.

Entretanto, agora, todos estes problemas estão distantes de mim, inclusive a questão do mestre e do aluno. Penso que até o pensamento, a própria necessidade de ser um mestre seja – como acontece muitas vezes quando se racionaliza – uma fraqueza, porque é a busca da existência através da posse dos alunos.

18.

Não creio que o meu trabalho no teatro possa ser definido com o nome de novo método. Pode-se chamar de método, mas é uma palavra muito limitada. Não penso nem mesmo que se trate de algo de novo. Acho que *este tipo de pesquisa existiu mais freqüentemente fora do teatro*, ainda que algumas vezes tenha existido em certos teatros. Trata-se do caminho da vida e do conhecimento. É muito antigo. Manifesta-se, é formulado, segundo a época, o tempo, a sociedade. Não estou certo de que aqueles que fizeram as pinturas na gruta de Trois Frères quisessem unicamente enfrentar o temor. Talvez... mas não apenas. E penso que ali a pintura não era o fim. A pintura era a via. Neste sentido, me sinto muito mais próximo daquele que pintou aquele desenho rupestre que dos artistas que pensam que estão criando a vanguarda do teatro.



Ryszard Cieslak e Rena Mirecka em *O príncipe constante*, de Calderón de la Barca, em encenação de Grotowski. Teatro Laboratório de Wrocław, 1965.



CENA CARIOCA 2001 TENDÊNCIAS

*Lionel Fischer**

Quando Fátima Saadi me perguntou se gostaria de participar do primeiro *Folhetim* do novo milênio – ela não formulou o convite exatamente nestes termos, mas assim o interpretei, dada minha natureza algo operística – é claro que aceitei de imediato. Em parte pela honra de escrever em uma publicação tão importante, e também pensando em retribuir os inúmeros e excelentes artigos que ela já me mandou para os *Cadernos de Teatro*, revista editada pelo Tablado, que dirijo há três anos. Logo em seguida, no entanto, quando me sugeriu o tema – *Tendências da cena carioca em 2001* – recuei dois passos e avancei outro tanto, pálido de espanto, como um personagem de soneto, como diria o saudoso Nelson.

*Lionel Fischer é crítico teatral do jornal *Tribuna da Imprensa*, jurado dos prêmios Shell e Governador do Estado, professor de improvisação no Tablado e editor da revista *Cadernos de Teatro*.

Foto de Milton Dória: Rafaela Rocha, Lia Souza, Izildinha Spisla e Lívia Sprizão em *Alice através do espelho*, de Maurício Arruda, direção de Paulo de Moraes com a Armazém Companhia de Teatro.

E por que teria agido dessa forma? São muitas as razões, a maior parte nada meritória para o teatro que se faz atualmente no Rio. Mas prometo limitar-me apenas àquelas que me parecem mais graves, assumindo desde já o compromisso de encerrar este artigo com pelo menos dois dados positivos. Afinal, estamos iniciando um novo milênio e eu sou um otimista desvairado – ao menos em se tratando de Teatro.

Salvo poucas e honrosas exceções, a esmagadora maioria das produções que chega à cena não exhibe sequer vestígios de uma pesquisa de linguagem nem idéias capazes de gerar qualquer reflexão, seja em termos estéticos ou humanos. O que se vê, *grosso modo* – e neste particular solicito um crédito aos leitores de *Folhetim*, já que escrevo em torno de cem críticas por ano – são montagens que tentam desesperadamente reproduzir a estética televisiva – se é que a TV contém alguma estética. Ou seja: no pressuposto de que o público deseja ver no teatro algo que se pareça com os seriados televisivos, grande parte de nossos gloriosos encenadores (?) investe furiosamente neste bárbaro equívoco, esquecidos de que jamais conseguirão materializar no palco o naturalismo inerente à TV. E se a tal disparate somarmos generosas doses de ignorância e preguiça, o resultado só poderia ser este: uma infinidade de espetáculos que amadores providos de um mínimo de senso crítico teriam vergonha de assinar.



Foto de Guga Melgar: Ludmila Breitman, Alexandre Bordalo, Francisco de Figueiredo, João Paulo Pantoja e Maria Esmeralda Forte em *A prosa de Nelson*, direção de Luiz Arthur Nunes com o Núcleo Carioca de Teatro.

Esta é, lamentavelmente, a realidade da maior parte do que se produz no Rio.

Outro aspecto nefasto, espécie de praga que se alastra com a velocidade das grandes epidemias e parece fadada a se perpetuar, é o indiscriminado uso de microfones! Já abordei o tema nos *Cadernos de Teatro* (n. 160), quando acredito que consegui demonstrar que, excetuando-se espetáculos musicais, não há nenhuma justificativa aceitável para a utilização do famigerado artefato – eles produzem microfônias variadas, chiados irritantes, estridências desagradabilíssimas, desligamentos imprevistos, ridículas sonoridades do tipo “poc” quando o ator esbarra no aparelhinho etc. Afora eventuais interferências externas, algumas realmente bizarras – numa ocasião, em meio a um espetáculo que me permito não citar, uma atriz empreendia comovente monólogo quando este teve a recheá-lo o bate-papo de dois policiais que passavam pelas redondezas numa viatura...

Mas o mais grave é que tal recurso impede a platéia de usufruir de uma das virtudes essenciais do ator, que é possuir uma voz suficientemente trabalhada que lhe permita ser ouvido com clareza em qualquer espaço. E, além disso, confere ao medíocre e/ou despreparado a ilusão de que é um ATOR, quando, na verdade, passa longe de merecer tal atributo.

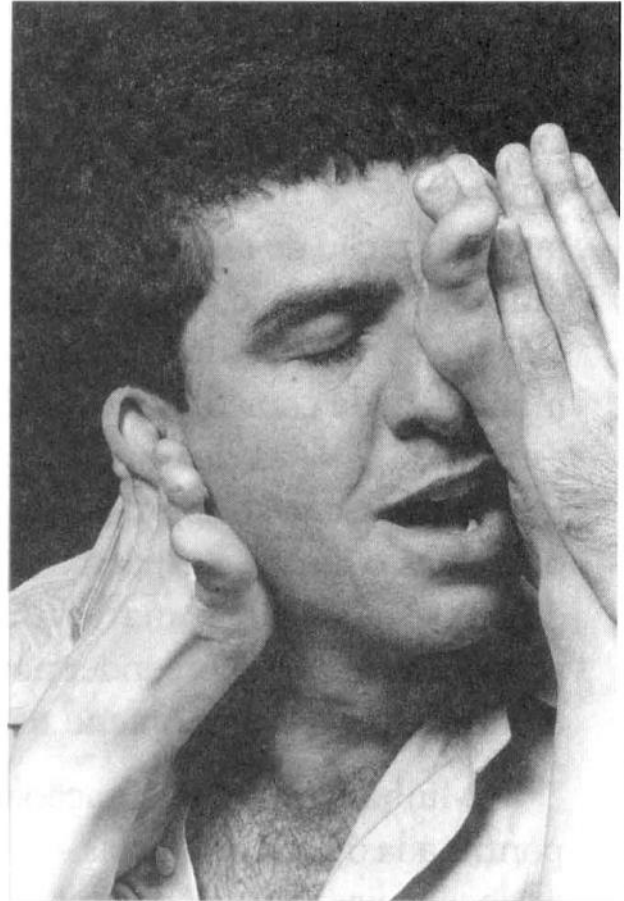
Outra tendência que cada vez mais se cristaliza é o sistemático descumprimento do horário previsto para o início das sessões. Quando se trata da noite de estréia, é até compreensível que isto ocorra, em função de imprevistos de última hora. Mas quando a temporada está em andamento, a que atribuir aqueles tediosos vinte minutos, em média, em que a platéia só tem como opção irritar-se e, conseqüentemente, indispor-se com a montagem que assistirá em seguida? É claro que, se indagados a respeito, os irresponsáveis pelo descumprimento dos horários anunciados dirão que agem dessa forma porque o público carioca é impontual. Talvez o seja, mas sem dúvida renunciaria a este péssimo hábito após experimentar o dissabor de ser impedido de entrar em um espetáculo já iniciado. Não devemos nos esquecer de que Teatro é também educação, que tem como um de seus alicerces a indispensável noção de respeito mútuo.

Certamente o leitor de *Folhetim* já reparou na quantidade cada vez maior de monólogos e “biólogos” na cena carioca. Do ponto de vista de quem faz teatro, a explicação é sempre a mesma: a brutal carência de patrocínios, que determinaria um enxugamento das produções, aí incluindo-se o número de intérpretes. Tal forma de agir parece lógica e conseqüente, em função da premissa que lhe deu origem. Entretanto, discordo veementemente desta atitude, por considerá-la passiva, conformada e medrosa. Vejamos: se, por um lado, não deixa de ser verdade que a captação de recursos está cada vez mais difícil, caberia às pessoas de teatro combater supostas “exigências de mercado” criando novas formas de produção, diametralmente opostas àquelas que parecem inevitáveis. Vamos apenas a um exemplo:

Se um grupo não tem dinheiro para materializar uma cenografia que, em princípio, julga ideal, o que me impede de acreditar que uma outra solução não possa ser criada? Afinal, imaginação e fantasia são fatores inerentes à atividade teatral, capazes, portanto, de gerar soluções criativas e eficientes. Quando se sabe que Peter Brook, talvez o maior encenador de todos os tempos, criou uma versão inesquecível para *A tempestade*, de Shakespeare, tendo como ambientação apenas uma pequena área – uma espécie de cunha – cheia de areia, por que perpetuar a crença de que só rampas, praticáveis, sólidas mobílias e complexos adereços teriam o poder de sugerir ao público o local da ação?

Aliás, já que tocamos em Shakespeare, não custa nada lembrar que suas montagens dispensavam qualquer cenografia, talvez porque o fabuloso bardo levasse em conta algo que hoje parece completamente esquecido: a capacidade de uma platéia acreditar não apenas no que seus olhos vêem concretamente mas, sobretudo, naquilo que lhe é sugerido. Neste sentido, um ator medíocre pode estar impecavelmente trajado de rei e não convencer ninguém, enquanto que a um ator talentoso bastará incorporar verdadeiramente a realza do personagem – em todos os sentidos – e aí lhe bastará, se tanto, uma coroa de lata e um manto qualquer jogado sobre os ombros. Isto nos leva à irrefutável constatação de que os objetos *reais* de uma cena não têm valor expressivo em si, mas

Foto de Murah Azevedo: Alexandre Dantas em *A serpente*, de Nelson Rodrigues, direção de Antonio Guedes com a Companhia Teatro do Pequeno Gesto.



apenas quando adquirem um caráter simbólico. E tal transcendência nada tem a ver com cifras...

Agora, conforme o prometido, vamos abordar dois pontos extremamente positivos do atual contexto teatral carioca: a presença cada vez mais forte dos grupos e o crescimento de espetáculos musicais. Qualquer pessoa com razoável conhecimento de teatro sabe que os melhores, mais instigantes e/ou revolucionários espetáculos teatrais são fruto de pesquisas e inquietações de grupos ou companhias. Como não cabe aqui inventariar todos os conjuntos que marcaram o teatro carioca, vamos citar apenas três, já desfeitos, que marcaram os anos 70/80 – e o fazemos sobretudo pensando nos leitores mais jovens de *Folhetim*.

Um deles, liderado por Ivan de Albuquerque, Rubens Corrêa e Leila Ribeiro, converteu o Teatro Ipanema (hoje Teatro Rubens Corrêa) num verdadeiro *point* – ali foram encenados espetáculos que obedeciam a propostas muito claras e que atendiam às expectativas de uma grande parcela do público, podendo ser citados, dentre muitos outros, *Hoje é dia de rock*, *A China é azul* e *O arquiteto e o imperador da Assíria*. A mesma identificação entre palco e platéia ocorria nas montagens do Pessoal do Despertar (direção de Paulo Reis) e, sobretudo, nas do Asdrúbal Trouxe o Trombone, capitaneado por Hamilton Vaz Pereira – este grupo, por sinal, assumiu enorme importância não apenas no Rio, mas em todo o país, no que concerne a uma nova linguagem.

Pois bem: o que se faz de mais expressivo atualmente na cena carioca, de um modo geral, continua sendo fruto da inteligência, tenacidade e inquietação de grupos que não condicionam a materialização de seus projetos à obtenção de vultosos patrocínios e muito menos se curvam diante das mais conhecidas e abjetas exigências deste senhor sinistro denominado “mercado”, tais como: montagem de comédias retardadas, elencos exibindo ao menos uma estrela de TV, obrigatoriedade de encenar trabalhos em teatros localizados em shoppings etc. E que, além disso, partem do pressuposto de que o espectador é capaz de apreender novos códigos de representação e maravilhar-se com as sempre renovadas possibilidades de empreender novos encontros consigo mesmo e com o outro através do fenômeno teatral.

Minha irrestrita admiração, portanto – ainda que eventualmente pontilhada de discordâncias –, a estes verdadeiros guerreiros da cena carioca, cujas armas são feitas da matéria dos sonhos e cuja delicada alma em tudo se parece a um jardim de fadas, onde até o vento caminha de mansinho:

Núcleo Carioca de Teatro (Luiz Arthur Nunes)

Cia. Ópera Seca (Gerald Thomas)

Teatro do Pequeno Gesto (Antonio Guedes e Fátima Saadi)

Armazém Companhia de Teatro (Paulo de Moraes e Patrícia Selonk)

Cia. Teatro Aberto (Luiz Fernando Lobo)

Os F... Privilegiados (Antonio Abujamra)

Atores de Laura (Susanna Kruger e Daniel Herz)

Companhia de Teatro (Celina Sodré)

Oficina de Criação do Espetáculo (Rogério Blat e Ernesto Piccolo)

Cia. dos Atores (Enrique Diaz)

E mais: Moacir Chaves (que abrilhantou 2000 com o excelente *Bugiaria*), Domingos Oliveira (notável animador cultural do Planetário) e Aderbal Freire-Filho (sempre em busca de novos caminhos), que, mesmo não capitaneando no momento um grupo

específico, trabalham sempre movidos pela mais salutar inquietação. Minhas desculpas aos não citados, que são vários, mas tal lacuna se deve exclusivamente a questões de espaço.

Finalizando: o que até recentemente só ocorria em doses homeopáticas, agora firma-se como vigorosa tendência – os espetáculos musicais. Ao longo dos últimos anos, o gênero vem conquistando novos adeptos e arrastando grande número de espectadores ao teatro. Aliás, tanto em 1999 como em 2000, os maiores sucessos foram justamente musicais: *Dolores e Cole Porter – ele nunca disse que me amava*, assinados, respectivamente, por De Bonis e Charles Möeller, este último contando com a preciosa colaboração de Claudio Botelho nas versões das letras e na direção musical.

Tal fato demonstra nossa óbvia aptidão para o canto e a dança, que, por um desses mistérios que fariam Hamlet mergulhar em profunda cisma, parecia condenada a jamais despertar de sua incompreensível letargia.

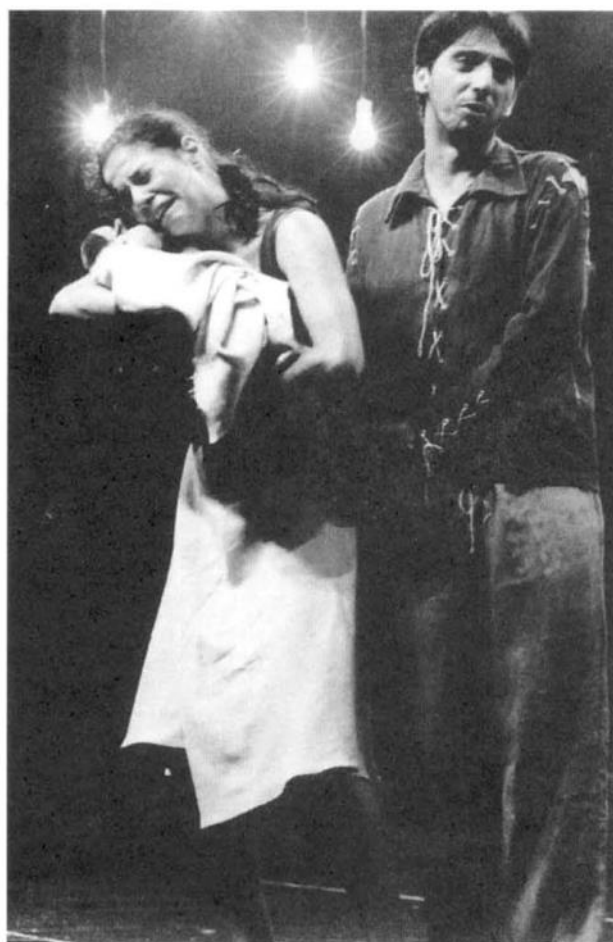


Foto de William Santos: Rose Abdalla e Cláudio Tizo em *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, direção de João Fonseca e Antonio Abujamra com Os F... Privilegiados.

TRAL DO BRASIL



ull
2
ig

A 0 2 3

0 8 0 9



POLÍTICA CULTURAL: UMA FACA DE MUITOS GUMES

*Antonio Guedes**

Uma atividade que está sempre presente no dia-a-dia dos profissionais de teatro que buscam viabilizar seus trabalhos é a captação de recursos. Num tempo em que incentivo fiscal confunde-se com política cultural, só resta aos produtores (na maioria das vezes, artistas transformados em produtores) não perder tempo, elaborar o projeto e enviar ao Ministério da Cultura para obter a autorização para a captação de recursos. Conseguida a autorização, projeto bonito em mãos, bater nas portas dos departamentos de marketing cultural. Justamente devido a este pragmatismo, que nada mais é do que a necessidade de formalizar uma idéia e lançá-la ao mundo e à barbaridade crítica, paramos muito pouco para pensar sobre este

* Antonio Guedes é diretor do Teatro do Pequeno Gesto.

sistema de trabalho. E este texto tem a intenção de levantar questões relativas a este mecanismo de fomento.

A Lei de Incentivo Fiscal, hoje, tornou-se o lugar de uma ilusória unanimidade democrática. Afinal, não é difícil obter a aprovação do Ministério ou das secretarias de cultura e, se o produtor não consegue a verba para a realização do espetáculo, não se pode culpar o governo, pois ele oferece a todos a virtual possibilidade de conseguí-la. Entretanto, este mecanismo oferece um perigo: privatizar um setor polêmico – uma privatização apenas da escolha dos trabalhos artísticos, pois o valor financiado pelas empresas é abatido do imposto de renda, portanto, dinheiro público, que volta para o empresário em dobro, pois ele ganha publicidade gratuita ou a um custo baixíssimo. Com a carência (e, em alguns momentos, com a total inexistência) de projetos com perfil artístico não comercial, a cultura encontra-se como refém dos empresários que, na verdade, visam aquilo que dá sentido ao seu trabalho: o lucro. Enquanto os empresários fazem o seu trabalho, os governos abrem mão da elaboração de critérios e atuação no campo cultural, transferindo, em parte, para o setor privado, a tarefa de decidir o que merece ser incentivado, os critérios de escolha e quais as tendências artísticas que devem ser veiculadas.

Nada contra os empresários, pelo contrário. Eles estão fazendo o seu trabalho, e o fazem da melhor forma possível, mas a partir de sua perspectiva. E aí está o problema: a partir de que perspectiva se deve olhar para a produção cultural? Que relação a produção cultural estabelece com a sociedade?

Elaborar uma política cultural significa expor idéias, criar polêmicas, ser injusto, ouvir críticas, reavaliar o projeto inicial com o objetivo de ser menos injusto, ouvir críticas daqueles que estavam sendo privilegiados e agora não estão sendo tão privilegiados... enfim, elaborar uma política cultural é uma dor de cabeça, pois exige um pensamento sobre o assunto e uma prática coerente. Por outro lado, o novo “pensamento globalizante” exige um Estado enxuto, com menos atribuições, que atue como regulador... e tudo aquilo que nos acostumamos a ler nos jornais. Não posso discordar desta forma de

atuação em determinados setores, mas ela é bastante questionável em outros.

A Cultura não se limita às manifestações artísticas. Isto significa que, ao pensar no teatro, não podemos esquecer aquilo que o envolve e, portanto, não há como separar a produção artística de um olhar sobre a sociedade. Na verdade, o teatro é uma das formas de compreender e discutir a sociedade em um determinado momento. Num artigo de Marilena Chauí, publicado quando ela era Secretária da Cultura de São Paulo, encontrei um rápido passeio sobre a acepção da palavra *cultura* que revela relações entre poder público e sociedade ao longo do tempo.

Se formos às origens da palavra cultura, veremos que ela significa o cultivo, o cuidado. Inicialmente era o cultivo e o cuidado com a terra, donde agricultura [...]. A idéia é a de uma ação que conduz à plena realização das potencialidades de alguma coisa ou de alguém; é fazer brotar, frutificar, florescer e cobrir de benefícios. Essa é a concepção original de cultura: fazer desenvolver alguma coisa. No correr da história do ocidente, esse sentido vai-se perdendo até que, no século XVIII, [...] a cultura é o padrão ou o critério que mede o grau de civilização de uma sociedade. Assim, a cultura passa a ser encarada como um conjunto de práticas (artes, ciências, técnicas, filosofia, os ofícios) que permite avaliar e hierarquizar o valor dos regimes políticos, segundo um critério de evolução. [...] Esse conceito iluminista de cultura, e por isso mesmo tão profundamente político e ideológico, reaparece no século XIX, quando se constitui um ramo das ciências humanas, que é a Antropologia, o estudo do homem. No início [...], os antropólogos guardarão o conceito vindo do século XVIII [...], ou seja, o de evolução. Por tomarem a noção de progresso como medida de cultura, os antropólogos precisarão de um padrão para medir a evolução ou o grau de progresso de uma cultura e esse padrão será, evidentemente, o da Europa capitalista. [...] Todas as sociedades que desenvolvam formas de troca, comunicação e poder diferentes do mercado, da escrita e do Estado ocidentais são definidas como de cultura "primitiva". [...] Podemos imaginar a quantidade de preconceitos e de ideologias montadas a partir dessa visão egocêntrica da Cultura em que o ocidente capitalista se apresenta como modelo e finalidade universais.

Será apenas na segunda metade do século XX que os antropólogos europeus, seja por terem uma formação marxista, seja por terem um profundo sentimento de culpa, irão desmontar essa visão finalizada e evolutiva da cultura, inaugurando a Antropologia Social e a Antropologia Política, considerando cada cultura uma individualidade própria, dotada de uma estrutura específica. A partir da segunda metade do século XX, com a Antropologia, expande-se o conceito de cultura. Passa a ser entendida como produção e criação da linguagem, da religião, dos instrumentos de trabalho, das formas de lazer, da música, da dança, dos sistemas de relações sociais, particularmente os sistemas de parentesco e as relações de poder.¹

1. Cultuar ou cultivar. *Teoria e debate*, n. 8, 1989.

Portanto, hoje, a noção de cultura é bastante complexa. A criação de um modelo supõe uma reflexão sobre as especificidades do próprio lugar onde ela se manifesta. E, aprofundando esta idéia, é preciso lembrar que vivemos em uma sociedade plural, composta pela influência de inúmeras outras culturas. Isto torna ainda mais complexo pensar a cultura no Brasil, um país jovem que ainda está construindo seu passado, seus fundamentos civis, sua identidade. E o poder público tem a obrigação de criar um terreno fértil onde o cultivo desta pluralidade se faça de forma que a sociedade possa colher os frutos mais significativos a partir da diversidade de possibilidades que ela mesma oferece.

Tendemos sempre a simplificar tudo. Inclusive na elaboração de paradigmas. Mas, pior que isso, tendemos a considerar esses paradigmas como horizonte a ser alcançado sem qualquer questionamento sobre as suas conseqüências. A lei de incentivo fiscal, se estiver isolada de outros projetos culturais que atendam as demandas da sociedade, deixará exclusivamente para a iniciativa privada a escolha dos espetáculos que serão patrocinados e, conseqüentemente, estes trabalhos representarão as tendências de linguagem de um dado momento. A iniciativa privada escolhe alguns projetos em detrimento de outros e, evidentemente, a escolha recai sobre a forma de linguagem que o senso comum elege: aquela com a qual o grande público está mais habituado. A carência de políticas públicas para o teatro acaba instaurando uma identidade que pouco tem a ver com a construção de um pensamento e que tem mais a ver com o mercado. Não que um exclua o outro, mas um não substitui o outro. Reflexão e mercado podem e devem conviver. Entretanto, de um modo geral, para o senso comum, o mercado teatral é a televisão. Ora, nem televisão exclui reflexão – há bons trabalhos na TV – nem todo o mercado teatral se volta para a reprodução dessa linguagem na cena.

Venho há algum tempo discutindo as relações entre a TV e o teatro² e observando como a linguagem da TV vem se inserindo na narrativa cênica. As peças em cartaz que mais atraem o público (com raras exceções) são aquelas que se utilizam de rostos conhecidos, interpretação naturalista, narrativas lineares, estética visual e

acabamento de novela das oito (ou das nove?). Esta é uma forma de produção teatral. Vem dando certo e atraindo público e, em geral, consegue o tão desejado patrocínio; donde se conclui que o empresário que investe nestes espetáculos sabe exatamente o que o público de teatro deseja ver.

Olhando para esta forma de produção, poderíamos perguntar (e a grande maioria dos leigos afirma): por que não repetir uma fórmula que dá certo? Fugir dela é conceber um fracasso... já que esta é a narrativa que encontra eco na sociedade. Mas seria mesmo? É função do teatro apenas oferecer ao público aquilo que ele já encontra na TV? Ou seria trazer a diferença como uma forma de enriquecimento de linguagem; apresentar outras articulações do mesmo pensamento, outras maneiras de formalizar um pensamento?

O teatro, considerado além do mero entretenimento, trabalha com a reflexão do homem sobre si mesmo, sobre a invenção da linguagem, sobre a possibilidade de se falar sobre o homem e sobre o mundo numa determinada época. Sob esta perspectiva, o teatro pode pensar sobre nossa identidade e sobre nossa formação cultural; sob esta perspectiva, o mercado é uma ambiência e não uma determinação sobre o exercício teatral, sob esta perspectiva, o teatro pode fazer brotar a reflexão sobre o homem, seu sentido e seu destino ou, fazendo-o rir de si próprio ou do outro, levá-lo a reconhecer-se seja na diferença, seja na identificação.

Estas são algumas das questões que precisam ser pensadas por qualquer instituição que se dedica à cultura. Se um determinado estilo teatral encontra eco tanto junto aos empresários quanto junto ao público, é sinal de que a Lei de Incentivo é uma idéia acertada e deve permanecer. A renúncia fiscal é importante. É um mecanismo moderno de fomento cultural (embora eu considere que, em se tratando de dinheiro público, deveria haver uma contrapartida beneficiando a sociedade através de ingressos a baixo custo). Mas, sozinho, torna-se um instrumento perigoso, pois transfere a escolha para quem não tem a obrigação de pensar a cultura. Afinal, esta forma de teatro que encontra eco tanto entre os empresários quanto junto ao grande público é apenas uma face da produção cultural do país. Parto do princípio de que a variedade da produção cultural é

que oferece as muitas faces de uma época, a pluralidade é que revela a complexidade do pensamento de um tempo. Portanto, há muito o que pensar quando se fala em prática cultural. Há uma fatia que se beneficia com a Lei de Incentivo, mas há toda uma produção variada e importante que não encontra eco imediatamente junto ao público, mas reflete o pensamento de sua época. E deve ser contemplada pelos governos, em todas as esferas do poder.

Ao dizer que estamos formando uma identidade e que é preciso atentar para a diversidade de pensamentos e questionamentos que a cultura coloca, isto significa que é preciso que se criem espaços de trabalho que atendam também àqueles que não encontram respaldo nem na empresa privada, nem na afluência de público. Quando falo na criação de espaços, não me refiro à mera distribuição de recursos. Esta há. Sempre houve. Às vezes maior, às vezes menor. Mas criar espaços significa elaborar projetos públicos que atendam à demanda gerada pelo pensamento de uma época.

A solução seria a criação de projetos que beneficiem espetáculos de pouca repercussão, mas que carreguem um real teor artístico e reflexivo? Ao invés de responder SIM, prefiro colocar em questão a objetividade com que normalmente se avalia um produto artístico.

Antes mesmo de pensar no teatro como entretenimento, é preciso ensinar ao público (e também a alguns empresários³) que televisão e teatro são duas maneiras diferentes de formalizar um pensamento crítico.

3. Quem, entre as pessoas de teatro, já não ouviu de uma tia ou de um amigo: "Quando é que você vai para a televisão?" ou de um ou outro empresário mal informado (ou malformado): "Não tem ninguém da novela? Então é teatro amador? Não, não estou interessado"; como se a TV fosse o caminho natural do teatro: a televisão como a profissionalização do teatro. Infelizmente, hoje, se pensarmos do ponto de vista financeiro, é. Mas, do ponto de vista estético, do ponto de vista da linguagem, este raciocínio é um absurdo digno de Tardieu ou de Ionesco. Essas diferenças são uma questão de aprendizado, de educação, pois fazem parte do cotidiano social, como a literatura, o cinema, as artes plásticas, a música etc.

Quando a TV veicula um programa no qual uma platéia assiste a uma trama simples, divertida, onde o histrionismo de alguns ótimos atores é o núcleo da apresentação sobre um palco, este programa, gravado com poucos ensaios e com o recurso do corte e da montagem – elementos da linguagem televisiva –, é decodificado como TEATRO por um público pouco ou nada habituado com o teatro. Mas é TV. Este tipo de espetáculo encontra eco na sociedade? É evidente. No teatro, um espetáculo como esse é sinal de uma época? Claro que sim. Mas aquele público pouco ou nada habituado com o teatro não teria o direito de conhecer outras formas de elaboração artística? E quem deveria garantir este direito? Os empresários?

A produção cultural em geral, aquela que é viabilizada por artistas independentes, necessita de programas de investimento ou de projetos de interesse nacional. Isto não significa uma reivindicação pela distribuição indiscriminada de dinheiro para a cultura; ao contrário, quando falo em projetos de interesse nacional, falo de políticas, de investigação sobre aquilo de que a produção artística necessita, de empreendimentos que só poderiam ser levados a cabo por uma instituição que não visa o lucro, mas o enriquecimento cultural. Isto, decididamente, não é tarefa da empresa privada.

O teatro, como qualquer outra atividade, é encarado por aqueles que o exercem como forma de sustento. É trabalho e, portanto, deve gerar dinheiro. Entretanto, as platéias se esvaziam, tornando mínimo o retorno de bilheteria. Não é possível, hoje, pensar em encenar um espetáculo sem patrocínio e, ao mesmo tempo, visar o pagamento dos artistas envolvidos. Mas a obtenção do patrocínio está sujeita, na maioria das vezes, a uma condição perversa: para consegui-lo é preciso já o ter conseguido. Quero dizer que são poucas as empresas que abrem, publicamente, um período de recebimento de projetos.⁴ Portanto, a conquista de um patrocínio passa muito mais pelos círculos das amizades familiares do que pelos escritórios dos departamentos de marketing cultural.

4. E, em geral, para estas empresas importa o investimento cultural direto; algumas já o faziam mesmo antes da lei de incentivo fiscal.

É preciso atentar para o fato de que, junto com a educação, a cultura (que, conceitualmente, é mais abrangente do que a educação, pois a envolve) é a noção pela qual se constrói o sentido crítico, tão importante para o desenvolvimento da democracia e da cidadania. Investir de forma diferenciada em cultura é privilegiar a multiplicidade e as contradições que a sociedade carrega como condição.⁵ E o poder público não pode abrir mão de uma área estratégica, muito menos sob o argumento da lei de mercado. Sabemos dos benefícios da concorrência na venda de produtos; entretanto, o teatro, visto como produto a ser disputado pela empresa privada, abandona seu caráter instigador e provocador para tornar-se repetidor do que pensa o senso comum. E sabemos que o senso comum no Brasil precisa entender que a diversidade inclui todos.

Política cultural pública supõe não um programa de incentivo, mas muitos. Supõe cometer injustiças e tentar resolvê-las com novos projetos. Não projetos que substituam os anteriores, que tinham sido pensados para um determinado segmento, mas projetos que se somem, abrindo vertentes do pensamento que não tinham sido levadas em consideração. É difícil pensar de forma global e acertar. Acerta-se corrigindo erros na preocupação de não desfazer acertos.

Este artigo não está voltado para a defesa dos guetos, pois não acredito neles. Não acredito também na expressão “excluídos”. E não pretendo colocar estas idéias como uma reivindicação de investimentos para o “teatro experimental” ou “teatro de pesquisa” e tantos outros “teatros compostos” que invadiram o mercado com o objetivo de se singularizarem. Essas expressões servem para a mídia, para os críticos de teatro ou para as instituições justificarem suas verbas. Considero teatro um substantivo comum que lida com questões complexas. Portanto, ao escrever este texto, chamo a atenção para o perigo que pode significar a simplificação do investimento

5. Antes que me compreendam mal, quero esclarecer que, quando me refiro à multiplicidade que a sociedade engendra, não pretendo evocar uma oposição entre cultura popular e erudita. Na verdade, esta dicotomia não é sequer uma questão, é, quando muito, um instrumento retórico.

cultural, seja através da Lei de Incentivo, seja através da simples distribuição de recursos: o empobrecimento das artes numa época carente de variedade de pensamento. Esta variedade é o que garante a complexidade que uma sociedade engendra.

Há dinheiro e há distribuição de recursos. Falta pensamento, falta orientação, falta a aposta na diversidade de manifestações de forma clara e arriscada.

Para encerrar, passo a palavra, de novo, a Marilena Chauí que responde a uma pergunta do repórter Roberto Comodo:

Em que a experiência como secretária municipal mudou a sua visão teórica da cultura?

Mudou minha visão sobre a relação Estado e sociedade civil na administração da cultura. Tinha a ilusão de que bastaria estimular a sociedade para ela ter projetos e programas, cabendo ao Estado apenas subvencioná-los. Não é verdade. É preciso, além de estímulo e auxílio, produzir alguns projetos, que no seu desenvolvimento suscitam a continuidade do trabalho cultural.⁶

Produzir projetos significa elaborá-los a partir de um conceito. E um projeto cultural tem, como princípio democrático, não se sujeitar às leis do mercado. Considerá-las, entendê-las, absorvê-las – mas isto não significa sujeitar-se. Há trabalhos que não cabem neste formato e o poder público existe para cultivá-los e fazê-los frutificar. Se as atuais políticas culturais estão sujeitas às políticas da Fazenda, e fazem valer, também em sua área, a lei de mercado, então não vejo sentido na existência desta pasta. A Fazenda poderia ter decretado a Lei de Incentivos Fiscais.

(se é que não decretou)

O MINISTÉRIO DA CULTURA EM 2000: DISTRIBUIÇÃO DE RECURSOS E UM BELO PROJETO QUE PODERÁ TER CONTINUIDADE

Escrevi este artigo num momento de transição da Prefeitura do Rio de Janeiro que, por sua vez, coincidiu com uma mudança nas diretrizes da cultura no Governo Estadual. Portanto, quando ele for publicado, talvez já esteja defasado (e anseio muito por isto).

6. Entrevista publicada em 14/11/92 no caderno Idéias do *Jornal do Brasil*.

Entretanto, recebi o relatório dos investimentos do Ministério da Cultura⁷ referente ao ano passado e, junto com ele, tive a maravilhosa notícia de que haverá uma verba, que considero pequena, se pensarmos no tamanho do país, e que, no entanto, é fundamental, se pensarmos na escassez dos investimentos na área do teatro.

Em 2000, o Ministério da Cultura distribuiu recursos relativos ao PRONAC, no âmbito do Mecenato, da ordem de R\$ 43.473.751,04. Este dinheiro foi aplicado em teatro, dança, ópera e circo das mais diversas formas, sempre em atividades de alcance nacional: festivais nacionais e internacionais, seminários, capacitação de artistas, pesquisa, implantação de escolas, modernização de espaços, promoção de intercâmbios, concessão de bolsas, um concurso nacional de dramaturgia, sem contar com as passagens concedidas a grupos que foram representar o Brasil em festivais no exterior. Atividades, enfim, fundamentais que, avaliadas pelo Ministério, dele receberam o merecido apoio.

Ainda provenientes destes recursos, foram liberados, para 2001, R\$ 2.500.000,00 para o *Projeto EnCena Brasil*, que terá duas vertentes: circulação de espetáculos pelo Brasil, através da concessão de passagens, estadia e alimentação aos grupos, e auxílio para a produção de espetáculos.

Felizmente, às vésperas de concluir meu artigo, ele já começa a ficar defasado. Mas ainda não completamente. Sem querer menosprezar as iniciativas descritas, é preciso mais. Se, com os mais de 43 milhões, o Ministério da Cultura pôde atenuar as necessidades da produção cultural brasileira, talvez precisemos de três vezes este valor para a criação de projetos em nível nacional. E, por outro lado, se dividirmos aquele número por dois, talvez cheguemos a um valor que Prefeitura e Estado possam empregar nas Artes Cênicas.

7. Agradeço imensamente a Angélica Salazar Pessoa Mesquita, Coordenadora Geral de Artes Cênicas do Ministério da Cultura, que atendeu ao meu pedido com a rapidez necessária para a escritura desta segunda parte do artigo.

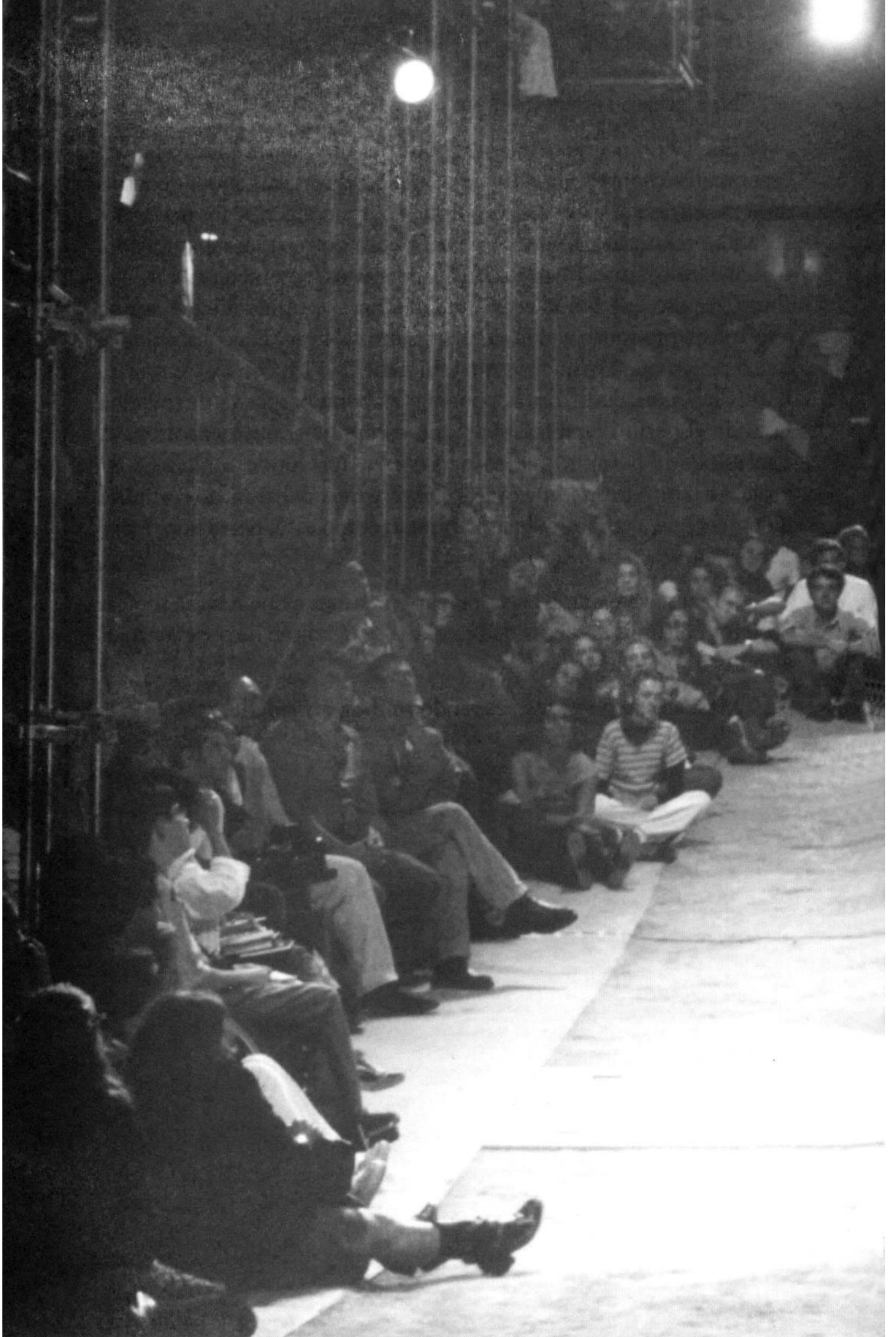
Nunca estou satisfeito? Não posso.

Em 1999, a Funarte lançou um projeto para a circulação de espetáculos chamado *Funarte na Cidade*, importantíssimo, dadas as dimensões do país. No ano seguinte, este projeto não foi realizado. Agora, é relançado de outra forma... com outro nome e ampliado, beneficiando também a produção de novos espetáculos: *EnCena Brasil*. Espero que tenha continuidade. É a continuidade que forma a rotina da produção e efetiva um projeto cultural. É a continuidade que faz com que chamemos uma iniciativa de PROJETO, e não de EVENTO, pois, desta forma, podemos elaborar propostas de trabalho visando o perfil das iniciativas que um projeto busca abarcar. A continuidade permite que se pense e se aprofunde o alcance do projeto a partir de uma elaboração calma e racionalizada, ao contrário da pressa que a surpresa de um anúncio como este, neste ano, exige dos produtores.

Sou um otimista. Anseio pelo momento em que haverá muitos projetos culturais de perfis diversos. E eles deixarão de ser eventuais e se institucionalizarão.

Mas, até lá, não posso esconder minha ansiedade.





POLÍTICA PRÁTICA

*Edelcio Mostaço**

Aqueles que acompanham a produção cultural brasileira bem conhecem as dificuldades do setor. Os obstáculos inerentes à área costumam ser apresentados como árduas e íngremes ladeiras ou também, não raro, escarpados desfiladeiros, tornando o percurso difícil, senão impossível. Neste panorama nada alentador, dois movimentos surgiram em São Paulo, cada qual enfrentando de um modo diferente os desafios a que se propuseram, merecendo um debruçamento sobre suas propostas e realizações. Eles nada possuem em comum, pertencendo mesmo a ordens diferentes de nascimento e desenvolvimento, estando aqui reunidos pelo insólito que apresentam.

* Edelcio Mostaço é crítico teatral, professor e ensaísta. Escreveu nos anos 80 *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião*; foi crítico do jornal *Folha de São Paulo* e de outras importantes publicações. Atualmente integra a curadoria do Festival Recife do Teatro Nacional.

Foto de Cuca Bolaffi: Zé Celso em plenária do movimento Arte contra a Barbárie.



O projeto Residência de Teatro nasceu na Oficina Cultural Oswald de Andrade, mantida e gerida pela Secretaria de Estado da Cultura. Após um longo período de maré baixa, motivado por problemas administrativos internos à SEC, aquela casa de cultura foi aos poucos saindo das sombras por onde havia enveredado. Em 1998, o homem-de-sete-instrumentos Celso Curi, que dispunha de verbas irrisórias para as atividades da casa que estava sob seu comando, resolveu abrir os amplos espaços do edifício para grupos teatrais, convencido de que com isso fazia melhor negócio do que com as rotineiras coisas de sempre. Neste novo enfoque, a Oficina passava a oferecer espaço para ensaios e uma pequena ajuda financeira de administração, recebendo em troca trabalhos realizados pelo conjunto convidado: oficinas e o estabelecimento de um diálogo com os jovens.

A primeira realização nascida neste sistema foi *Não escrevi isto*, dos Parlapatões, Patifes e Paspalhões, no segundo semestre de 1998. Seguiram-se as montagens de *Apocalipse, 1, 11*, pelo Teatro da Vertigem (1999); *Toda nudez será castigada* e *Os 7 gatinhos*, dois Nelson Rodrigues integrantes do painel "Tragédias Cariocas", sob a responsabilidade da Cia. Livre (2000); e a mais recente criação da Cia. do Latão, *A comédia do trabalho* (2000). Uma experiência externa, em curso no Teatro Oficina, com a montagem de *Os sertões*, baseado em Euclides da Cunha, representa o braço aberto da experiência.

O sucesso crescente da empreitada, desde 1999 sob a supervisão de Antônio Carlos Sartini no comando da Oswald de Andrade, o fez estender o formato para uma produção cinematográfica ainda em andamento: *Empédocles, o deus das sandálias de bronze*, sob a direção de Carlos Reichembach e Eduardo Aguillar. Ainda este ano experiências assemelhadas ocorrerão nas áreas de dança, fotografia e artes plásticas.

O grande destaque, ao longo deste processo de autogestão, foi o encaminhamento decididamente inovador que adquiriu. Desenvolvido sob a responsabilidade de grupos díspares, cada projeto contribuiu, entretanto, para embasar uma salutar experiência de criação artística. O que a jovem classe teatral paulistana veio aprendendo não foi pouco. Pode-se dizer que a Oficina Oswald de

Andrade transformou-se, nos últimos dois anos, numa *escola informal* de arte teatral. O próprio conceito de oficina foi redimensionado: se ele significava, até então, um aprendizado de curta duração e naturalmente limitado às circunstâncias, passou, agora, a enraizar-se dentro de um projeto artístico-profissional em criação. O fato de uma montagem estruturada encontrar-se em curso (abrigoando seus percalços mas também suas conquistas), veio a recriar a noção de *projeto*: o lançar-se na aventura. O sedutor sabor de novidade que isso implica certamente não é desprezível.

Foram realizadas oficinas de direção de arte, administração teatral, produção de espetáculos, iluminação, adereços de cena, sonoplastia e vídeo, técnicas circenses, entre outras, que não costumam freqüentar o cardápio usual de casas de cultura. E mesmo estas, surgiam agora integradas em tarefas concretas, seja como apoio seja como extensão da produção principal. Em cada uma, de 30 a 40 participantes despenderam período integral; observando-se um nítido movimento que escolheu a qualidade, ao invés da quantidade.

Outro fato inovador foi o criado pela interseção entre as equipes. Ao realizar uma oficina do grupo tal, o jovem interessado já estava optando por um certo direcionamento artístico, uma trajetória estética, criando afinidades eletivas de inúmeras ressonâncias. Muitos jovens foram aproveitados nos espetáculos criados, reforçando os vínculos entre teoria e prática, ao mesmo tempo em que dialogavam, aberta e naturalmente, como partícipes de um processo artístico com o qual mantinham empatia. Este fator é da mais alta importância, pois recoloca e redimensiona a noção dos *estagiários* e *assistentes*, quase sempre acessórios sem importância no cômputo das montagens convencionais.

Foi assim se avolumando, nestes dois anos, uma expressiva quantidade de jovens artistas cuja grande distintividade é a disposição para o trabalho em equipe, desviados das carreiras-que-almejam-atv e estímulos ao narcisismo, ideologia triunfante nas escolas formais. Pela amplitude alcançada e pela qualidade evidenciada, o Residência de Teatro faz lembrar muito de perto as borbulhantes experiências dos Estúdios, capitaneados por Meyerhold na Rússia da década de 20, e da Bauhaus, na Alemanha dos anos 30. Estes dois empreendimentos frutificaram junto a toda uma geração,

amealhando nomes de indiscutível importância para as artes cênicas naqueles países.

O segundo movimento, ao qual aludi no início, está nucleado em torno do Arte Contra a Barbárie, uma reunião informal de gente de teatro inconformada com as atuais condições de produção e sobrevivência teatral. Alguns luminares puxaram as primeiras reuniões, às quais um crescente número de participantes foi afluindo, deslocando as iniciais manifestações de lamúria e choradeira para outro patamar: o da politização.

Criado em 1998, o movimento lançou, desde então, três manifestos, a cada um evidenciando progressivos níveis organizacionais. De seu primeiro texto, destacamos o seguinte trecho:

O Teatro é uma forma de arte cuja especificidade a torna insubstituível como registro, difusão e reflexão do imaginário de um povo. Sua condição atual reflete uma situação social e política grave. É inaceitável a mercantilização imposta à Cultura no país, na qual predomina uma política de eventos. É fundamental a existência de um processo continuado de trabalho e pesquisa artística. Nosso compromisso ético é com a função social da arte.

A produção, circulação e fruição dos bens culturais é um direito constitucional, que não tem sido respeitado. Uma visão mercadológica transforma a obra de arte em produto “cultural”. E cria uma série de ilusões que mascaram a realidade da produção cultural no Brasil de hoje.

A atual política oficial, que transfere a responsabilidade do fomento à produção cultural para a iniciativa privada, mascara a omissão que transforma os órgãos públicos em meros intermediários de negócios. A aparente quantidade de eventos faz supor uma efervescência, mas, na verdade, disfarça a miséria dos investimentos culturais de longo prazo que visem à qualidade da produção artística.

Ainda em fase de ascenso quantitativo e necessitando arregimentar contingente, seus organizadores empreenderam diversas reuniões, cada uma com número superior de integrantes, escalonando aquilo que veio a se transformar, efetivamente, em movimento. Descobrimo-se, aos poucos, estar dotado não apenas de propostas de política cultural mas, especialmente, de uma identidade subjetiva de ofício. Num texto de 1999, redigido por um coletivo de atores, pode-se ler:

Apesar de nossas diferentes histórias, experiências e opções sobre o nosso ofício, NOS ENCONTRAMOS. Partimos de depoimentos pessoais, que muitas vezes soaram como desabaços, e, aos poucos, detectamos um interesse comum que nos despertou a vontade de uma participação ativa e consciente do ator no panorama do teatro atual. O nosso objetivo maior não é um levantamento de soluções imediatas e sim a abertura de um espaço comum onde a troca de informações gere a ação consciente do artista dentro da sociedade.

Esta consciência crescente e enraizada, nascida do encontro de pessoas que (re)descobrem um destino comum, é o ponto maior de toda verdadeira *ação dramática*; aquela que nasce da opção, da escolha, da determinação de um alvo sobre uma contingência. Fornece todo o substrato para que se possa classificar como *classe* aquilo que, até então, não ia além de um amontoado de profissionais dispersos.

Num terceiro manifesto, lançado em finais de 1999, o Arte Contra a Barbárie anunciava seus novos rumos e empreendimentos. E estes vieram, o primeiro deles sob o formato da *Lei de Fomento ao Teatro na Cidade de São Paulo*, apresentada em 6 de dezembro de 2000, à Câmara Municipal, fixando propósitos incomuns a este tipo de legislação. Inicialmente cria uma dotação orçamentária de 5 milhões de UFIRs nas despesas correntes da Secretaria Municipal de Cultura, a ser distribuída através de um concurso entre projetos teatrais (isto impedirá que o dinheiro seja remanejado para outras finalidades); são estabelecidos dois períodos para julgamento de projetos, início e meio de ano, garantindo assim prazos e pagamentos; a comissão julgadora examinará um corpo consistente de documentos obrigatórios para cada proposta inscrita, mas nenhum formulário será preenchido; a comissão será escolhida pelos próprios grupos concorrentes, através de votação direta em nomes desvinculados seja da produção, seja do marketing teatral; um grupo só poderá receber novo auxílio, num edital seguinte, se tiver quitado inteiramente sua contabilidade para com a Secretaria; a lei não necessita de regulamentação, sendo auto-aplicável, uma vez que todos os seus dispositivos encontram-se nela integrados.

Esta é uma das maneiras como o Arte Contra a Barbárie atua, no sentido de buscar uma salvaguarda e uma continuidade para a produção teatral local, voltando aos propósitos dos concursos atenienses, quando o teatro era não só uma atividade da Cidade

como, notavelmente, um espelho dela mesma. Cansados dos projetos governamentais desvirtuados em suas funções; dos auxílios que ajudam, de fato, quem não necessita; da equívoca noção de incentivo fiscal para a área cultural, uma vez que ela é um direito constitucional e, como tal, deve possuir dotações orçamentárias garantidas, os *bárbaros artistas* de teatro de São Paulo voltam a vestir a clâmide grega dos primórdios.

Ainda que sem relações internas entre si, observamos, quer no Residência de Teatro, quer no Arte Contra a Barbárie, nítidos acentos sócio-políticos estribados numa nova postura diante do real, preconizando ações de políticas culturais menos retóricas e mais efetivas, quase coincidentes com as pegadas entrevistas por Walter Benjamin para o *autor como produtor*. De sua *República*, Platão havia banido o poeta, como inconveniente figura desvairada em meio aos serenos reis filósofos que, olímpicamente, deveriam ditar suas leis. Tratava-se então, e aqui o temos novamente, do confronto entre o apolíneo e o dionisíaco no interior do espaço público, a ágora de agora. Ainda que neste caso – sem paralogismos – os termos se encontrem invertidos.

O espaço público contemporâneo, fruto das mais devastadoras ações promovidas pelo neoliberalismo e pela globalização, tornou-se altamente desestruturado, atomizado e acéfalo, tornando também seus enlouquecidos reis-filósofos marionetes afônicas do Poder Econômico, a eles superior e ditando suas *falas*. Notando esse deslizamento de sentido nos discursos, os novos poetas parecem ter assumido a ação, nesta arrasada terra de Godot, de recriar uma voz estruturante, aglutinadora e dotada de sentido racional na discussão dos destinos da Cidade. Invertendo Platão, a classe teatral paulistana está negando a barbárie de A (nova) *República* e propondo o poiético possível à *Constituição de Atenas*.

Todo o espaço público, hoje, apresenta-se como espetáculo; de modo que, mesmo anteriormente ao fato estético-artístico, estão de novo os atores ocupando o centro do palco, cumprindo sua função de *intérpretes*. Apresentando não um retrato conivente, agradável ou naturalista da sociedade onde vivemos mas, divergentemente, instituindo uma *outra práxis*. Nem partidos políticos nem associações tradicionais, como sindicatos ou

agregações, estão na base das ações do Arte Contra a Barbárie, que ostenta uma decidida *feição pública*, mas não de recorte tradicional.

É contra uma ordem econômica que ele se insurge, evidenciando uma independência em relação a esta ou àquela facção que disputa a hegemonia no espaço social. São eles os excluídos absolutos do sistema, vivendo à beira do caos financeiro existente e, por isso mesmo, distantes o suficiente para o interpretarem e o representarem, professando e propugnando por um *logos* ordenador, esse pulsar incerto e de muitos nomes que costumamos ouvir naquelas raras oportunidades de silêncio e meditação.



DUAS MULHERES:

CONDIÇÃO FEMININA E DESTINO TRÁGICO NAS PEÇAS CASTRO E LEONOR DE MENDONÇA

*Fernando Marques**

O classicismo chegou a Portugal pelas mãos de Sá de Miranda, em 1528, e produziria uma obra-prima: a *Tragédia de D. Inês de Castro* ou simplesmente *Castro*, texto de Antônio Ferreira (1528-1569), autor ainda das comédias *Bristo* e *Cioso*. A tragédia de Ferreira seria publicada postumamente em 1587, mas foi, “ao que parece, representada em Coimbra ainda em vida do seu autor, antes portanto de 1569”, informa Luiz Francisco Rebello em *História do Teatro*. Considera-se a peça a maior das tragédias de seu tempo e uma das obras mais importantes da dramaturgia portuguesa. Seu argumento, de inspiração histórica, iria merecer a atenção de diversos escritores, inclusive noutros idiomas.

* Fernando Marques é jornalista, professor do UniCEUB e doutorando em Literatura Brasileira na UnB.

Foto: Beyla Genauer e Cleyde Yáconis em *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias, direção de Adolfo Celi. TBC, 1954.

Massaud Moisés constata, em *A literatura portuguesa através dos textos*, que a peça de Antônio Ferreira “divide-se em cinco atos, em tudo obedientes aos cânones clássicos, a começar da unidade de tempo, lugar e ação”. Também no que diz respeito à atmosfera, o ambiente é de tragédia: podemos acompanhar os sofrimentos plenamente humanos da personagem – hostilizada por conselheiros da Corte por manter relacionamento amoroso com D. Pedro I, filho do rei Afonso IV – ao mesmo tempo em que percebemos o quanto há de emblemático em sua figura. No dizer de Moisés, Castro e seu amante “parecem altos-relevos que de repente conquistassem vida mas não o movimento; é que a ação cede lugar à densidade e à intensidade do conflito em que se debatem as personagens, visto que o drama, com ser de fundo ético, está dentro delas e não fora”.

Interessa-nos surpreender, neste breve estudo, algo da sorte e da condição feminina – em boa medida, esse é o assunto da peça de Ferreira –, comparando Castro a outra figura de mulher, a de Leonor de Mendonça, que empresta seu nome ao drama composto pelo brasileiro Gonçalves Dias em 1846. A peça foi escrita em fase de atividade teatral ainda incipiente no Brasil e só viria a ser representada profissionalmente em 1954.

Gonçalves Dias (1823-1864) deixou quatro dramas, dos quais o mais importante é *Leonor de Mendonça* – texto considerado pelo crítico Décio de Almeida Prado, e não só por ele, como o melhor em seu gênero no Brasil do século XIX. A personagem, criada pelo poeta com base em crônicas que aludem a episódio ocorrido em Portugal no início dos quinhentos, também será vítima da prepotência masculina.

O trecho de *Castro*, como se disse, igualmente procede de notícias dadas por cronistas como Fernão Lopes, estas relativas ao século XIV. Assim, as duas criaturas têm origem na realidade, embora o tratamento dado por Gonçalves Dias a seu material seja naturalmente muito distinto do adotado por Antônio Ferreira. No caso brasileiro, estamos no território do drama; o conflito desce à terra, as figuras são de carne e osso, ainda que a linguagem as mantenha algo acima do prosaico.

Cotejar as peças portuguesa e brasileira, tentando fazer com que se iluminem mutuamente, pode permitir entender melhor o

registro de alta qualidade estética que ambas promovem da condição feminina – nos séculos XIV, XVI ou XIX.

Antônio Ferreira foi buscar seu tema no acervo comum aos portugueses do século XVI, o que explica o fato de entender desnecessário dar ao leitor ou espectador maiores informações sobre a origem de Inês de Castro, protagonista da tragédia. Essas informações, portanto, pouco aparecem na peça porque já se encontravam nos textos de Fernão Lopes (e nos de outros autores), nomeado Guarda-Mor da Torre do Tombo por D. Duarte em 1418. Em 1434, o soberano “incumbe-o de escrever a crônica dos reis da primeira dinastia”, informa Massaud Moisés. Com a *Crônica d’El Rei D. Pedro*, redigida por Lopes, sabe-se que o amante de Inês governou entre 1357 e 1367. Moisés resume:

Aos vinte anos, [D. Pedro] casou-se com D. Constança, filha do Infante João Manuel, regente de Castela. Entre as damas de companhia de D. Constança contava-se Inês de Castro, filha do fidalgo galego Pedro Fernandes de Castro, da qual D. Pedro logo se apaixonou, mas seu pai, que então reinava, interpôs-se. Com o falecimento de D. Constança em 1345, os enamorados passaram a entreter livremente os seus amores. Todavia o rei se deixa convencer por seus conselheiros a permitir o assassinio de Inês, que se consumou a 7 de janeiro de 1355.

A crônica reza ainda que, quando subir ao trono, D. Pedro, magoado e furioso, irá perseguir os assassinos de sua bem-amada até vingar-se, prendendo-os e condenando-os à morte. Pedro o fez “com tal sadismo que ele acabou merecendo os epítetos de ‘O Cruel’ e ‘O Justiceiro’”, diz Moisés. Acrescente-se: para os conselheiros que exigiram a morte de Inês junto a Afonso IV, pai de Pedro, a origem galega de Inês e o fato de ela ter dois filhos com o príncipe punham Portugal em perigo, com as eventuais demandas sucessórias que dessas circunstâncias pudessem advir.

O primeiro ato de *Castro* – escrita em versos decassílabos brancos – mostra Inês e a Ama a conversar sobre as angústias da primeira. A moça tem noção de estar em risco, mas guarda a esperança de que seus inimigos lhe sejam clementes. Busca persuadir a Ama dizendo ter a alma plena de “riso, prazer, brandura”, mas a criada não se deixa enganar, lembrando que “lágrimas sinais são da má fortuna”. Saberemos do amor de Inês por Pedro – perfeitamente correspondido –, sentimento alheio às frias razões políticas que, pouco mais tarde, conseguirão levá-la à morte. Esperança e medo se misturam. A peça

nos leva ao centro do conflito, portanto, já nas primeiras falas – como costuma ocorrer nas tragédias.

Inês conta à Ama a conversa recente que teve com o amante, quando pediu a ele proteção. A temperatura emocional é, naturalmente, alta, como se percebe nestas palavras: se for o caso de se separarem, Inês dissera a Pedro, “com teu armado braço envolta em sangue/M’arranques deste corpo, que não veja/Tam triste dia, tam cruel mudança;/Eu tomarei por doce a minha morte;/Por piadoso amor, tal crueldade”. A resposta do namorado, lembrada pela jovem, não foi menos apaixonada e enfática: “(...) sem ti o mundo/Duro deserto me pareceria”.

Ainda no primeiro ato – supondo a saída de cena das duas mulheres –, veremos o Infante a dialogar com seu Secretário, que o quer convencer a abandonar a jovem. Naturalmente, a convicção com que o funcionário da Corte defende seu ponto de vista não carece de dignidade: “Piadosa obra faz ao que está preso/Quem as prisões lhe corta, e as más cadeas”. A paixão de Pedro por Inês é tratada como se fosse pouco mais que um capricho – e, pior, contrário aos altos interesses do reino. O príncipe o ameaça; o Secretário, fiel à própria visão dos fatos, insiste em sustentar o que lhe parece correto.

Encerrando o primeiro ato, temos o canto do Coro – processo que se repetirá em toda a peça, exceção feita ao último ato. Trata-se aqui de belo poema, dotado de rimas e composto em duas partes: na primeira delas, cantam-se as glórias, a felicidade no amor; na segunda, seu “vão contentamento”. Embora a peça aborde o tema das motivações políticas contrárias ao laço entre duas pessoas, o Coro algumas vezes falará do amor, em geral, ou do sentimento que liga particularmente Inês e Pedro como algo, em si, destinado à catástrofe.

No segundo ato, confabulam – ou conspiram – o rei e seus conselheiros. Estes, liderados por Coelho e Pacheco, exortam o monarca a livrar-se de Castro. Não se contentam nem com encerrá-la em mosteiro, nem em mandá-la para o desterro, saídas que o rei chega a sugerir; querem a morte de Inês. Afonso IV, hesitante e fraco diante das pressões, não tem a têmpera – ou os motivos – de seu filho. O conflito por que passa o rei corresponde a situação trágica

também para ele: Afonso mataria a mãe de seus netos, e sem lhe reconhecer culpa.

Voltamos, no terceiro ato, à casa de Inês, que de novo conversa com a Ama; sonhos ruins vêm pressagiar o desfecho. Os símbolos que apareceram a Inês durante o sono são significativos: o leão que dela se acercava, enquanto a moça se reunia aos filhos pequenos, “logo manso/Para trás se tornava”. Em seguida, surgiam “uns bravos lobos,/Que remetendo a mim com suas unhas/Os peitos me rasgavam (...)”, lamenta. Não é difícil ver no leão, afável para ela, a figura de Pedro, que nessa hora lhe falta (o príncipe encontra-se fora e só chegará quando tudo estiver consumado). Os lobos representam, é claro, os conselheiros que a perseguem.

O quarto ato traz, enfim, o confronto entre o velho rei e a amante de seu filho; a casa de Inês foi invadida com estardalhaço e violência. Ela irá pedir-lhe piedade; o Coro reconhece o impacto sentimental do encontro: “Quem pode ver-te,/Que não chore, e s’abrande?”

Inês se abraça aos pés do homem, que pergunta, intimidado: “Que me queres?” Essa passagem e todo o quarto ato são de grande intensidade, conforme a melhor técnica dramática: neles se materializam os móveis fundamentais da tragédia, motivos que, postos em conflito irreconciliável, dão tônus à grande peça de Ferreira. De um lado, os sentimentos da mulher – e, por afinidade, os de seu amante –, obedientes apenas a si próprios; de outro, as razões de Estado, que não deixam de ter timbre passional, pois os conselheiros parecem acreditar que se joga, naquele instante, a própria sorte do reino, de seus nobres e de seu povo. O amor dos dois jovens nada tem a ver com as conveniências políticas alegadas pelos auxiliares do rei, assim como estes em nada se compadecem do que há de incontornavelmente humano nesse amor.

Inês de Castro, referindo-se aos filhos, diz a Afonso IV: “(...) Não vês como parecem/Aquele filho teu? Senhor meu, matas/Todos, a mim matando: todos morrem. (...)”

Quando retorna à cidade, Pedro sabe da notícia, narrada pelo Mensageiro, relativa à morte da moça. Então só lhe resta jurar vingança, dirigindo imprecações ao universo à volta: o mundo, com o crime, entrou em descompasso, de modo semelhante ao que

encontramos não apenas nos velhos gregos, mas em autores como Shakespeare. Todo o mundo se liga – ou se desliga bruscamente, caindo em confusão –, de acordo com as palavras desesperadas do príncipe: “Ó céu, que vistes/Tamanha crueldade, como logo/Não caístes? Ó montes de Coimbra,/Como não sovertestes tais ministros?/Como não treme a terra, e s’abre toda?/Como sustenta em si tam grã crueza?”

A peça se encerra com as palavras de Pedro – o Coro já não tem tarefa a cumprir –, que promete atribuir ao corpo da morta “estado real” e garante que o amor por Inês o “acompanhará sempre”. Apresentando Inês de Castro, seus temores e esperanças logo à entrada da peça e encerrando-a com os rogos de Pedro, feitos, enfim, a todos e a ninguém, Antônio Ferreira, mesmo sem destruir as alegações dos assassinos, parece acentuar as razões do coração que as de Estado não puderam compreender.

Na peça de Gonçalves Dias, embora apareçam personagens nobres, de alta posição social, como é das convenções trágicas, não se pode alegar que o mundo à volta entre em tumulto com o que acontece aos heróis. Naturalmente, a sorte de Leonor – o marido, D. Jaime, imagina que ela o traiu – mobiliza todo o palácio, com seus “servos e homens de armas”. O conflito, no entanto, se passa principalmente entre o homem que se acredita enganado, rebaixado em sua autoridade, e a mulher que, sem ter dado motivos de fato à explosão de ódio que a condena à morte, foi temerária ao conceder uma entrevista a Antônio Alcoforado – rapaz que, apaixonado por ela, está prestes a partir para a África, onde Portugal tem interesses imperiais.

Vale notar, porém, o modo como a sorte de Leonor, assim como a de Inês, é decidida sem direito a qualquer apelo ou defesa. Nesse sentido, passagens numa e noutra peça apresentam simetria e são especialmente significativas: a invasão da casa de Inês se faz com grande aparato bélico, contra o que a moça protesta, dirigindo-se ao rei, no quarto ato, com estas palavras: “Escusaras, Senhor, todo êste estrondo/D’armas, e cavaleiros; que não foge,/nem se teme a inocência da justiça”. Inês chega a ser ingênua – ingenuidade talvez ditada pelo desespero – a ponto de pedir, a certa altura, que os próprios homens que a querem matar intercedam em seu favor.

A prosa em *Leonor de Mendonça* foi opção estética sublinhada por Gonçalves Dias no Prólogo, destinada a misturar a atmosfera trágica à cômica, isto é, à pintura de costumes. Em boa prosa, portanto, a personagem principal da peça brasileira, no terceiro e último ato, diz a seu marido, convertido em algoz, referindo-se à praça de guerra em que o palácio de Vila Viçosa e suas cercanias se converteram, naquela noite em 1502:

(...) Eu sou mulher e vós bem me podeis fazer morrer sem ser à força de escândalo e de vergonha, sem me acabrunhar com todo o peso do vosso poderio. Vindes cercado de uma turba vil e mercenária, a quem basta um só aceno vosso para me cuspir no rosto, porque sou mulher e fraca, enquanto que vós sois homem e temido. É isto ser nobre?

O drama brasileiro, em três atos, afasta-se em pontos importantes dos esquemas trágicos – sem abandoná-los por completo. O conflito se articula e se precipita na direção do desfecho de modo econômico e célere: no primeiro ato, o autor, sem delongas, promove a aproximação entre Alcoforado e a duquesa, criando, em diálogo com o *Otelo*, de Shakespeare, o detalhe da fita (na peça inglesa, lenço), objeto que será – parecerá ser – uma das provas da infidelidade de Leonor aos olhos desconfiados e terríveis de D. Jaime. No segundo ato, vamos ver Alcoforado em casa, com os irmãos e o pai, o que, se retarda a ação propriamente dita, vale para marcar os traços humanos do rapaz. Ainda nessa seção da peça, o pedido de entrevista, feito por Alcoforado e aceito por Leonor, chegará ao conhecimento de Jaime. No terceiro ato, o desfecho só se demora devido às súplicas pungentes feitas pela moça, às quais o marido-carrasco, em momento algum, sequer pensa em atender. O casal tem dois filhos pequenos.

Nas crônicas compulsadas por Gonçalves Dias, a questão de Leonor ter sido “inocente” ou “culpada” no episódio que levou o marido a matá-la não se decifrava inteiramente. Mas os autores daqueles textos insinuavam que as falsas aparências, capazes de acender os ciúmes de Jaime, “não foram tão falsas”. O poeta “podia então escolher a verdade moral ou a verdade histórica – Leonor de Mendonça culpada e condenada, ou Leonor de Mendonça inocente e assassinada”, lê-se no Prólogo.

Haveria “mais interesse para a cena e mais moral para o drama”, diz o poeta, em optar pela primeira hipótese. Ele aqui parece referir-

se à prática dos melodramas, senhores dos palcos na época; Gonçalves Dias preferiu, talvez por desejar para sua peça destino mais alto que o dos dramas convencionais do tempo, a segunda hipótese. Ele diz: “Por que então segui o pior? É porque tenho para mim que toda a obra artística ou literária deve conter um pensamento severo: debaixo das flores da poesia deve esconder-se uma verdade incisiva e áspera”, afirma, sustentando a seguir que essa verdade relaciona-se à fatalidade.

Mas já não se trata da inevitabilidade trágica, na acepção clássica:

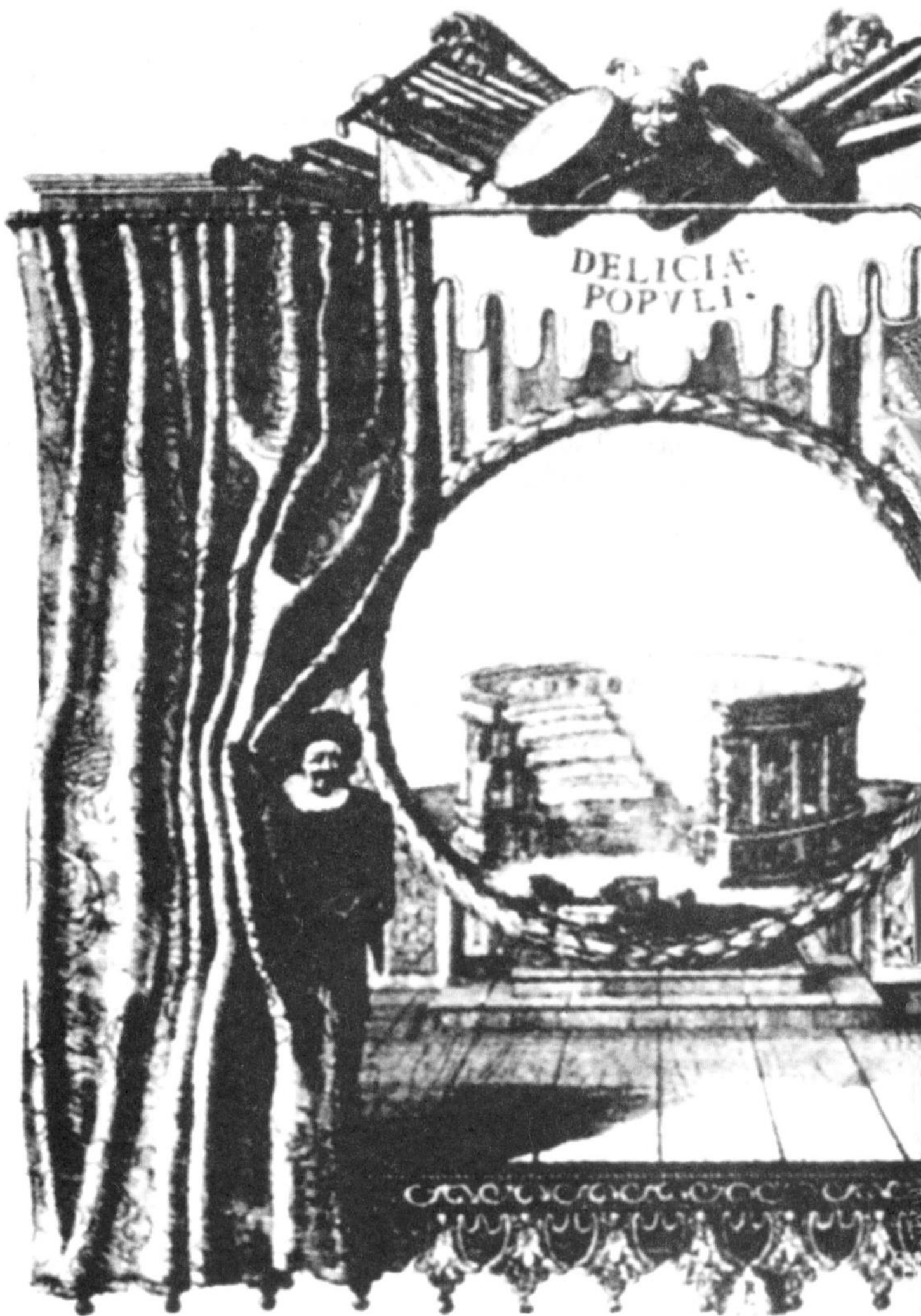
É a fatalidade cá da terra a que eu quis descrever, aquela fatalidade que nada tem de Deus e tudo dos homens, que é filha das circunstâncias e que dimana toda dos nossos hábitos e da nossa civilização; aquela fatalidade, enfim, que faz com que um homem pratique tal crime porque vive em tal tempo, nestas ou naquelas circunstâncias.

Desbastadas as crenças ideológicas e estéticas que informam diferentemente as duas obras, encontra-se núcleo semelhante em ambas. Se o Coro, na *Castro*, lamenta a má sorte de Inês, atribuindo-a, contudo, em mais de uma passagem, à suposta fatalidade superior aos desígnios humanos, é também legítimo e necessário perceber a pintura realizada por Antônio Ferreira dos conselheiros que promovem a morte da personagem: são homens que agem movidos por interesses políticos, incapazes de responder a outra ordem de argumentos que não os ligados àqueles interesses. Não se trata de negar alguma validade – ainda que perversa – às suas razões, diminuindo-as: trata-se de reconhecer que essas razões prevaleceram porque eram eles os mais fortes e não, malgrado os doces e tristes cantos do Coro, porque fosse aquele o único desfecho possível para o conflito.

De modo similar, agora em terreno antes social que político, a razão do mais forte – o homem – esmaga a do mais fraco – a mulher; é o que se passa em *Leonor de Mendonça*. Antônio Ferreira o diz, em sua peça, de modo indireto mas, a nosso ver, só aparentemente relutante; Gonçalves Dias, por seu turno, sabe ser explícito já nas intenções declaradas no Prólogo: “Se a mulher não fosse escrava, como é de fato, D. Jaime não mataria sua mulher. Houve nessa morte a fatalidade, filha da civilização que foi e que ainda é hoje”. O

poeta sequer culpa inteiramente Jaime, que aliás matou a esposa não porque a amasse, como Otelo amava Desdêmona (aqui a peça de Shakespeare e a de Gonçalves Dias tomam direções distintas), mas “porque tem orgulho”; a condição de senhor, assim, explica seus atos em certa medida. O próprio fato de se ter casado contra a vontade – tampouco Jaime é livre, diz o poeta com todas as letras – encarregou-se de colaborar para que houvesse luta entre as partes, dotadas de força desigual, e, assim, para que se consumasse o crime.

“A eterna sujeição das mulheres, o eterno domínio dos homens”, estado de coisas que Gonçalves Dias pensava ajudar a modificar, em 1846, ao escrever *Leonor de Mendonça*, cifram-se também na *Castro*, composta cerca de 300 anos antes com base em fatos então já antigos de dois séculos. Felizmente para todos, a sujeição não precisa ser eterna – direta ou indiretamente, é o que se lê nas duas grandes peças.



INTRODUÇÃO HISTÓRICA: O ENSAIADOR, O DIRETOR E O ENCENADOR*

*Walter Lima Torres***

A era da moderna encenação, como se sabe, iniciou-se na virada do século XIX para o XX e, ao longo deste último século, o artista multidisciplinar dela encarregado foi identificando-se às diversas correntes filosóficas e ideológicas que melhor serviam ao diálogo de sua arte. Aplicando-se a fins de entretenimento popular ou de conscientização política e reivindicação social, este profissional do teatro dominava uma técnica e um fazer que hoje poderiam ser chamados de artesanais.

Não é nosso intuito aqui tecer uma genealogia dos precursores do diretor teatral no Ocidente, visto que outros já

* Aqui se reúnem as primeiras conclusões, ainda parciais, a respeito da atitude do diretor no Brasil diante da cena teatral.

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

Ilustração: *Deliciae populi*, gravura de Sébastien Leclerc, calcografia do Louvre.



se debruçaram sobre o assunto.¹ Contudo, podemos dizer que, no âmbito da prática teatral brasileira, a nova visão da direção teatral se instaurou um pouco mais tarde que na Europa. Convencionou-se dizer que a forma moderna de conceber o espetáculo teatral estabeleceu-se no Brasil, após tentativas esparsas, a partir do processo e do resultado do trabalho do diretor polonês Z. Ziembinski que montou em 1943, com o grupo Os Comediantes, do Rio de Janeiro, o texto de Nelson Rodrigues, *Vestido de noiva*. E, posteriormente, consolidou-se com a prática dos diretores italianos vindos para o TBC em São Paulo.

O presente artigo pretende examinar três atitudes distintas que encerram noções diferenciadas do trabalho teatral do ponto de vista da direção. Chamamos a atenção para o fato de que estas três formas de condução do trabalho coletivo e de constituição de uma cena teatral não possuem valor hierárquico. Elas correspondem às necessidades de seu tempo. Talvez a diferenciação que estamos propondo só seja possível graças ao fato de na língua portuguesa existirem três palavras – ensaiador, diretor e encenador – que, ainda que não sejam sinônimas, circunscrevem a mesma atividade exercida pelo agente responsável pela representação de uma peça de teatro. Trata-se, portanto, de uma questão de história e semântica teatral.

As definições dos dicionários não ajudam a esclarecer as diferenças entre os três termos: ensaiador, diretor e encenador. Sem nuances expressivas, Caldas Aulete² define o ensaiador como “aquele que dirige a execução das composições dramáticas, musicais ou coreográficas”; já o diretor é considerado como o “diretor do edifício teatral” e o encenador como “aquele que encena, põe em cena, que faz a encenação de um espetáculo”. No Lello Universal³ consta somente *ensaiador* com uma definição não muito destoante

1. VEINSTEIN, André. *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*. Paris: Flammarion, 1955. Em português há um texto bastante ilustrativo de ROSENFELD, Anatol. “O que é *mise en scène*”. In: *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 75-106.

2. AULETE, Caldas. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Delta, 1964.

3. COELHO NETO (Org.). *Lello Universal*. Porto: Lello e Irmãos, s/d.

da anterior. E, em Laudelino Freire,⁴ o panorama não é muito diferente. No Aurélio,⁵ os três termos estão presentes, sem, contudo, haver uma clara diferença entre eles. Luiz Paulo Vasconcellos⁶ não arrola em seu dicionário a figura do ensaiador nem a do encenador. Ele nos apresenta, com exatidão, somente a função do diretor – “aquele que cria o espetáculo teatral” – considerando-a a partir do naturalismo – momento histórico em que ela emerge.

Tentaremos, a seguir, demonstrar de forma extremamente sintética aquilo que nos parece o trabalho de cada um destes agenciadores artísticos da cena teatral.

O que subsiste da representação teatral é muito pouco após o fim da temporada. E, se a representação sobrevive somente na memória daqueles que a ela assistiram, a investigação sobre o trabalho do organizador de uma montagem teatral deve contemplar cinco fontes complementares: a) o discurso do prático teatral (ensaiador, diretor ou encenador) sobre seu trabalho teatral (caderno de direção, artigos, entrevistas); b) o comentário sobre a sua obra e trabalho (discurso da crônica e da crítica especializada); c) as fontes iconográficas e audiovisuais, quando disponíveis; d) o depoimento dos outros práticos que trabalharam com esse ensaiador/diretor/encenador; e) o público que assistiu às representações.

O estudo do trabalho do diretor teatral no Brasil anterior à década de 40 é prejudicado pela ausência de documentos que descrevam convenientemente essa atividade. Contudo, se remontamos no tempo, observamos que as narrativas de viagens de estrangeiros que nos visitaram ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII, com os mais variados propósitos, são ainda uma fonte considerável para se configurar um esboço desta atividade. Já a crônica jornalística do século XIX, mantida pelos nossos primeiros homens de letras que escreveram sobre o movimento teatral, concentrava-se sobremaneira no julgamento a respeito da adequação

4. FREIRE, Laudelino. *Grande e novíssimo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1957.

5. BUARQUE DE HOLLANDA FERREIRA, Aurélio. *Novo dicionário da língua portuguesa* (2ª ed.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

6. VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de Teatro*. Porto Alegre: LPM, 1987.

ou não da peça teatral a um determinado gênero. O estilo literário era privilegiado em detrimento da forma pela qual aquela peça era percebida em cena pelo comentarista. O teatro, durante muito tempo, foi alocado como categoria da literatura, como gênero dramático. Entretanto, o teatro excede a sua condição literária. E, hoje, sabe-se que o teatro não é literatura, e que se define por meio de uma prática cênica. Prática complexa, que recorre a vários segmentos do conhecimento e das ciências humanas.

A esse quadro alia-se o fato de, no Brasil, a tradição dos estudos históricos sobre o teatro ter outorgado ao texto teatral uma supremacia que somente hoje começa a ser revista. Advém daí a consideração de que o trabalho do diretor teatral — ou do seu predecessor, o ensaiador — tenha sido, ao longo do tempo, ofuscado, quando não completamente encoberto, pelo do autor dramático e pelo do ator-vedete. O fato de a figura do autor ter se sobreposto à do ensaiador justifica-se, em parte, por uma contingência da época, na medida em que certos autores eram também ensaiadores de suas próprias peças.

1. O termo ensaiador foi uma herança da prática teatral luso-brasileira que teve seu apogeu no século XIX e designava o sujeito encarregado da condução dos ensaios em vista da realização do espetáculo. O termo começou a cair em desuso ao longo do final da primeira metade do século XX devido ao aparecimento da figura do moderno diretor teatral. Durante as décadas de 40 e 50, percebe-se ainda que o termo ensaiador era empregado em programas de espetáculos e pela imprensa, em meio à crescente vulgarização da função do diretor. O responsável pela primeira montagem de *A mulher sem pecado* (1942) apresenta-a da seguinte maneira: “Ensaiada e encenada pelo ator Rodolfo Mayer”. Ou seja, um ator proeminente da cena brasileira apresentava-se ainda na função de ensaiador em meio a tempos de renovação dos princípios que norteiam a prática da direção.

Antes de descrever o trabalho do ensaiador, gostaríamos de relembrar seu significado. Ensaiar é o verbo empregado em português para designar a ação de repetir inúmeras vezes até atingir-se a adequação desejada entre ator e personagem. Este verbo está na base do trabalho do intérprete e, portanto, na origem da função do ensaiador, que vem a ser a de preparar o ator artisticamente ou auxiliá-lo tecnicamente, preocupando-se relativamente pouco com

a produção de um pensamento sobre a cena. Em relação à prática teatral brasileira, a figura do *régisseur*, como é concebida na França, estaria mais próxima do nosso contra-regra ou, mais modernamente, do diretor de cena e, assim, completamente dissociada do ensaiador.

O ensaiador era normalmente um ator mais experiente que conhecia o ofício e podia colaborar com os atores da companhia na execução de seus personagens, dinamizando a coerência da representação, sem perder o texto como ponto de referência. Segundo um opúsculo de vulgarização da prática do ensaiador, escrito no final do século XIX, ficava evidente que cabia ao ensaiador “completar o que o autor dramático escreveu através da *mise en scène*”.⁷

Com efeito, o ensaiador figurava como o mestre de obra na formalização do espetáculo. Nesse momento, na transposição do texto em escrita cênica, a representação não embutia uma visão crítica sobre a peça a ser representada. O ensaiador não possuía tampouco um olhar pessoal sobre o texto dramático e não primava por uma leitura que pudesse atribuir um sentido extra-textual à representação do texto. O ensaiador fazia funcionar o espetáculo. O seu trabalho visava operacionalizar artística e tecnicamente, dentro de um compromisso de fidelidade ao autor dramático, a representação do texto teatral.

Para contextualizar a figura do ensaiador, é necessário lembrar a noção de elenco na virada do século no Brasil, pois trata-se de uma via de mão dupla. A distribuição dos personagens das peças era feita pelo próprio autor, no caso de um original, ou, no caso de uma tradução, pelo próprio ensaiador, que procedia de forma dualista, considerando ou as capacidades cômicas ou as capacidades dramáticas dos intérpretes. As companhias eram formadas por atores especialistas em certos personagens rigidamente codificados pela faixa etária ou pela condição social. Havia um repertório relativamente limitado de tipos dramáticos. O chamado *physique du rôle* colaborava na distribuição destes personagens-tipo. Do lado feminino, tem-se unicamente quatro tipos determinados pela idade, cada tipo referindo-se a um período da vida da mulher: a ingênua; a dama galã; a dama central e a caricata. Outras denominações são ainda possíveis e podem ser relativas à condição social da personagem, como é o caso da

7. MELLO, Augusto de. *Manual do ensaiador dramático*. Rio de Janeiro: Cia. Editora Nacional, 1890.

soubrette, a jovem criada, ou à importância social da atriz: a estrela ou a diva de uma companhia, que, no teatro de revista, recebia a denominação de vedete. Contemplando o lado masculino, encontramos igualmente três tipos dentro da mesma preocupação de abarcar as idades do homem: o galã; o centro; o vegête. Alia-se a estes três tipos, um quarto, o baixo cômico, que está condicionado a representar os segmentos menos favorecidos da sociedade, elegendo seus tipos entre os criados e/ou funções sociais subalternas. Entretanto, para cada tipo definido pela faixa etária ou pela inserção social, existia uma extensa variação de caracteres comportamentais dependendo do gênero da peça e do estilo do autor. Ou seja, os tipos se distribuem ao longo de um espectro comportamental. Por exemplo, cada um dos tipos masculinos poderia ser: amoroso, dramático, cínico, cômico, tímido, típico, e assim por diante, dependendo da imaginação do autor.⁸

Esses tipos correspondiam a uma expectativa latente, tanto por parte do autor dramático que os recriava a cada peça, quanto dos atores que os representavam e do público que os assistia. Nesse processo reside o ajustamento do histrionismo do ator à imagem do personagem-tipo pelo trabalho do ensaiador. Desta forma, o trabalho do ensaiador estava intrinsecamente associado ao gênero para o qual fora escrita determinada peça teatral (tragédia clássica, drama, comédia de costumes, alta, média e baixa comédia, melodrama, opereta, ópera bufa, burleta, *vaudeville*, peça heróica etc.). O ensaiador adequava a convenção estilística da escrita dramática à capacidade de atuação de determinado ator.

O ensaiador, de mente enciclopédica, deveria dominar os conhecimentos sobre os diversos gêneros, pois assim estaria mais habilitado a transpô-los para a cena segundo as regras do ofício e a palavra do autor dramático. Parece-nos que havia uma maneira canônica de montar determinada peça, e esta maneira já estava consignada pelo gênero ao qual ela pertencia. O ensaiador estaria para os gêneros dramáticos, assim como o ator estaria para os seus personagens-tipo. Esta recorrência se estabelecia através de uma escrita cênica baseada sobretudo num dualismo que valorizava elementos dramáticos e cômicos. A atividade do ensaiador tinha por finalidade a manutenção destas convenções em nome de uma certa tradição da arte teatral. Sua tarefa, certamente, não foi menor

8. RANGEL, Otávio. *Técnica teatral*. Rio de Janeiro: Artes Gráficas, 1948.

ou menos importante em relação ao moderno diretor teatral, ela foi outra, perfeitamente sistematizada, refletindo uma lógica cênica em relação à história do espetáculo inscrito nesta época.

2. Costuma-se afirmar que a figura moderna do diretor teatral, como nós a conhecemos no teatro ocidental hoje, caracterizada por um projeto de cunho estético, político, social ou mesmo mediático, a serviço do texto teatral ou não, teve como precursores na virada do século o Duque Georg II de Saxe-Meiningen, André Antoine e Constantin Stanislavski.

Servindo-se do naturalismo na dramaturgia, a moderna direção teatral, no seu nascimento, buscou ser o mais fiel possível à transposição da vida, à transplantação dos elementos da realidade, legitimando seu discurso por meio de disciplinas como a história, a sociologia, a arqueologia e a psicologia, procurando banir da cena a estética realista romanesca, que parasitava os diversos gêneros dramáticos. Abria-se portanto uma pesquisa sobre o meio no qual evolui o indivíduo e, sobretudo, afirmava-se uma investigação sobre o comportamento humano, agora à luz da psicologia. Tratava-se de demonstrar dramaticamente o desenvolvimento gradativo de uma fatia da vida, preferencialmente repleta de contradições, de um personagem abordado por seu intérprete dentro de uma visão que privilegia a composição. Isto é, ao contrário do ator-tipo, o ator de composição procurava desaparecer para dar lugar ao personagem. Ele se caracterizava a partir de elementos externos e internos, com o intuito de se transformar naquele personagem. Este é, em linhas bem gerais, o trabalho preconizado por diretores como Antoine e Stanislavski, ambos atores-diretores.

A prática teatral brasileira do início do século não estava em sintonia com as reformas técnicas e conceituais engendradas pela moderna direção teatral. Exemplo disto foi a malfadada passagem da companhia de André Antoine pelo Brasil, em 1903. A busca por uma modernização da direção teatral passou, inicialmente, por experiências dispersas: as iniciativas de Oswald de Andrade, o Teatro de Brinquedo. De forma mais sistematizada, convencionou-se atribuir o paulatino desenvolvimento da direção teatral entre os práticos do teatro no Brasil a Ziembinski, com os Comediantes, e ao Teatro do Estudante, seguidos da produção ítalo-brasileira no TBC. Grupos como Arena e Oficina procuravam, ao mesmo tempo, uma dramaturgia e uma cena que espelhassem a realidade brasileira e

uma direção moderna tanto em relação à exploração do espaço, com o recurso à arena, por exemplo, quanto ao ideário brechtiano.

Na década de 40, começa a se disseminar entre nós mais intensamente a noção de uma moderna direção, que se sobrepõe à atividade do ensaiador, ligada às companhias de atores-vedetes como Jaime Costa e Procópio Ferreira. A fonte irradiadora desta novidade são as idéias de Jacques Copeau e, na sua ausência, as do Cartel, com prioridade para Louis Jouvet, que se apresentou entre nós durante a Guerra, nas temporadas de 1941 e 1942, tendo funcionado como uma espécie de catalizador dos acontecimentos de 1943. Segundo Copeau e os quatro diretores do Cartel, a palavra do autor, do poeta dramático, era ainda o suporte *sobre e com* o qual o diretor deveria trabalhar. A qualidade literária e o valor poético na estrutura da peça eram então apreciados e sublinhados. Seus autores preferidos foram os clássicos franceses, Shakespeare, Schiller e, entre os autores contemporâneos, Giraudoux, Pirandello e Garcia Lorca.

Ao diretor cabia conduzir a transposição da matéria ficcional engendrada pelo autor dando-lhe uma leitura que não subvertesse seu conteúdo. O diretor devia ser o fiel porta-voz da palavra do autor, afinando-se com ele. Afirmando o valor do texto, o diretor elaboraria, com seu espírito e com sua arte, a perfeita tradução cênica do universo simbólico do autor. Segundo Copeau, a direção privilegiaria o espectador, permitindo que ele visse, por meios sugestivos mas concretos, o desenho da ação dramática elaborada pelo autor.⁹

Se, para o ensaiador, a leitura de mesa era uma etapa rápida, com os atores recebendo apenas a parte do texto referente às suas falas, Copeau previa a leitura de toda a peça, presidida pelo diretor, para que os atores fossem esclarecidos sobre a obra do autor. Era o princípio da análise do texto que se colocava em marcha dirimindo dúvidas sobre: composição do personagem, entendimento da temática e das intenções do autor, do sentido e do ritmo do texto, levantamento das imagens a serem valorizadas, escolha das formas ideais de enunciação do texto etc. E essa etapa deveria durar o tempo que fosse possível suportá-la. A partir desta valorização textual declanchava-se o processo de identificação do ator com seu personagem, primeiro fisicamente e em seguida emocionalmente.

9. COPEAU, Jacques. Trad. João Bethencourt. *A mise en scène*. In: *Coletâneas*. Rio de Janeiro: MEC, 1963, p. 97-110.

Dirigir significa atribuir sentido racional ou emocional à matéria ficcional. Ao moderno diretor teatral cabia elaborar o projeto de uma linguagem cênica que levasse em consideração o desenvolvimento tecnológico da própria prática teatral naquele momento (luz elétrica, refletores de precisão, ciclorama, palco giratório, elevadores, projetores cinematográficos, aperfeiçoamento técnico dos edifícios teatrais etc.) Ou seja, o não compromisso com a ilusão da realidade, como previa inicialmente o naturalismo, e, por conseguinte, a ruptura da quarta parede e a exploração de um espaço não mimético mas sugestivo, através de volumes e formas, sombras e ritmos sustentados pela iluminação, que conduziram o diretor ao estado de um demiurgo responsável por recriar a natureza por meio da realidade teatral. Por vezes, atribuiu-se ao moderno diretor teatral a condição de regente da manifestação das demais artes que dariam suporte à sua obra: literatura, interpretação, iluminação, sonorização, cenografia, artes plásticas etc.

3. A moderna direção foi a noção basilar que norteou as grandes transformações das artes cênicas, ocorridas durante o século que termina. Segundo J.-J. Roubine, a produção de um pensamento sobre a cena e o desenvolvimento de um modelo estético por parte dos diretores, e não mais por autores dramáticos que ditavam suas “poéticas”, possibilitaram uma reformulação na concepção e realização do espetáculo.¹⁰ Verifica-se, no entanto, que não somente o teatro, mas também a dança, a ópera e o circo demonstram sinais de uma reestruturação singular graças ao desenvolvimento dessa mesma noção de encenação no âmago de suas práticas.

O que distinguiria portanto *encenar* de *dirigir* um espetáculo teatral?

A nuance entre os dois verbos não é somente semântica. Na nossa opinião, coloca-se, na verdade, a questão autoral do encenador e seu esforço por uma cena própria, uma identidade, uma assinatura. Parte-se do pressuposto de que a pesquisa por uma linguagem cênica estaria sendo elaborada unicamente pelo encenador, enquanto que o diretor manteria a sua investigação acerca de uma linguagem que funcionaria exclusivamente como uma escrita intermediária entre a palavra do autor teatral e o espectador, agenciando somente a realização cênica do que está previsto ou sugerido no texto. O diretor estaria circunscrito ao universo de um autor.

10. ROUBINE, Jean-Jacques. *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris: Bordas, 1990, p. 123 e ss.

Em 1932, Antonin Artaud já declarava que “aquilo que pertence à encenação deve ser retomado pelo autor, e aquilo que pertence ao autor deve ser devolvido igualmente ao autor, mas transformado ele também em encenador de modo a se acabar com essa absurda dualidade que existe entre o encenador e o autor”.¹¹ Durante o século XX, a encenação não cessou de ser questionada, tanto do ponto de vista estético quanto técnico. Ainda em seu *Manifesto sobre o teatro da crueldade*, Artaud afirmava que “é ao redor da encenação, considerada não como um simples grau de refração de um texto sobre a cena, mas como o ponto de partida de toda criação teatral, que será constituída a linguagem-tipo do teatro. E é na utilização e no manejo dessa linguagem que virá abaixo a velha dualidade entre autor e diretor, substituídos por uma espécie de Criador único a quem caberá a dupla responsabilidade pelo espetáculo e pela ação”.¹² Neste aspecto, a noção de teatro se desloca do âmbito do autor teatral e, portanto, se distancia de uma verdade textocêntrica para a criação da cena, que se torna, por sua vez, o núcleo fundador da encenação. Esta concepção artaudiana colabora com a idéia de um encenador que possui total controle sobre as fontes que sustentam sua escrita cênica. Trata-se da emancipação da cena como produtora de sentido.

Esta idéia não é recente, evidentemente já estava latente quando os movimentos de vanguarda, surrealistas e dadaístas sobretudo, começaram a se interessar pelo palco. O diálogo do palco com as artes plásticas e o surgimento de uma dramaturgia como a de Beckett só vieram agilizar esta independência da matéria cênica em relação ao resíduo literário que a animava anteriormente. Este discurso literário, que era o esteio do trabalho do diretor, quando empregado numa encenação, está sujeito a ser distorcido, reescrito. Na maioria dos casos, ele é hoje escolhido pelo próprio encenador quando não composto por ele. Trata-se de fomentar o aparecimento de uma teatralidade intrínseca ao emprego da palavra no âmbito da investigação conduzida pelo encenador sobre determinado tema, por exemplo.

São inúmeros os artistas encenadores nas artes cênicas que trabalham no registro da encenação e não no da direção tradicional. Especificamente no campo da dança, temos o trabalho desenvolvido por Pina Bausch, sobretudo naqueles espetáculos menos coreográficos

11. ARTAUD, Antonin. Trad. J. Teixeira Coelho. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1984, p. 143.

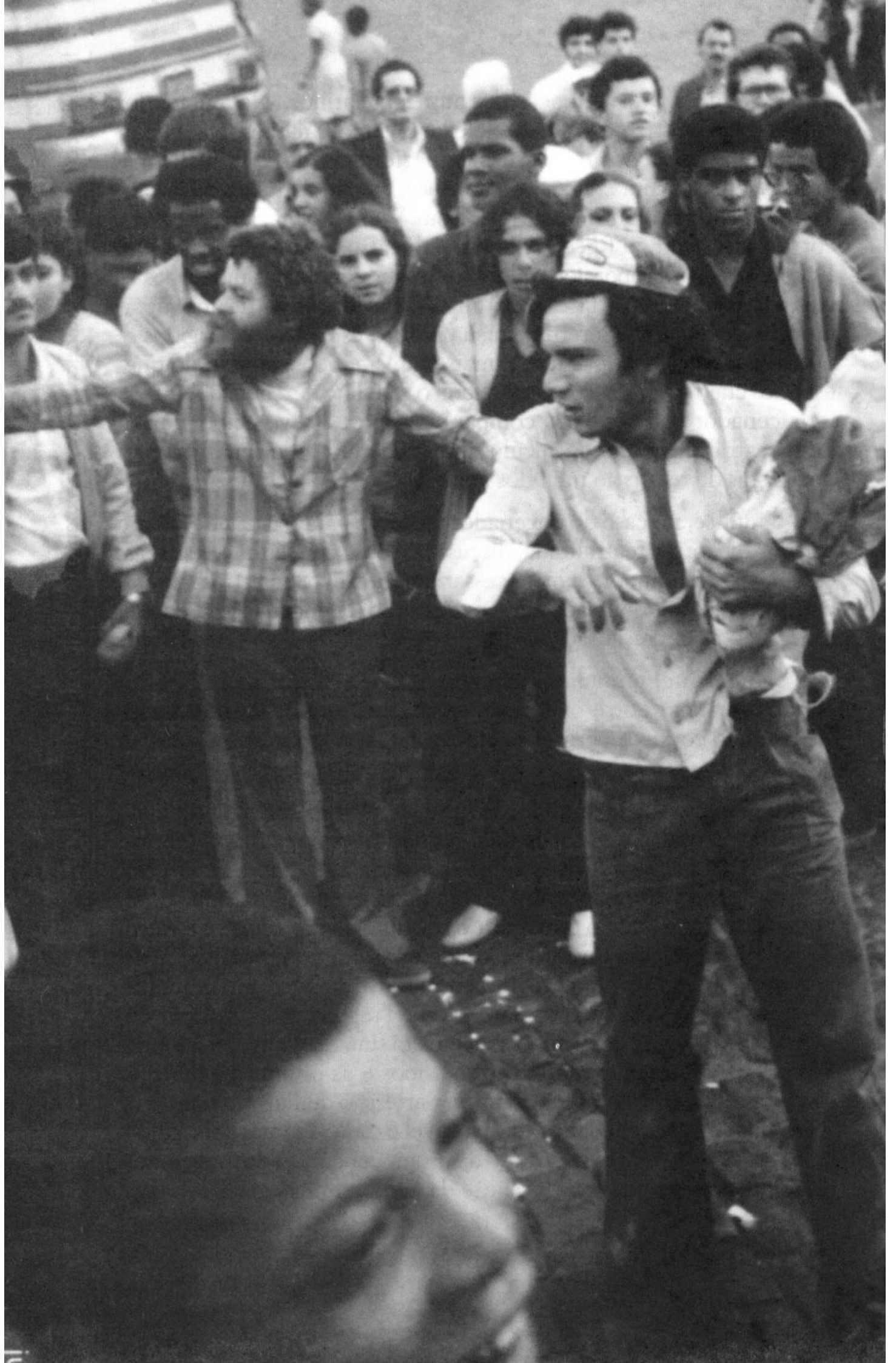
12. ARTAUD, Antonin. *Idem*, p. 119.

e mais voltados para a atuação dos atores-bailarinos. No âmbito do circo, destacam-se o Cirque du Soleil e o Circo Archaos. Na ópera, chamam a atenção as últimas experiências de Bob Wilson, principalmente com criações como *Alice*, baseada em Lewis Carroll, *The Black Rider*, com músicas de Tom Waits e *The Time Rocker*, com músicas de Lou Reed. Voltando ao teatro, temos o trabalho de Robert Lepage, proporcionando a fusão de tecnologias modernas e truques tradicionais da caixa italiana, na tentativa de inovar a narrativa cênica. Ele alterna em sua prática espetáculos dirigidos e outros encenados. E, por fim, o mais emblemático exemplo do que estamos chamando de encenação seria o trabalho de Tadeuz Kantor. O encenador polonês e sua companhia Cricot 2 revolucionaram o fazer teatral deste fim de século, influenciando toda uma geração de artistas de teatro ao final dos anos 90.

Trata-se, no caso do encenador, de levar para o primeiro plano da cena, de forma teatralizada, discussões sobre conceitos e questões essenciais ao homem, sem necessariamente evocar a tradicional convenção compromissada em representá-lo. A encenação seria até a negação da representação.

Finalmente, tentamos chamar a atenção, de forma resumida, para as nuances entre os termos ensaiador, diretor e encenador, procurando contextualizar historicamente suas atuações.

Os musicais da Broadway continuam a se reproduzir pelas grandes metrópoles do mundo, de forma homogeneizada, porque há excelentes ensaiadores capazes de recriá-los exatamente como foram concebidos. A televisão parece ter se deixado influenciar pelo teatro e especializou seus diretores em determinados gêneros de novelas, reproduzindo o princípio do trabalho do ensaiador. O teatro de pesquisa reclama do diretor tradicional um compromisso mais engajado na investigação por “novas formas” como aquelas preconizadas por Tchecov pela boca de Tréplev. Ao contrário do que pensa o jovem autor simbolista, haverá sim, e sempre, uma forma sobre o palco, respeitando-se os modismos e as últimas tendências estéticas e filosóficas. O teatro é uma arte por demais humana e a teatralidade uma qualidade indispensável e cada vez mais perseguida pelos práticos do teatro no intuito de promover a saída do espectador deste atual estado de torpor diante da cena esfumaçada.





GRUPO REVOLUCENA E O TEATRO DE RUA NO SUL FLUMINENSE *

*Narciso Telles***

Desde a década de 70, as cidades de Angra dos Reis e Parati vivem um intenso processo de proliferação de grupos teatrais que se dedicam ao teatro de rua. Entre os paratienses, destacamos: *Celavi* e o *Guarda a Chave no Trombone* e, em Angra, *Revolucena* e *Cutucurim*.

Neste artigo, objetivamos apresentar alguns aspectos que marcaram a linguagem de teatro de rua do Grupo Revolucionária: a crítica social e a criação coletiva.

Aqui observaremos o teatro de rua como uma modalidade teatral que é marcada por sua teatralidade, porque

* Este artigo é parte reelaborada de minha dissertação de Mestrado intitulada "Por uma revolução cênica: o estudo da linguagem de teatro de rua do Grupo Revolucionária" defendida em 1999 na Uni-Rio sob a orientação do Prof. Dr. Zeca Ligiero.

** Narciso Telles é ator, mestre em Teatro, professor do Curso de Licenciatura em Artes Cênicas na Universidade Federal de Uberlândia.

Foto: Grupo Revolucionária em *Fingindo de gente*. Ouro Preto, 1981.

as características que a definem se relacionam mais com a cena teatral e com a utilização do espaço do que com regras de elaboração do texto dramático.¹

Preservar... caminhar

A importância do Grupo Revolucionaria (1979-1990...) para o teatro no interior do Estado do Rio de Janeiro, em especial para Angra dos Reis e Parati, é inestimável. Sua atuação, durante a década de 80, deu-se por meio da criação e encenação de diversos espetáculos de rua e sala, da organização de diversas manifestações políticas e da participação na fundação de várias entidades, como a Sociedade Angrense de Proteção Ecológica (SAPE), o Centro Unificado de Cultura e Arte (CUCA) e a Casa da Cultura. O Grupo Revolucionaria foi responsável pela construção de uma linguagem de teatro de rua, por meio da qual propagava o ideário de liberdade política e social.

A crítica social foi a característica que mais marcou a linguagem teatral de rua do Grupo, que se preocupava com seu contexto social, daí decorrendo a escolha da temática trabalhada nos espetáculos. Em *Fingindo de gente*, o tema da violência física e social, esta última vista pelo ângulo da exclusão, foi colocado em cena. *Burocratomania do telecolonialismo* enfocou questões relacionadas à luta pela terra na região sul-fluminense, como também a invasão cultural norte-americana no Brasil. Já em *Serra-serra serrador*, a discussão passou pela preservação do patrimônio cultural do município de Angra dos Reis.

O aspecto político das encenações de rua do Revolucionaria era baseado, no campo teórico, nas idéias de Paulo Freire e Augusto Boal. Tanto o educador como o teatrólogo lutavam pela superação dos mecanismos de opressão existentes na sociedade, especialmente nos países mais pobres, onde a desigualdade social é presente e visível.

Paulo Freire dedicou seus estudos a propor uma pedagogia que trabalhasse o conhecimento da realidade do educando, da qual o educador pudesse partir para desenvolver suas atividades. Opondo-

1. Sobre o conceito de teatro de rua, sugiro CARREIRA, André. "Delimitación del concepto de Teatro Callejero" 1998. Mimeo.

se à educação bancária, que entende o educando como um depositário de conhecimentos distanciados da realidade, Freire defende a idéia de que o processo educacional deva abrir um diálogo, no intento de colocar o educando frente à sociedade para que se conscientize de seu papel e contribua para a transformação da estrutura social opressora. Ao identificar o diálogo como fundamental para uma ação libertadora, Freire percebe que há uma mediação na relação homem-mundo, e que o processo de conscientização dos oprimidos faz-se necessário. Defende uma ação cultural para a liberdade que busque, por meio do diálogo, promover a visão crítica frente à realidade dos oprimidos, para que estes saiam de seu estado de alienação.²

Trabalhando com pressupostos semelhantes, o teatrólogo Augusto Boal desenvolveu o Teatro do Oprimido. Entendendo a atividade teatral como um instrumento de libertação das classes dominadas, Boal faz uma crítica ao teatro tradicional, que mantém a estrutura divisória entre atores e espectadores, sustentando que se faz necessário um teatro que venha romper com essa estrutura, de forma a possibilitar que o espectador participe ativamente da realização cênica e possa, nela, defender sua visão de mundo.

Boal acredita que todo ser humano é capaz de atuar, e a poética do oprimido “é essencialmente uma poética de liberação: o espectador já não delega poderes aos personagens nem para que pensem nem para que atuem em seu lugar. O espectador se libera: pensa e age por si só!”³

As idéias de Paulo Freire e Augusto Boal constituíram o eixo de fundamentação teórico/estética para os espetáculos de rua do Revolucionário. A visão do teatro como um elemento ativo para a conscientização da população é o que conduz o Revolucionário para as ruas, para a criação coletiva, para o comprometimento com a sua comunidade.

2. Sobre o pensamento de Paulo Freire, sugiro a leitura de *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981 e, também, de *Educação como prática de liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

3. BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 169.

A discussão do Revolucionena não passa só por aquele teatro clássico, nós começamos a discutir, também, desde o início, a importância do teatro, principalmente, como instrumento no processo de conscientização.⁴

O engajamento político fará com que o teatro de rua do Revolucionena se enquadre num amplo conjunto de experiências teatrais situadas na fronteira entre teatro e militância, em que a intenção é “criar um teatro popular que cumpra uma função política.”⁵

O princípio ideológico que rege o modelo estético do Revolucionena, pensado como uma possibilidade de “revolução da cena”, como propunha o Grupo em sua ata de fundação, também interfere na concepção que ele tem da função do espectador em seu teatro de rua.

Seguindo a classificação proposta por José Luiz Ribeiro, identificamos que o Revolucionena procura como público ideal o espectador-cidadão, aquele que vê o teatro como “uma arte usada a serviço de um compromisso político-social. Sua atitude, no teatro, é quase sempre racional, pois a identificação com os personagens garante-lhe a emoção com objetivos menores e ele não vai ao teatro para aliviar-se e, sim, para indignar-se.”⁶

Caberia ao espetáculo fornecer as informações necessárias para sua tomada de consciência e, dessa forma, conquistar mais um aliado para o processo de transformação social. Não podemos esquecer que os temas tratados em cena são extraídos do cotidiano dos espectadores, o que facilitaria a identificação dos mesmos com o espetáculo.

A busca de um espectador que reconheça seu lugar na estrutura social opressora constituiu-se no objetivo que guiou as encenações do Revolucionena, que encontra, na rua, o espaço ideal para discutir idéias e, assim, contribuir para o processo de transformação social. Na cena revolucênica, passam todos os

4. Entrevista realizada por Narciso Telles com José Marcos Castilho. Angra dos Reis, 1998.

5. GARCIA, Silvana. *Teatro da militância*. São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 206.

6. RIBEIRO, José Luiz. *As máscaras do espectador*. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes/UNIRIO, 1993. Dissertação de Mestrado, p. 242.

excluídos: pivetes, mendigos, trabalhadores, que bradam por justiça. A palavra ganha *status* de discurso, sua força aparece nos textos elaborados coletivamente pelo próprio Grupo, visando à conscientização do público sobre os problemas regionais e nacionais.

A criação coletiva: caminhos para uma dramaturgia

A criação coletiva vai ser a forma escolhida pelo Revolucionena para a construção dramaturgical/cênica de seus espetáculos. Essa forma de organização e produção artística possibilita que questões locais e específicas possam ser tratadas e imediatizadas na cena, que pretende dar conta de uma determinada realidade num determinado momento histórico.

Silvia Fernandes identifica a criação coletiva no teatro brasileiro como um fenômeno relacionado ao período de distensão política – anos 70 –, quando aparecem grupos de teatro que se colocam no cenário teatral a partir de um novo modelo de produção: a coletivização do fazer teatral. O espetáculo é “o resultado da escolha, do consenso e da participação de cada um dos seus integrantes. Daí a extrema diversidade de linguagem gerada por esta produção, que está ancorada na experiência singular de formação, vivência, projeto estético ou ideologia dos componentes das equipes.”⁷

A facilidade da criação coletiva é que a gente trabalha com fatos concretos e, muitas vezes, a sociedade como um todo não percebe. No fundo, era a busca do processo de transformação e o teatro era um instrumento importante para isso.⁸

A criação coletiva abre a possibilidade de que o Grupo discuta em cena questões daquele momento histórico. É esta necessidade de que o teatro fale da realidade vivida que conduz o processo de construção cênica do qual todos os membros participam, ficando sempre a direção a cargo de Zequinha Miguel.

7. FERNANDES, Silvia. A criação coletiva no teatro. *Urdimento*, n. 2. Florianópolis: NPTAL/UDESC, 1998, p. 13-21.

8. Entrevista realizada por Narciso Telles com José Marcos Castilho. Angra dos Reis, 1998.

O processo de criação era diferente a cada dia de trabalho. Não tinha linearidade. O texto estava junto com a peça. Cada personagem tinha um crescimento pelo esforço de cada ator. Nós tínhamos uma liberdade de criação do texto.⁹

A criação coletiva também fica em função do personagem que você faz e da pessoa com quem você está contracenando.¹⁰

Segundo os relatos, os atores possuíam liberdade nos ensaios para criação dos personagens, que eram desenvolvidos mediante variados exercícios de improvisação, conduzindo seu processo criativo a partir das informações provenientes do debate para a escolha do tema que a peça trabalharia, sempre relacionado a algum fato vivido pelos membros do Grupo e que pudesse se tornar um “caso de rua”.

A improvisação torna-se um elemento fundamental para o processo de criação coletiva do Revolucionária, pois permite ao Grupo desenvolver com liberdade seus temas e possibilidades cênicas, permitindo aos atores a criação de “alternativas múltiplas entre a proposta textual e as inumeráveis possibilidades do tema a partir da perspectiva de vivências, experiências e expectativas do ator, como representante do público”¹¹, expressando suas idéias e teatralizando-as, utilizando a cidade, sua história, seus tipos.

Epílogo...

O ano de 1989 é, para o Revolucionária, um momento de modificação em sua trajetória. A vitória do candidato Neirobis Nagae, do PT, à Prefeitura Municipal de Angra dos Reis modifica o quadro sócio-político da região. Zequinha Miguel é convidado a ocupar o cargo de Secretário Municipal de Cultura e monta sua equipe de trabalho com a quase totalidade dos membros do Revolucionária e, assim, o Grupo passa a comandar as diretrizes da política cultural a ser implantada no município.

A passagem do Revolucionária de grupo de teatro para os gabinetes da Secretaria Municipal de Cultura afina-se com sua *cultura de grupo*.

9. Entrevista realizada por Narciso Telles com Fábio Júdice. Rio de Janeiro, 1998.

10. Entrevista realizada por Narciso Telles com Marcelo Germano. Angra dos Reis, 1998.

11. BUENAVENTURA, Enrique. Teatro e identidade cultural. *Cadernos do teatro latino americano*, n. 1. Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1988, p. 50.

A identidade coletiva do Grupo estava vinculada a um projeto maior de transformação social. Os membros do Revolucionena não pensavam o teatro como profissionalização, tanto que muitos saíram com o passar dos anos e trabalham atualmente em outras atividades.

Durante os primeiros anos no comando da Secretaria Municipal de Cultura, o Grupo pôde implementar um conjunto de projetos visando intensificar a produção cultural angrense em seus vários aspectos. Dentre os diversos projetos apoiados pela Secretaria, gostaríamos de ressaltar o auxílio para a realização do Encontro de Teatro de Rua, que acontece anualmente no município desde 1990, pelo Centro Unificado de Cultura e Arte (CUCA).

O Encontro de Teatro de Rua nasceu com os objetivos fundamentais de congregar Grupos que trabalham com teatro de rua e de propiciar à população da região sul-fluminense o contato com a arte teatral. Desde sua primeira edição, o evento reúne nas praças e ruas do centro histórico de Angra diversos grupos do interior do Estado do Rio e do resto do país. Por lá já passaram: Galpão, Tá na Rua, Revolucionena, Teatro de Anônimo, Cutucurim, Dia a Dia, Seres de Luz, Creche na Coxia, Oikoveva, Ói Nóis Aqui Traveiz, Lume, As Marias da Graça, Cabana, entre outros; além de atores, diretores e pesquisadores convidados para o Seminário de Teatro de Rua, que acontece paralelamente ao Encontro, constituindo-se num espaço de discussão sobre o fazer teatral de rua e do qual já participaram: João Siqueira, Ana Carneiro, Tânia Brandão, Josué Soares, Rosyane Trotta, Narciso Telles, André Carreira, Amir Haddad, Clara Góes, Daniel Marques, Samuel Abrantes e Márcia Frederico.

Com o passar dos anos, o Encontro foi ganhando novos contornos em seu formato, ampliando seu campo de ação em bairros da periferia do município com espetáculos itinerantes e com a participação de grupos teatrais escolares em sua programação, intensificando a participação da comunidade no evento.

Podemos concluir que o projeto teatral do Revolucionena, construído ao longo de uma década de atividades, contribuiu de forma intensa para a ampliação do acesso aos bens culturais pela comunidade, consolidando uma prática teatral de rua comprometida com o momento histórico.



ALÉM DA INTERPRETAÇÃO DE STANISLAVSKI A GROTOWSKI*

Ângela Leite Lopes **

Gostaria de retomar aqui algumas das colocações do artigo sobre “O ator e a interpretação”, que publiquei no nº 6 do *Folhetim*, formulando agora a seguinte questão: será que é possível para o ator fazer *outra coisa* que não interpretar? Ou ainda: será que conseguimos perceber *outra coisa* que não seja interpretação quando se trata de teatro?

Em primeiro lugar, é preciso insistir que essa *outra coisa* não designa uma maneira diferente de se fazer o mesmo – ou seja, de se interpretar. Não é uma questão de estilo. Significa apresentar

* Este artigo apresenta resultados da pesquisa sobre “A questão da interpretação na segunda metade do século XX”, que desenvolve, com apoio do CNPq e da FUJB, no Curso de Artes Cênicas da EBA-UFRJ; e da pesquisa de Isabel Souza Wagner de Azevedo sobre “Stanislavski e a noção de interpretação”, desenvolvida de março a agosto de 2000, na mesma instituição, sob sua orientação, com bolsa de Iniciação Científica da Faperj.

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

Foto: Ryszard Cieslak em *O príncipe constante*, adaptação de Grotowski para o texto de Calderón de la Barca.

de fato uma alternativa não somente para a parte que cabe ao ator dentro do fenômeno teatral como para o próprio sentido desse fenômeno.

O exemplo de Stanislavski é, mais uma vez, extremamente esclarecedor. Após ter realizado algumas das obras-primas do naturalismo, como o espetáculo *Ralé*, de Gorki, em 1902, Stanislavski intuiu que a via realista estava esgotada e que era preciso ir além. Voltou-se então para o simbolismo, encenando *O pássaro azul*, de Maeterlinck, depois propôs um “realismo grotesco” em *O inspetor geral*, de Gogol. Paralelamente às suas próprias tentativas, estimulou as pesquisas de outros artistas: com a fundação do Teatro Studio, em 1905, ligado ao Teatro de Arte de Moscou, Meyerhold pôde iniciar um trabalho fora dos canais psicológicos que Stanislavski procurava consolidar. Em 1911, Craig encenou *Hamlet* no Teatro de Arte de Moscou, projetando ali uma concepção abstrata para o clássico de Shakespeare, toda calcada no ritmo e no espaço.

O Teatro Studio fechou em alguns meses. O *Hamlet* de Craig levou três anos para ser montado, tamanha sua falta de habilidade em lidar com os atores. O que se depreende daí é que todos esses artistas intuíaam que precisavam ir além do realismo, mas... para onde?!

Na verdade, eles estavam incidindo sobre os elementos de base da interpretação, procurando propor-lhes diversos arranjos. Mas não estavam partindo de um princípio que os levasse a *outra coisa* que não fosse a interpretação. Quem veio efetivamente dar um passo nesse sentido foram, mais recentemente, Kantor e Grotowski. Se Kantor abre um caminho inédito, mais comprometido com a tradição das vanguardas do que com a história do teatro propriamente dita,¹ Grotowski se autoproclama seguidor de Stanislavski. Como se dá esse processo de retomar os pressupostos do mestre para poder ir além, eis o que vou me propor a averiguar no presente artigo.

Stanislavski e a interpretação

Primeiro, vou partir da premissa de que interpretar é um atributo do sujeito, tomado tanto em seu sentido filosófico quanto psicológico.

Stanislavski construiu seu “Sistema” com base nessa estruturação. Não é à toa que, em *Minha vida na arte*, desabafa:

1. Cf. Kantor e a recusa da interpretação, *Folhetim* n. 1, p. 35-46.

Será que nós, os artistas da cena, estamos condenados, por causa da materialidade de nosso corpo, a estar eterna e unicamente a serviço de uma realidade grosseira e só ela exprimir? [...] Por que nós, atores, não podemos nos desfazer da matéria, por que não podemos *nos desencarnar*? Precisamos procurar; precisamos trabalhar nosso corpo para liberá-lo de sua materialidade. [...] O som de um órgão humano seria assim tão material e grosseiro que não poderia exprimir o que é abstrato, nobre, elevado, [...] a dor do mundo, o mistério do Ser, o que é eterno?² (grifo meu)

Sua própria escolha vocabular o insere dentro da tradição metafísica: “liberar o corpo de sua materialidade”, “exprimir o que é abstrato... e o mistério do Ser”. Essa sua fala, aliás, parece ecoar, embora invertendo-os, os propósitos de Kleist, cem anos antes, em seu *Sobre o teatro de marionetes*:

Ele objetou que era simplesmente impossível, para o homem, alcançar o manequim [...]. Só um deus podia medir-se com a matéria nesse campo. E aqui seria o campo em que os dois extremos do mundo em forma de anel se juntam. [...] Vemos que, no mundo orgânico, à medida que a reflexão se torna mais obscura e mais fraca, a graça apresenta-se mais brilhante e magnífica. – Mas, assim como a interseção entre duas retas do lado de um ponto reencontra-se de repente do outro lado, após uma passagem pelo infinito, ou a imagem de um espelho côncavo, após afastar-se ao infinito, reaparece de repente diante de nós: assim também reencontra-se a graça quando o conhecimento como que passou por um infinito; de tal modo que ela aparece mais puramente na constituição do corpo humano que, ou não tem nenhuma, ou tem uma consciência infinita, isto é, no manequim ou no deus.³

Ao invés de, como o fez Craig no lastro de Kleist, clamar pela morte ou pela substituição dos atores por marionetes, mais aptas a expressar as sutilezas do espírito por não estarem sujeitas aos afetos, à natureza, Stanislavski se propõe a domá-los. Na verdade, ele é o primeiro que consegue efetivamente conduzir o ator a fazer a síntese entre materialidade e espiritualidade, usando a dualidade do corpo e da alma como esquema básico de sua operação. É nesse sentido que termos como “vida”, “viver um papel”, devem ser entendidos.

[...] Basta “sentir” o papel para que imediatamente tudo se harmonize e o instrumento físico de expressão se ponha a funcionar. A primeira base e a mais importante é, pois, o *sentimento* [...]. Infelizmente, não é fácil dominá-lo e isso não depende de nossa vontade.⁴

2. STANISLAVSKI, Constantin. *Ma vie dans l'art*, “Théâtre des Années Vingt”. Lausanne: L'Age d'Homme, 1980, p. 353, 354.

3. KLEIST, Heinrich von. *Sobre o teatro de marionetes*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997, p. 27 e 39.

4. STANISLAVSKI, Konstantin. *A preparação do actor*. Lisboa: Arcádia, [s.d.], p. 299 (Capítulo 12: Os motores da vida psíquica).

Sentimento, aqui, não se refere apenas a afeto, mas tem um sentido abrangente, que inclui “escuta afetiva e atenta”, e deriva de verbos que, em russo, significam “perceber, observar, tomar consciência de, ver no sentido de compreender”⁵ Ou seja, não é o caráter meramente psicológico que está em jogo, mas uma forma específica de apreensão do que está em torno do ator, assim como do seu próprio ser. Stanislavski percebeu que os sentidos são canais que permitem aceder ao sentido supremo, numa operação, ao mesmo tempo, característica do sujeito e do ator.

E arremata:

O *espírito* é pois a segunda fonte que procuramos. É ele que fornece o primeiro movimento e dirige depois o ato criador. [...] A nossa terceira base [é] a *vontade*. Existem pois três “motores” da nossa vida psíquica: o *sentimento*, o *intelecto* e a *vontade*, que desempenham um papel importante dando impulso ao trabalho criador.⁶

No artigo sobre “O ator e a interpretação”, procurei mostrar a relação imbricada entre o apogeu da cena à italiana e o naturalismo. Acredito, de fato, que este contexto contribuiu, e muito, para o sucesso da empreitada de Stanislavski de investigação do trabalho do ator, que seria impensável ou inviável fora dele. Por quê? A cena à italiana e a ambientação naturalista permitiam ao ator estar envolvido num *habitat* contendo todo o necessário para que o trabalho criador, nos moldes descritos acima, se desencadeasse *naturalmente*. É, pois, a naturalidade do trabalho criador que é perseguida, através da qual o ator *expresse* a pluralidade das instâncias do ser em sua dimensão humana. A experiência humana transformada em *linguagem*: é este processo abrangente, mas extremamente específico, que estou designando por interpretação.⁷

5. MAGNAT, Virginie. Cette vie n'est pas suffisante – De l'acteur selon Stanislavski au performer selon Grotowski, *Théâtre/Public*, n. 153. Gennevilliers: Théâtre de Gennevilliers, mai 2000, p. 6.

6. STANISLAVSKI, Konstantin. *A preparação do ator*, op. cit. p. 302.

7. Pretendo estudar, ainda dentro do quadro desta pesquisa, a relação entre a Interpretação, no sentido propriamente teatral do termo, e a Hermenêutica. Acredito ter que explorar aí a importância do Texto, desde sua acepção sagrada, para a tradição dos estudos teatrais... Por ora; estou entendendo Interpretação como a operação de sentido, por excelência, que procura, em teatro, no trabalho do ator, adequar Espírito e Natureza.

O ator santo de Grotowski

É justamente este o ponto de partida de Grotowski: restabelecer a unidade vital e primordial entre corpo e espírito. Só que seu objetivo não é mais o mesmo de Stanislavski, pois não está interessado em se ater aos limites da cena mas sim em criar um acontecimento oriundo do próprio trabalho do ator, o que vai determinar uma ruptura radical. Para isso, entretanto, terá que, como Stanislavski, insistir na ênfase ao caráter espiritual do teatro – para combater os preconceitos que reduzem o trabalho do ator ao desejo de deslumbrar o público ou a algo de inconseqüente e pueril. Não é à toa que batiza o seu ator de *santo*.

Não me entendam mal. Falo de “santidade” como um descrente. Quero dizer: uma “santidade secular”. Se o ator, estabelecendo para si próprio um desafio, desafia publicamente os outros, e, através da profanação e do sacrilégio ultrajante, se revela, tirando sua máscara do cotidiano, torna possível ao espectador empreender um processo idêntico de autopenetração. *Se não exhibe seu corpo, mas anula-o, queima-o, liberta-o de toda resistência a qualquer impulso psíquico, então, ele não vende mais o seu corpo, mas o oferece em sacrifício.*⁸ (grifo meu)

Ou seja, o ator não é mais alguém que apenas se expressa através de seu corpo, mas alguém que domina seu corpo (anula-o...) para criar um ato espiritual.

É essa operação, para além da expressão, que estou querendo destacar, deixando propositalmente de lado a veia mística de Grotowski, que aliás é bem conhecida (ele empreendeu diversas viagens ao Oriente, sendo que a que o levou à Índia, em 1970, teve quase um caráter de iniciação). Pode-se depreender dessa sua declaração a via encontrada para, na tentativa de unir corpo e espírito, escapar da carga racional que esta palavra tradicionalmente carrega. Ou seja, para Grotowski, é preciso encontrar e desenvolver um outro canal que não o intelectual para perseguir o que o teatro tem de essencial. Nessa busca, os ensinamentos de Stanislavski serão preciosos: será necessário compreendê-los e, mais ainda, aprofundar seu sentido, num trabalho minucioso de ajuste de vocabulário e de intenção. O cerne dessa busca vai residir justamente na exata medida de termos como *consciência*, *sentimento*, *sensação*.

“*awareness* [...] quer dizer a consciência *que não está ligada à linguagem* (à máquina do pensar), mas à Presença”.⁹ (grifo meu)

8. GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976, p. 19.

9. GROTOWSKI citado por MAGNAT, Viriginie. Op. cit. p. 6. É preciso notar que Grotowski se preocupou em estabelecer uma terminologia própria em várias línguas.

E este é o passo definitivo que vai marcar, ao longo de sua trajetória, a distância que Grotowski vai tomando em relação a Stanislavski (e à tradição): o questionamento radical da linguagem tem que implicar na abolição da cena, já que esta torna concreto o quadro mental dentro do qual a operação de significado se dá. O foco vai então passar a ser única e exclusivamente o ator. E é paradoxalmente aí que ele está rompendo com o conceito de interpretação.

Num primeiro momento, essa operação de Grotowski se explicita de forma mais teórica. Até os anos 70, ele apresenta espetáculos com arcabouço cênico, ainda que mínimo. Sua idéia é aproximar ao máximo o espectador do ator para que este seja percebido como organismo vivo, cheiro e respiração. É disso aí que Grotowski quer extrair algum sentido, nem que seja o de "... pequenas coisas [...] aparentemente teóricas, na verdade muito práticas e fundamentais, como por exemplo a diferença entre *feeling* e *sensing*, sentimento e sensação..."¹⁰

Ou seja, seu objetivo não é mais, como em Stanislavski, fazer com que os afetos participem da operação de sentido realizada pelo ator, mas fazer dos afetos um canal de percepção com um sentido em si. Para isso, ele vai, ao longo dos anos, ampliando, acirrando seu campo de investigação até chegar a uma espécie de estilhaçamento das estruturas complexas do sujeito, explorando seus diferentes graus de consciência, seus inúmeros canais de percepção, seus diversificados estados psíquicos e físicos, suas inesperadas formas de expressão. Cada um desses aspectos adquire autonomia. Essa sua pesquisa ficou conhecida como o que se convencionou chamar de treinamento do ator. Não é por acaso que, já em 1962, seu teatro passa a se chamar Teatro Laboratório. Eis como, em 1970, Grotowski arrisca uma definição:

O que é para mim o teatro-laboratório? No início, era um teatro. Em seguida, um laboratório. E agora é um lugar onde espero poder ser fiel a mim mesmo. É um lugar onde espero que cada um de meus companheiros possa ser fiel a si mesmo. É um lugar onde o ato, o testemunho dado por um ser humano será concreto e carnal. [...] Tal lugar é indispensável. *Se o teatro não existisse, a gente encontraria um outro pretexto.*¹¹ (grifo meu)

O campo performático

Ele de fato encontrou outro pretexto. A partir dos anos 80, Grotowski delimita sua investigação no âmbito do que chama de campo

10. Idem, p. 7.

11. Idem, p. 7.

performático: lugar íntimo e privilegiado da experiência humana, no interior do qual algumas dimensões essenciais da vida têm a possibilidade de se manifestar. O teatro não é mais o lugar adequado para suas experiências por estar atrelado a um determinado tipo de significação. Seu trabalho passa a se basear em ações ligadas a antigos cantos vibratórios, permitindo a elaboração do que ele chama de “rituais leigos”, com uma estrutura performática. A prática do espetáculo é abolida e a ênfase do trabalho passa a ser na noção de transmissão. O uso privilegiado, por parte de Grotowski, do canto é algo que merece ser destacado. Se ele parece dedicar um interesse especial aos cantos rituais de diversas culturas nessa última etapa de sua trajetória, ele sempre teve, desde espetáculos como *Akropolis* ou *O príncipe constante*, uma predileção pelo seu uso, seja na escolha do tom e na elocução dos atores, seja na inserção de canções tradicionais polonesas na composição da partitura cênica. Se menciono esse fato, é que me parece tratar-se, desde o início, de um indício forte do rumo que sua busca iria tomar. O canto é a forma que se tem de lidar com a palavra para além da via racional, que Grotowski, o tempo todo, precisa driblar. É portanto um primeiro indício da tentativa de romper com o esquema da interpretação que moveu toda a sua busca. Mas não adiantava apenas entoar um canto em cima do palco: o quadro o impregnaria do efeito de significação. Aos poucos, nessa busca de *ser* que caracteriza todo o seu trabalho, no seu aprimoramento das formas de entregar-se a essa sutil experiência, Grotowski parece ter percebido a dificuldade de conjugar *ser* e *dizer*. O caminho foi então *conviver*. Mas, aí, não se trata mais de cena, tampouco de sujeito. A real compreensão do que esse campo performático acabou constituindo para a história do teatro e do ator é algo que ainda vai precisar de tempo para ser desvendado e assimilado, apesar da grande propagação de grupos que adotam a prática do treinamento ou que se baseiam em técnicas vocais e corporais oriundas da pesquisa de Grotowski ou de seus discípulos, tais como Eugênio Barba. O fato de serem utilizadas em espetáculos aponta para uma das grandes contradições que estão caracterizando o teatro nessa atual passagem de século.

Quero por ora só chamar a atenção para o fato de o legado de Grotowski ser esse progressivo e desafiante afastamento da linguagem. Desafiante porque nos coloca diante de uma antiga e profunda perplexidade: como perceber algo para além da linguagem? Talvez seja por isso que insistimos na noção de interpretação.



TEATRO BY GAWRONSKI

*Entrevista a
Antonio Guedes e Fátima Saadi
(dezembro de 2000)*

Fotos de Guga Melgar

Gilberto Gawronski é um ator cosmopolita que já atuou em Nova Iorque, Paris, Estrasburgo, Genebra, na América Latina e pelo Brasil todo. Seu trabalho *solo* se entrelaça com as iniciativas propostas por sua Companhia, a Art in Obra, que se orienta pelo princípio do prazer: o prazer de estarem juntos, de criarem coisas que não se repetem e não caem na rotina. Sua trajetória se distingue por algumas características marcantes: as experiências em espaços não convencionais; o interesse pelo autor contemporâneo – foi grande amigo de Caio Fernando Abreu, de quem encenou vários textos; a atração pela *performance*, a Art in Obra criou o

Foto de Françoise Chaymerac: Gilberto Gawronski em *A dama da noite*, de Caio Fernando Abreu. Direção de Gilberto Gawronski e Hélio Dias, 1996.

espetáculo *Pop by Gawronski* que esteve em cartaz no Centro Cultural Banco do Brasil quando da enorme exposição de arte *pop* lá apresentada; e a opção pelo jogo do ator como fio condutor de seus espetáculos – seu maior parceiro nestas experiências tem sido Ricardo Blat. A personagem Dana Avalon, de *A dama da noite*, já correu meio mundo, em filme e ao vivo, quando dos lançamentos dos livros de Caio Fernando Abreu em outros países. A problemática decididamente urbana e contemporânea que interessa a Gilberto faz dele um ator/diretor do século XXI, interessado no teatro como a arte do mínimo e nas variações a que este pulsar conduz.

Fátima: Gilberto, por que a decisão de trocar Porto Alegre, onde você já fazia teatro, pelo Rio de Janeiro, em 1983?

Olha, acho que nunca deixei Porto Alegre. Eu ampliei um pouco mais. Até mesmo quando fui trabalhar na França, quando fui trabalhar nos Estados Unidos, ou em São Paulo, como agora. Não existe deixar, você vai ampliando o teu círculo, encontrando maiores possibilidades de apresentação. Vim para o Rio para fazer a CAL, que era uma escola de formação teatral muito bem conceituada. Eu vim no verão, fiz alguns cursos e aí, por orientação do Yan Michalski, entrei no curso regular de formação de ator e fui ficando. Mas sempre me apresento em Porto Alegre. Monto coisas lá, vou para lá, tenho uma casa lá também.

Fátima: Nós nos conhecemos justamente na CAL, num curso de verão do Luiz Antônio Martinez Corrêa, do qual resultou a primeira versão dele para a peça *nô O rito no vale*, na qual você fazia um menino, o protagonista. Depois você foi assistente de direção dele no *Theatro musical brasileiro*. O que foi que você guardou dessa experiência de trabalho com ele?

Acho que aprendi muito a dirigir com o Luiz, que fazia sempre uma pesquisa muito profunda que alimentava o aspecto criativo. O *Theatro musical brasileiro* resgata todas essas coisas... Mesmo a nossa peça *nô* partiu de uma aprofundada pesquisa sobre esta forma de teatro.

Fátima: Lembro que, naquele curso, a gente trabalhou também Brecht, com *Aquele que diz sim, aquele que diz não* como referência e, logo depois, Luiz Antônio deu um curso

sobre Artaud e, como trabalho final, montamos *O elefantinho*, uma minipeça inserida pelo Brecht no *Um homem é um homem e*, para fazer isso, a gente trabalhou com *O jato de sangue*, do Artaud. Luiz Antônio sempre procurava as referências em torno das coisas.

O que é uma forma muito legal de trabalho. Nessa época, eu tive duas pessoas que foram muito importantes para mim. Logo que vim para o Rio, fiz *Aurora da minha vida*, com o Naum Alves de Souza. Entrei como ator e acabei trabalhando também como diretor de palco. Aprendi muito com o Naum. Fazia, ao mesmo tempo, assistência para o Luiz Antônio e para o Naum. Eram duas escolas muito fortes. Com o assassinato do Luiz Antônio, fui obrigado a assumir a direção artística do *Theatro musical brasileiro*. Era muito importante que a peça se mantivesse em cartaz durante todo o processo criminal, para mostrar o valor artístico do Luiz no panorama cultural brasileiro. Então, foi uma briga de foice manter uma peça extremamente alegre ligada a uma situação bem dolorosa. Eu tinha que dirigir o Zé Celso, um ícone na minha vida, um mito. E, naquela situação, fui obrigado a orientar o Zé sobre como se colocar no palco etc. Ao mesmo tempo, era o irmão do Luiz... Acho que tudo isto reforçou essa relação familiar que o teatro sempre mantém. Fui jogado dentro da família.

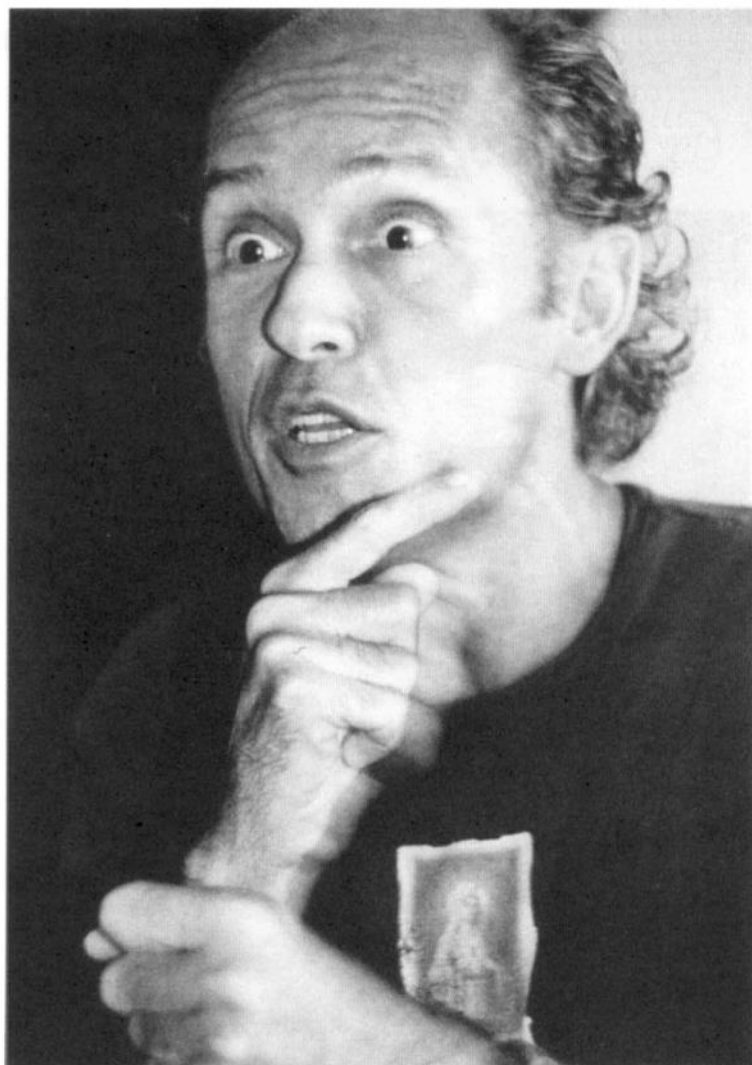


Foto de Guga Melgar: Gilberto durante entrevista ao *Folhetim*.

Fátima: Você falou do Naum e do Luiz Antônio. Dá para estabelecer semelhanças e diferenças a respeito do que você aprendeu com um e com outro?

Acho que são coisas bem distintas. O Naum é um pedagogo, um educador. Então, para ele, montar uma peça é um processo educacional. O trabalho é a própria forma de criação, não há tanto o aspecto da pesquisa. Com o Naum, tive uma entrada no meio, entendi um pouco mais o *show-business*, o que é ser um profissional de teatro, como é difícil você se manter. Ao mesmo tempo, você tem que manter algo do amador, no sentido de ama-dor. A gente ama essa dificuldade, que é estímulo para o processo. Acho que a formação do Naum guarda um pouco disso. Foi um momento muito feliz da minha vida o encontro com esses dois diretores. Um já não está mais aqui, mas o outro ainda é uma referência muito forte para mim, é um grande amigo, alguém que vê meus espetáculos, com quem discuto, com quem tenho uma sintonia para saber agir nesse mundo. Porque acho que o mundo é muito cruel. Tem um momento em que ele te joga lá em cima, você acredita que é para sempre, e daqui a pouco não é mais nada daquilo, você não é mais nada. O Naum

sempre me diz uma coisa muito bonita: “Não leia as críticas. Mas, principalmente, não leia as positivas.” (risos) “Se tiver que ler, leia as negativas.”

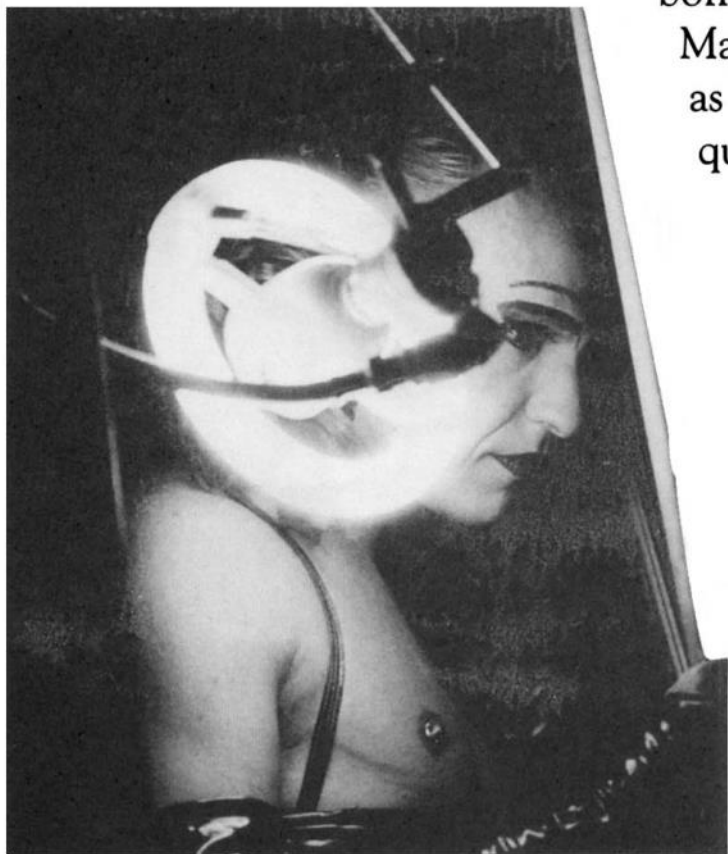


Foto de Guga Melgar: *A dama da noite*, Gilberto Gawronski.

Fátima: Nós gostaríamos que você falasse um pouco de *A dama da noite*, de Caio Fernando Abreu que, desde a pré-estréia, no Crepúsculo de Cubatão, em 1989, o acompanha em três línguas e vários visuais. O que se alterou e o que se manteve na sua relação com o personagem e com o público ao longo desses dez anos?

Eu consegui ter, no teatro, uma dádiva, que seria mais ou menos como o *Carcará* para a Maria Bethânia, sabe? Aquela música que você pode cantar de novo e as pessoas querem saber como você vai estar cantando nessa época, que arranjo vai fazer, o que está querendo levar com isso. Já fiz em português, francês e inglês. A segunda versão foi feita quando fui para a França. *A dama* surgiu desse amorismo, por incrível que pareça... A peça de mais tempo na minha carreira surgiu de uma *performance* para um amigo que estava lançando uma coleção de roupas da *Mr. Wonderful*. O Caio faz uma citação da *Mr. Wonderful* no conto, aí eu pensei: "Ah, vou fazer uma *performance*!" Fiz uma *performance* de presente para o Ermel Ribeiro, que era o figurinista da *Art in Obra*. Um homem do *Apollo Club*, de Londres, assistiu, adorou e aí a *performance* foi pra Londres. O Tristan, do Crepúsculo de Cubatão, adorou e, eventualmente, contratava *A dama*. Era uma coisa muito legal porque ninguém sabia que ia ter. Você tinha de freqüentar a casa, e acontecia às duas, três da madrugada... Em alguns dias! Não era em qualquer dia. Acho que isso é *performance*. Aquela coisa com hora marcada não é *performance*. Lógico que eu não apresentava na íntegra. Segurava dezessete minutos. Também a questão da AIDS, você não podia colocar, sabe? Eram temas que, para você colocar, você tinha que ter uma autoridade sobre a coisa, então, não se falava. O conto do Caio fala. É a primeira vez que a AIDS é citada na literatura brasileira, com a sigla impressa. O conto é de 1986. Então, no início, eu falava muito mais do comportamento da noite do que da questão da AIDS. Depois, quando o Caio ficou bem doente e estava lá em Porto Alegre numa fase terminal, não sei se é fase terminal, se existe isso, mas, enfim, quando ele estava bem doente, eu passava as tardes no hospital com ele, surgiu um convite da prefeitura de Porto Alegre, que tinha um festival de manifestações culturais do sul do país, e que

queria fazer um intercâmbio com o sul da França. Eles não tinham inserido o teatro porque é uma coisa tão difícil a língua, o português. Aí, na hora, o Luciano Alabarse, que era o secretário, estava lá e comentou: “Poxa, mas você podia fazer *A dama* em francês. Você topa?” Claro que eu topei! Essa última versão, que tenho até hoje, foi ensaiada com o Caio, num quarto de hospital. A gente conversava muito, eu passava o texto...

Fátima: Quem fez a tradução para o francês?

Foi a Claire Caryon. Sempre faço o espetáculo em lugares onde o texto do Caio já foi traduzido. Agora fui convidado para a Itália e para a Alemanha. Mas aí eu quero tempo para fazer. Quando a editora faz o lançamento do texto, já conhece o histórico todo e eu faço na língua do país. Eu curto isso e acho que é por aí, entendeu? O barato é esse. Em francês, que eu acho uma língua muito própria para o teatro, uma língua linda para se falar no palco, ficou muito interessante, porque fica uma outra leitura: eu com o meu sotaque e com o histórico de travestis brasileiros. Apesar de que eu não busco isso, nesse percurso. No início, em 88, a personagem era uma mulher. O objetivo da encenação era que eu fizesse a alma feminina. Ao longo desse tempo de apresentação, fui vendo que a questão da solidão e da busca pelo príncipe encantado não é uma coisa do homem ou da mulher, é de todo mundo. Do homossexual, do heterossexual, da *drag queen*, não sei mais o quê. Então, tentavam rotular e eu tentei ao mesmo tempo tirar da figura da Dana Avalon essa brincadeira com a questão do sexo. Eu poderia ter contratado uma atriz para fazer, já que eu dirijo, mas a minha busca até hoje é tentar fazer um “ser” com o qual todas as manifestações de sexualidade possam se identificar. Porque essa é a dificuldade artística. Faço *A dama da noite* porque até hoje ainda não consegui isso plenamente. Com uma coisa que se faz num momento, um homem vai se identificar, com outra, um travesti vai se identificar. Para todo mundo, é uma *drag queen*. Mas nem existia *drag queen* quando comecei a fazer, quer dizer, não se usava esse termo. Então tentam simplificar com o rótulo. Acho que é pretensioso, sim. Mas o teatro, como qualquer arte, quando busca uma dificuldade, tem uma pretensão, e a minha, em *A dama da noite*, é que eu possa ser um veículo de identificação

para qualquer pessoa: para quem está casado, para quem está separado, viúvo, para quem não quer mais nada, para quem é assexuado. Porque, no fundo, até o querer ser isso já é um querer em cima do teu desejo.

Antonio: O público principal de *A dama* era um público homossexual?

Durante o percurso de *A dama da noite*, houve uma fase em que ocorreu um *boom* do teatro gay. Isso foi em 96. *A dama* se enquadrava dentro disso e até teve um público muito grande, mas não era uma peça de gueto e não considero *A dama* uma peça gay. Se amanhã eu montar *Romeu e Julieta*, vão dizer que estou montando uma peça heterossexual? Opção sexual não é gênero dramático. *A dama da noite* não é um conto direcionado para o público homossexual, mas não vamos negar, é uma fatia de mercado que é muito legal! Freqüenta muito cultura, se interessa em entender o seu comportamento a partir da manifestação cultural. As pessoas têm essa necessidade. Lembro que, quando comecei a trabalhar como ator lá no sul, eram os universitários que queriam se entender a partir do teatro. Hoje em

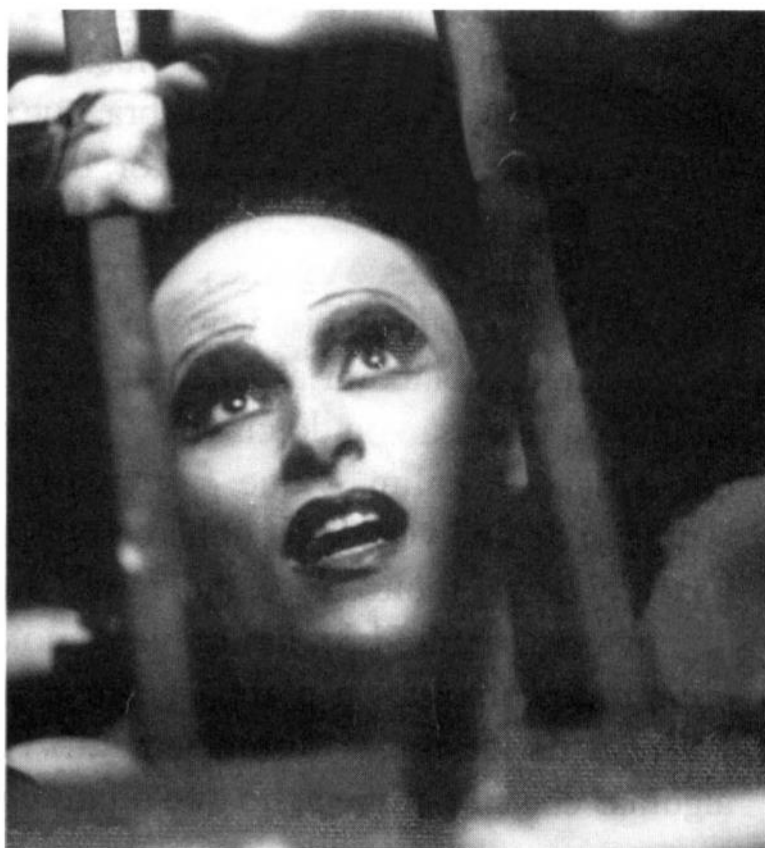


Foto de Françoise Chaymerac: *A dama da noite*.

dia, não se vê mais universitários nos teatros. Com o *gay* aconteceu isso. Talvez até por isso ele tenha hoje essa aceitação, tenha conquistado tantos degraus de colocação social, porque quis se entender, foi buscar uma discussão.

Fátima: Voltando ao roteiro cronológico, *Uma história de borboletas*, também do Caio Fernando Abreu, montado em 90, deu ao Ricardo Blat o Prêmio Shell de Melhor Ator, e projetou seu trabalho como ator e diretor. A peça foi apresentada num espaço alternativo, o Mercadinho São José, em Laranjeiras. Eu gostaria que você falasse um pouco desse espetáculo e da relação que você costuma estabelecer com o espaço na criação de seus trabalhos, porque observo que você sempre tenta quebrar o espaço teatral convencional.

Uma história de borboletas foi a primeira peça que eu dirigi. Sabia muito bem o que queria com essa montagem, então era difícil dar para uma outra pessoa dirigir, apesar de eu ter vontade de fazer como ator, e acabei mesmo fazendo. Foi meu primeiro contato também com o Ricardo Blat, que é um ator que me acompanha até hoje. Nossa carreira é muito efêmera nas relações, mas alguns trabalhos te dão de presente um grande amigo. O Ricardo Blat é um ator que admiro profundamente, um artista para o qual eu tiro o chapéu. Acho que com *Uma história de borboletas* surgiu uma equipe que se mantém até hoje, que é a Art in Obra, que conta com um iluminador, uma cenógrafa, um ator, um diretor, uma produtora. O espaço para *Uma história* foi sugestão da Isabel Gouveia, que era a produtora do espetáculo. É com esse tipo de produtor que estou a fim de trabalhar. Não é aquele produtor que vem para resolver a gincana, mas aquele que vem para colaborar artisticamente, porque onde o teatro pode ganhar da televisão ou do cinema – ganhar, como se houvesse uma competição –, enfim, o que particulariza o teatro é poder criar a sensação de que você e o público estão respirando o mesmo ar. Se você deixa isso muito claro, fica muito interessante. O que a gente buscava era sempre isso, um universo no qual você entra. Em *Uma história de borboletas* a platéia entrava naquele sótão, tinha essa vivência, não se usava o distanciamento. Hoje em dia, eu até repenso algumas coisas, porque acho que o fato de se sentar numa poltrona



Foto de Claudio Fachel:

Uma história de borboletas, Ricardo Blat, Caio Fernando Abreu e Gilberto Gawronski.

também é uma forma de participação mas, dentro da nossa trajetória, naquela época, era imprescindível, e continuou sendo por muito tempo, que o edifício teatral fosse o ambiente todo. Ainda acho isso muito bacana. Você prepara o público no *foyer*, porque se o jeito de vender o ingresso já é favorável, você já está ganhando, sabe?

Fátima: Em que outros espetáculos você trabalha deste modo as relações espaciais?

Em quase todos. Na seqüência, por exemplo, o que a gente montou foi *Toda donzela tem um pai que é uma fera*, que era na Kitschnet, uma casa noturna. Bom, *A dama da noite* também acontecia dentro de uma boate. Eu acho isso uma vantagem que o cinema nunca vai conseguir ter: se alterar a partir do olhar. Eu tenho um sonho que é fazer *A dama* na frente da tela e perguntar pra todo mundo: “Vão olhar pra quem? Eu em 35mm, ou eu aqui ao vivo desse tamaninho?” Mas a gente sempre buscou essa sensação de tirar um pouco a proteção do público. O último espetáculo, *Pop by Gawronski*, tinha isso também. Vejo que as pessoas ficam muito amedrontadas com isso, mas não é nunca um teatro de participação. É um teatro que você assiste de dentro, não que tenha uma coisa interativa, entende? Eu, por exemplo, não gosto de um teatro que me tire da cadeira, da poltrona em que eu estou sentado e me leve pra dentro do palco.

Fátima: O que é, no mínimo, uma covardia, porque eles estão preparados, a gente não.

A *dama*, mesmo tendo um “olho no olho”, uma pergunta que é feita diretamente para o espectador, não tem nenhuma expectativa sobre a resposta e nem conta com essa resposta pra continuidade do espetáculo. Em *Toda donzela tem um pai que é uma fera*, a pessoa tocava uma campainha na Rua Barata Ribeiro e o Ricardo Blat, que era o dono do apartamento, abria a porta e dizia: “Entra aí, a pessoa já vai chegar. Senta aí.” A pessoa ia sentando, mas não tinha um espaço determinado pra sentar. E você não pagava ingresso, você pagava pra sair! (*risos*) Isso levava as pessoas à loucura, tinha gente que dizia: “Eu quero pagar antes!” Eu respondia: “Mas aqui eu não quero receber antes, eu quero que você pague pra sair, aqui não se paga pra entrar! Tinha gente que desistia de assistir porque não conseguia entrar nesse jogo. Mas eu prefiro mesmo que as pessoas que não conseguem entrar no jogo não assistam aos meus espetáculos, porque não estão disponíveis pra isso.

Antonio: Maravilhosa a idéia. O medo das pessoas devia ser: “Quanto vão me cobrar na saída?” (*risos*)

Não, o preço era dito, não era uma coisa escondida! (*risos*) O espetáculo acontecia numa boate que começava a funcionar quando a peça terminava. E, lógico, o público, entusiasmado com aquilo, já comprava um drinque e ficava. Era aquela peça da qual você saía às três da madrugada. Tínhamos uma lei entre nós: não se podia tomar mais do que dois drinques, porque senão íamos nos tornar uns boêmios! (*risos*)

Fátima: O *Piquenique no front* foi feito onde?

Estreou no Centro Cultural Banco no Brasil e depois foi para o Museu do Açude, com apresentações aos domingos pela manhã. Lá também era uma delícia: a platéia pegava um ônibus, subia, ganhava uma cestinha de piquenique, com um lanche maravilhoso. E aí assistia ao espetáculo lanchando de manhã, era um *brunch*. Era uma atividade que envolvia toda a família, pois eu me preocupo muito com isso também. Eu trabalhei muito tempo com teatro infantil, e ainda trabalho, gosto muito, e acho que o Brasil é o único lugar que tem

teatro infantil. Ora, teatro infantil não existe, porque criança não vai sozinha ao teatro e, se vai com aquele pai enfadonho, separado, que levou a criança pra almoçar e vai ao teatro pra dormir de tarde, a criança vai pensar: “Quando eu crescer, eu não vou gostar de teatro, vou dormir que nem meu pai.” Eu sou a favor do teatro que é pra toda a família. O *Piquenique* buscava isso, ainda mais na situação que o Arrabal tão bem constrói, que é uma análise da guerra a partir do relacionamento familiar. Foi muito gostoso e muito trabalhoso também. Porque quem via não sabia o que era acordar às três da manhã, comprar *baguette*, cortar o queijo. Pensar: “Vai começar a chover, aí perde todo o queijo!” Tem esse lado que é o prático da vida!

Fátima: É verdade. Depois das temporadas, a gente sempre lembra dessas coisas.

Eu e o Paulinho Medeiros lá, cortando queijo de manhã, todo dia, e nem tinha luz! Paulinho nem podia botar luz porque era ao ar livre! (risos) Ele só cortava queijo!

Fátima: Como funciona a companhia de teatro Art in Obra? Como é que ela se relaciona com a sua carreira solo?

Ela está sempre muito aberta pra quem adentra num trabalho e quer ficar, dar uma continuidade. A Companhia é muito liberal. Acho que até demais!

Antonio: Ela tem um núcleo formado?

Tem: Cláudia Moraes, o Paulo César Medeiros, eu Gilberto Gawronski, e sempre temos a adesão do Ricardo Blat. Tem também o Bruno Pereira, que cuida da parte administrativa, o Hélio Dias, que co-dirigiu *A dama da noite*. Eventualmente, tem a Isabel Gouveia e o Neco FX, que faz a minha assistência. Enfim, muitas pessoas que se envolvem durante um tempo, mas o principal, o que a gente tenta manter é essa liberdade. A firma está lá, pra quem quiser utilizar. Você sabe, começar um projeto é barra pesada, é criar uma hérnia se ele não acontecer. Então, tem que ter alguém que diga: “A gente vai fazer”, não é?



Foto de Guga Melgar: Gilberto durante entrevista ao Folhetim.

Antonio: Vocês têm uma regularidade de trabalho?

É segundo a necessidade. Por exemplo, domingo passado a gente teve necessidade de comer juntos. Aí a gente comeu e, depois do

almoço, foi aparecendo um projeto, foi saindo e, no final, já estávamos no computador, digitando e fazendo orçamento! É esse aspecto amadorístico que a Companhia consegue manter que acho bem saudável, a gente não entra no ranço. É inevitável, tem horas em que você tem que entrar nessa coisa burocrática, mas o princípio é que ali sempre seja um local de prazer.

Fátima: Quais foram os projetos que a Art in Obra criou e pôs em andamento? Ela existe desde 90, tudo o que você tem feito desde então tem sido relacionado com ela?

Não, trabalho com outras pessoas, como qualquer outro membro da Companhia também trabalha. O Ricardo, por exemplo, também está em cartaz agora. A gente montou várias coisas em conjunto e, eventualmente, acontece de quase todo mundo ser convidado pra um mesmo projeto. Um ponto que enfatizo muito é que eu dirijo porque sei orientar pessoas que sabem entender a minha linguagem. Então se eu sou feliz na minha direção, é porque fui feliz nessa orientação e na formação de uma equipe muito mais do que na minha idéia teatral, entendeu? Muitas vezes, quando sou convidado pra um trabalho, o convite vem no meu nome. Mas se eu também puder agregar todo mundo, a qualidade, a garantia da qualidade daquele

trabalho é muito maior. Não que o fato de trabalhar com outra cenógrafa ou outro iluminador não venha enriquecer a minha formação. Eu também tenho essa disponibilidade. Até agora a Companhia montou *Uma história de borboletas*, *Toda donzela tem um pai que é uma fera*, *Piquenique no front*, *A dama da noite*, *Na solidão dos campos de algodão* e o *Pop by Gawronski*.

Antonio: Pode-se dizer que vocês privilegiam temas contemporâneos, quer dizer, questões que importem pras pessoas agora?

Pra nós, principalmente. É bem egocêntrico nesse sentido. Acho que, a partir do instante em que isso aqui me disser alguma coisa, vai haver mais algum vivente por aí que se identifique com essa história. Aí entra o meu interesse pelo autor contemporâneo, de gostar tanto de ver o que está sendo escrito, quem é esse louco que está socado dentro de casa, não mais com uma máquina de escrever, mas com um computador, datilografando e pirando numa idéia. Não foi à toa que eu fiquei tão amigo do Caio Fernando Abreu, que foi o autor que eu mais montei. *Zona contaminada* era um texto inédito, que ele nos deu saindo do forno.

Fátima: E vocês fizeram onde?

Também no porão da Kitschnet durante um mês. Era uma peça que eu queria que fosse muito feia e é muito difícil fazer uma coisa feia. A gente não queria que tivesse ritmo. Eu queria que *Zona contaminada* fosse uma peça desagradável.

Antonio: De que forma ela era feia? De que maneira era desagradável?

Quando você dirige, tem uma hora em que, se você abre uma luz e vai subindo um som, você já sabe que está conduzindo o emocional da platéia. Em *Zona contaminada*, o som falhava, o ar condicionado do espaço era muito, muito gelado. Então a sensação que você tinha era desagradável.

Antonio: O som falhava como? Com guinchos, com desafinos?

É. Não entrava junto com a música, mas isso era ensaiado para não dar certo. Eu formei um elenco de pessoas que eu não queria que fossem só atores. Então era com a Scarlet Moon, que é jornalista e atriz, Ana Maria Magalhães, que é atriz e cineasta, eu, que sou ator e diretor, a Raquel Rocha que tinha acabado de sair da escola de teatro, recém-formada, o Fausto Fawcett que não ia nunca ensaiar.

Antonio: Entendi como as coisas não davam certo. (risos)

Mas a idéia era não dar certo, entendeu? Lembro que o Caio estava assistindo, ele me chamava de Betinho, e dizia: “Betinho, se fosse em Berlim isso ia ser um escândalo!” (risos) É lógico, aqui é Rio de Janeiro, é diferente, não é? No Rio, a graça está na ousadia de botar essa gente toda junta contando uma história, numa peça que se chamava *Zona contaminada*.

Antonio: A impressão que dá quando você fala dos seus espetáculos é que todos eles foram trabalhados pra serem um evento que vai sendo sempre re-atualizado.

Acho que só faz sentido assim. Aí entra uma proposta de direção que vem da minha formação de ator. A proposta não é estética, o interesse maior é o jogo que é estabelecido entre os atores.

Antonio: Essa é uma questão estética, não? Bem forte, aliás, porque, na verdade, você intervém na relação entre a coisa que vai ser contada e as pessoas que vão assistir. Vocês não mostram simplesmente alguma coisa, vocês exigem a colaboração de todos. Ou, pelo menos, a presença de todos em torno dessa história.

Mas o que eu disse é que o jogo de interpretação é a diretriz do trabalho. A gente não pensa num cenário e aí sai em busca de conseguir recursos pra isso. O jogo de interpretação é a diretriz.

Antonio: É uma proposta estética, mas não no sentido mais usual, que é o da elaboração precisa de formas. É uma idéia que vai adquirir a forma que for possível de acordo com o processo que vocês estão propondo. De certa maneira, caótico, mas um caótico organizado, um caótico sob controle.

O próprio *Pop by Gawronski* você não pode ensaiar. Porque se você ensaiou deixou de ser *pop*. A arte *pop* é uma arte que não tem conflito, que não tem problema. São pessoas que se divertem fazendo, não tem que ter horário pra ensaiar. A gente brinca com o *by Gawronski* porque acho muito pretensioso fazer um espetáculo sobre a arte *pop*. Só pode ser a minha visão do *pop*. Lá na Companhia todo mundo queria o Gawronski e eu achava pretensioso botar esse nome, porque é o meu nome, afinal das contas! Deveria ser *Pop by Art in Obra*. Mas aí é que entra a brincadeira com o *pop*, que é o de jogar com o nome.

Fátima: A gente viu nessa iniciativa o eco do seu interesse pela moda, pela arte *pop*, pela comunicação de massa. Como você orquestrou tudo isso?

O primeiro espetáculo que eu formatei foi para o lançamento de moda da Mr. Wonderful, que foi um grande movimento de moda aqui no Rio. Acho muito legal o Luís de Freitas ter criado aquele ambiente, como hoje são legais essas feiras de moda, *Babilônia*, *Mundo Mix*. O espetáculo é sobre o *pop*, mas a figura central é o Andy Warhol. Não estou interessado em discutir se o Andy Warhol era *gay* ou não era *gay*, se vivia com não sei quem, se ganhava dinheiro, se não ganhava dinheiro. Essa cultura *Caras* não me interessa, entende? O que a gente queria falar mesmo era da produtividade que provinha daquele esquema, daquele caos. Foi muito difícil pra mim porque, até pela minha formação de ator, é mais fácil você trabalhar uma coisa que é super ensaiada do que se dispor a chamar algumas pessoas, explicar pra elas como é que deve ser e dizer: “Amanhã vocês vêm que a gente estréia!”

Fátima: Você funcionava como um mestre de cerimônias, era você quem tinha de conduzir aquilo, se alguma coisa não funcionasse ou tivesse que ser ativada.

Mas a proposta do Andy Warhol era sempre essa. Não tem uma tela que é perdida, então o fato de não funcionar é o funcionar daquele dia.

Fátima: E aconteceu, por exemplo, de haver dias insatisfatórios pra você?

Ah, quase todos! Mas todos os dias são insatisfatórios pra mim. Muito raro um dia em que eu saia do espetáculo satisfeito e não precise fazer mais nada. Aí eu tiro de cartaz.

Fátima: Quem eram os convidados, Gilberto? Quem você convidou de início?

De início, eu achava interessante ter uma *starlet*, até mesmo pela trajetória da Factory, e convidei a Kysi Condé, que não é atriz, não é jornalista, mas é uma cara de mídia, apresentava o *GNT Fashion*. Tinha o Vitor Mihailoff, que é modelo e está trabalhando como ator, um rapaz super bonito... A campanha da Fórum tinha a cara dele. Tinha a presença de um poeta maldito, que era o Tavinho Teixeira. Sempre tinha um travesti, e tinha que ser a Laura de Vison. Em São Paulo, foi a Cláudia Wonder. Ela também fazia um número como a Marilyn Monroe do Andy Warhol, mas com aquelas pinturas em cima, repassada. Ela dizia assim: "Você fez da minha cara uma lata de sardinha!"

Fátima: Então vocês desenvolviam pequenos diálogos?

Sim, sempre no improviso.

Fátima: Mas e o mote, quem dava?

O mote era o próprio percurso, uma coisa estabelecida e criada dentro da Companhia com a Cláudia Moraes e com a Mônica Welker, que também participou da criação do cenário, com o Paulo Medeiros, enfim, com a produção toda. Eu tentava buscar a idéia de que todo mundo pode ser artista, só que alguns resolvem ser profissionais dessa área e outros não. Mas na tua formação, no momento em que a tua mãe botou um móbile em cima do teu berço, ela já começou a desenvolver essa característica. Os presentes que você dá pra uma criança, tudo tem cor. Você está sendo educado desde o primeiro momento para as artes plásticas.

Fátima: Ou, pelo menos, para a percepção delas...

Só que alguns resolvem levar isso a sério e ganhar a vida com isso.

Fátima: Ou perder a vida nisso. (risos)

Outros ficam só apreciando. Então a gente fazia essa brincadeira. Os espectadores passavam por uma série de situações, desde o berçário, que era onde eu nascia, e eles iam visitar esse artista que poderia ser o Andy Warhol ou o Gilberto Gawronski, passavam por um processo educacional *pop*, que é aquela ida ao supermercado, caíam no mundo da busca do emprego, o mundo dos jornais, dos classificados. Geralmente, o artista tem que ir pra outro lugar, que não seja o seu primeiro *habitat*. Aí vão todos pra Nova Iorque, entram no mundo do fetiche, aí a gente tinha o mundo dos rapazes, o mundo dos bastidores do teatro. Esses artistas são os primeiros que te agregam quando você vai pra outro lugar. Aí a platéia já caía no camarim da atriz, dessa *starlet*. No último momento, você conseguia subir no palco, o palco era a *Factory*, esse ambiente onde está sendo produzida a arte, e, para finalizar, você ia pra platéia, que era o *Studio 54*. A gente ia comemorar o fato de você ter vindo e de ter sido aceito pela trupe, de você ter virado *pop* também. Todo mundo dançava e depois a platéia sentava nas poltronas e aplaudia. Eu terminava a peça assim: “Vocês querem o quê, conflito? O mundo *pop* não tem conflito!” Realmente, acho que foi até por isso que o *pop* teve pouca representatividade, pra não dizer nenhuma, na dramaturgia. Não existe nenhum registro de um texto que a gente considere um texto de teatro *pop*, não é? Enfim, me permiti essa viagem, mas foi extremamente doloroso, porque contrariava todo o meu princípio de criação, toda a minha organicidade, os valores que eu tinha. De repente eu estava expondo lá a efemeridade. A gente tinha uma vantagem ali, no Centro Cultural Banco do Brasil que era ter uma exposição maravilhosa sobre o Andy Warhol que, ao mesmo tempo, dava um aparato, um chão para o valor da arte *pop*. Mas é uma arte muito recente pra gente poder avaliar quais os valores que vão ficar. Quando você vai fazer uma coisa teatral, entrar numa pesquisa de linguagem, e essa pesquisa leva não sei quanto tempo de ensaio, chega uma hora que passa a existir uma segurança tua do valor daquela obra. Talvez você nem consiga ter no resultado aquele valor de tantos meses de ensaio. Mas chegar e chamar umas pessoas pra uma festa... você não imagina a vontade que eu tinha de fazer um ensaio pra ver se ia dar certo. De chamar as pessoas, pelo menos dois meses antes e tentar. Mas eu realmente me dou com o *pop*.

Antonio: O *Pop by Gawronski* foi então, na realidade, uma radicalização de um gosto estético?

É.

Fátima: Como foi a construção desse personagem do Andy Warhol, e que penetração ele teve no imaginário carioca das performances?

Não só no carioca, não é? Aonde eu ia surgiam convites pra festas. Mas queriam que eu fosse caracterizado. Não era o ator que iria, mas essa figura caracterizada. Como aconteceu muitas vezes com *A dama da noite*: as pessoas me chamavam pra ir na festa, não pra apresentar um trecho, uma cena, mas pra figurar, entrar lá dentro e fazer parte desse círculo social. Digamos que seja uma construção tão bem feita que as pessoas acreditavam que era o próprio personagem. (risos) Mas isso eu não levo em conta, porque é uma questão de vida social; o pior é que muitas vezes programas de entrevistas queriam que eu fosse caracterizado. Acho que é um cuidado que você tem que ter com seu trabalho: saber que ele está inserido dentro de uma obra e que não é um elemento solto. Aí é que se dá a construção do personagem mesmo, ali é que você tem



Foto de Françoise Chaymerac: *Pop by Gawronski*.

domínio sobre aquilo. Eu não era uma reencarnação do Andy Warhol, e nem tampouco um travesti. Como a Companhia trabalha muito essa questão da *performance*, a gente chegou a fazer apresentações em eventos sociais. Uma vez a gente apresentou um trabalho pra uma editora, num encontro com a Camile Paglia, foi um trecho de *A dama da noite*, eu achei muito legal. Outra vez uma empresa contratou a figura do Warhol pra estar no meio do lançamento de um produto que estava ligado à questão artística.

Fátima: Voltemos agora a 95, quando você foi pra França trabalhar na peça *Roberto Zucco*, de Bernard-Marie Koltès, a convite do diretor do Théâtre National de Strasbourg, Jean-Louis Martinelli.

Foi um período muito bacana da minha vida, foi a hora que eu virei um astro internacional. (*risos*) Esse trabalho com o Martinelli surgiu a partir da ousadia de fazer o *Zona contaminada*. O adido cultural da França foi assistir e me convidou pra um encontro de atores e diretores latino-americanos, no Equador, com o diretor, na época, do teatro de Lyon, que era, justamente, o Martinelli, pra estudar a dramaturgia do Bernard-Marie Koltès, que estava muito em evidência na França. A gente passou um mês trabalhando. Eu não conhecia nem o Koltès nem o Martinelli, tampouco o Equador. Em princípio, estava lá como diretor. Aí tem uns papos de diretor, e diretor é tão chato! (*risos*) Mas tem uma hora que é uma delícia falar com os atores. Aí eu já fui ficando como ator! (*risos*) Tinha uma coisa sendo dita, explicada, explicada, aí eu dizia: “Ah, deixa eu subir no palco e mostrar o que eu acho que pode ser!” No final das contas, o personagem que eu fazia no *Roberto Zucco* era uma prima da dama da noite. Era um personagem bem pequeno, uma puta que aparecia uma hora lá e botava o Roberto Zucco no colo, e ninguém tinha sido escalado pra esse papel. Todos os atores para os personagens principais já tinham sido escalados, aí eu disse para o Jean-Louis: “Pois eu quero fazer aquela puta.” Podia ser um travesti brasileiro. Não era uma puta de verdade, o contexto não explicava aquilo ali. Eu fiz a cena ali na hora, e ele adorou, achou que o entendimento era esse. Uma coisa tão generosa na criação, porque ele podia ter se apropriado dessa idéia que eu dei como intérprete e montar facilmente lá na França,

depois, com outro ator. Na época, ele me ligou e me convidou pra fazer. Porque a idéia era minha, e ele queria isso dentro do espetáculo. Fui pra Estrasburgo e convivi com a companhia do Teatro Nacional durante quase um ano. A gente se apresentou lá, em Paris, em Genebra, na Inglaterra...

Fátima: O que você achou de interessante no convívio com os atores do Teatro Nacional de Estrasburgo?

Acho meio similar ao que a gente estabelece aqui. Tem as vantagens da companhia fixa, atores que trabalham juntos, pelo menos por um período.

Fátima: O contrato é de quanto tempo?

Varia, é difícil precisar. Mas eu acho muito interessante a figura do diretor artístico como é compreendida lá: um profissional que agrega, que traz outras produções, além das dele, que administra uma verba que se destina a vários outros diretores também.

Antonio: A direção artística tem que supor isso.

O diretor artístico chega pra comunidade e defende o porquê de ter escolhido tais e tais projetos para os quais destinou verba. A gente tem isso aqui no Rio, a gestão artística de espaços, mas não essa administração de verbas, não é? Aí tem horas que ficam sendo uns eleitos. Isso é que é o ruim. Na França, há um pensamento mais socialista nesse sentido.

Fátima: Mais transparente também.

Porque, por exemplo, tem alguns diretores com os quais me identifico aqui no Rio de Janeiro e para os quais é dada a gestão de teatros públicos. Só que eles não me cedem nem pauta, que dirá um pouco da verba que eles têm pra eu poder montar o meu espetáculo. Eles se apropriam de tudo! Então, isso eu acho que é errado.

Antonio: Com certeza. Se tem alguma coisa a ser revista nesse projeto da Rede Municipal de Teatros, não é a existência do diretor artístico, mas a sua função no teatro e na administração dessa verba que é pública.

Exatamente. E eu acho até que são verbas pequenas, mas vamos questionar se essa verba pequena não tem que ser dividida entre um monte de grupos ao invés de ficar pra uma única montagem, que é o que geralmente acontece. Uma coisa interessante no Teatro Nacional de Estrasburgo é que existe uma atividade de formação da qual os atores contratados têm que participar, dando aula na escola ligada ao Teatro. Como eu dou aula na CAL, tinha interesse em ver um pouquinho das aulas, mas eu ia muito mais como curioso, porque o meu trabalho era fazer aquele personagem. Tinha uma atriz maravilhosa na peça, a Charlotte Maury-Sentier, uma atriz já de idade, que me disse: “Vá para o cinema. Você já faz isso muito bem, aprende a ser estrela um pouco.” Quer dizer, não adiantava eu conviver só com aquela trupe, dentro daquele teatro. Eu tinha que tentar entender um pouco aquela cidade.

Fátima: E aquela cultura.

E isso era ir pra rua! Era não ficar socado só dentro do teatro.

Fátima: Bom, de volta ao Brasil, você montou outro texto do Koltès, *Na solidão dos campos de algodão*, como diretor e ator. Como veio o desejo de fazer essa montagem no Brasil?

Eu descobri o Koltès lá no Equador. Quando cheguei na França, comecei a ler tudo dele. Acho *Na solidão nos campos de algodão* uma obra-prima do teatro contemporâneo: é o Édipo dos tempos atuais. Na França, fui assistir a uma montagem desse texto e odiei muito. Acordei no dia seguinte com o espetáculo na cabeça, e pensei:

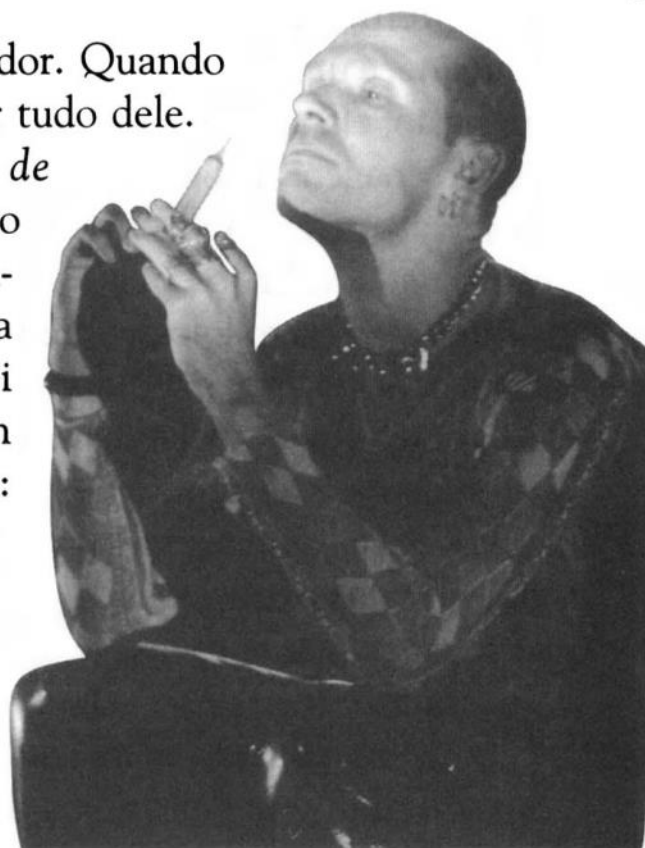


Foto de Claudio Fachel: *Na solidão dos campos de algodão*, de Bernard-Marie Koltès.

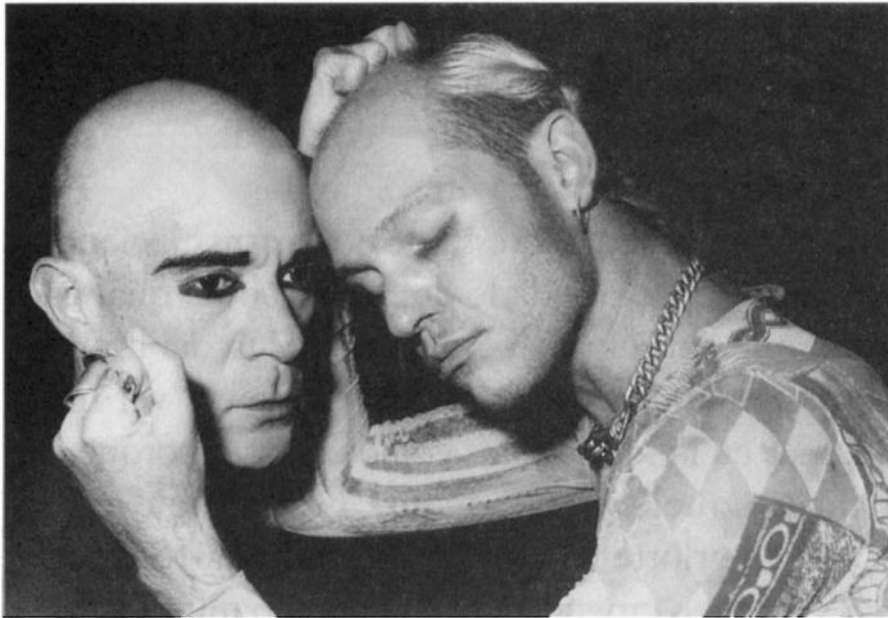


Foto de Alexandre Campbell: *Na solidão dos campos de algodão*, de Bernard-Marie Koltès, Ricardo Blat e Gilberto Gawronski.

“Há tempos uma coisa não me causava tanto ódio assim.” (risos) Quando não se gosta, se diz: “Não gostei por causa disso, daquilo.” Mas eu não gostei da coisa em si. Aí pensei: tem coisa aí! Trouxe para o Ricardo ler e ele me disse: “Eu não entendi nada, mas tem coisa!”

Fátima: Quem traduziu?

A Jacqueline Laurence. Uma tradução belíssima. Gosto da Jacqueline, é uma mulher de teatro, uma teatreira. Ela não entregou a tradução, ela apresentou a tradução pra gente, interpretou, fez os dois personagens, leu a coisa como tinha de ser lida. Ela sabia o que eu estava querendo dizer, fez uma tradução me conhecendo. Eu tinha dúvidas sobre se eu podia dirigir e atuar ao mesmo tempo. Aí inventei uma metodologia: propus ao Ricardo o inverso do que foram os personagens. A equipe toda sabia mas ele não. Dirigi assim: ele fazendo aquele personagem e eu fazendo o outro, só que, no final, a gente inverteu. O jogo cênico foi proposto por mim e, por isso, assinei a direção, não propriamente porque tenha orientado todas as formas de dizer aquele texto. O jogo cênico era o seguinte: não se faz nunca num dia o que se fez no dia anterior. Talvez você possa fazer o que deu errado mas, se deu certo, não pode repetir. Não podia repetir uma marca, uma inflexão e, se eu começava a dar um texto num tom igual ao do dia anterior, o olhar do Ricardo me

dizia: “Tá vendo? Você que propôs!” Esse foi o grande jogo. Tanto que a peça ficou três anos em cartaz de uma maneira muito viva, muito visceral, por se dispor sempre ao inusitado, ao improvisado.

Antonio: É muito impressionante esse modo de trabalho: não permitir que o espetáculo se fixe numa forma. É um trabalho super cruel, exige uma entrega diária, da qual a maioria dos atores tenta se poupar, procurando chegar a uma forma que possa ser repetida durante um tempo. E é verdade também que é justamente aí que o trabalho começa a morrer...

Eu acho que o meu mérito, na direção, já que a minha formação é de ator, é propor sempre esse jogo. Propus um jogo mais do que uma luz bonita ou uma dada inflexão. O Ricardo diz uma coisa que acho que é o que a gente está buscando sempre no nosso trabalho, e que eu procuro sempre no meu trabalho de interpretação, que é a honestidade, fazer do ato de interpretar um gesto de honestidade. Acho que esse é o grande barato da interpretação hoje em dia: você ser veículo de uma idéia e querer dizer aquilo honestamente.

Antonio: Na verdade, é o imponderável o que está interessando, quer dizer, o imponderável com um objetivo. Eu quero alcançar essa platéia, quero dizer tal coisa, mas com tal verdade que, quando ela se tornar absolutamente verdade, já não será mais verdade. Ela não serve no dia seguinte, só naquele momento. É muito difícil e estranho pensar nisso.

Principalmente nesse esquema que a gente vive hoje em dia. Porque a credibilidade para uma idéia tão em aberto é difícil de conseguir. É uma coisa que eu sempre tentei margear (o verbo é esse mesmo?) isto é: trabalhar à margem não sendo um marginal. Eu não me considero marginal. Sou um homem que ganho prêmios, tenho espaço na mídia mas, ao mesmo tempo, tenho um trabalho que vai ao lado. Não posso querer montar *Zona contaminada* e ter um patrocinador. Tenho que montar com recursos próprios. Tomara Deus que um dia surja esse empresário! Mas é uma perda de tempo na minha vida buscar esse patrocinador.

Fátima: Em que medida essa idéia de trabalhar sempre com o novo cabe dentro de um desenho geral de encenação? Quer

dizer, que modificações essa encenação vai sofrendo no sentido do que o público vê a cada dia? Ele vê um desenho geral insuflado de vida por essa experimentação dos atores ou até mesmo esse desenho geral pode acabar alterado por essa tentativa de manter vivo o trabalho do ator?

Acho que as duas coisas, não é? Tanto o desenho se altera quanto o jogo. Alterar toda a cenografia de um dia para o outro é mais complicado. Então, a base é o jogo, o jogo do ator. Por exemplo, em *Uma história de borboletas*, o Mercado São José era um sótão; quando a gente fez no Festival de Canela, o espaço era um circo. Então o Ricardo ia visitar a memória dele, do palhaço por quem ele se apaixonou. E o palhaço por quem ele se apaixonou é o amigo, é o amante, o que for daquela época. Da outra vez era o ateliê de um artista, de um pintor. Eu acho que aí a cenografia se adequava e a interpretação também, porque ela é mais alterável, mais flexível.

Antonio: Você disse que considera o texto uma coisa importante. E o texto, não muda?

Parte disso. A única coisa que a gente fez sem texto foi o *Pop by Gawronski*.

Fátima: A Ângela (Leite Lopes) mandou uma pergunta sobre essa questão ator/texto: "Não sei se você acompanha a nova dramaturgia francesa, mas o diretor Thierry Trémouroux o convidou pra fazer o *Santo Elvis*, do Serge Valletti. Como você avalia essa dramaturgia nova e como você vê, dentro dela, a relação texto/ator?"

Eu leio quase todos os que chegam na minha mão. O *Santo Elvis*, especificamente, achei muito interessante. E o Thierry é um diretor de quem eu gosto muito. Nesse meio de teatro a gente fica se namorando, não é? Tem um dia que dá certo, a gente se encontra numa peça, tem a idéia de montar alguma coisa, e é aí que a gente vai conviver. Com o Thierry aconteceu isso, é um longo namoro. Com a Lorena também, a esposa dele, que eu adoro! É um triângulo (*risos*). Mas achar um texto é o drama da gente mesmo, meu drama como ator hoje em dia. Porque você sempre encontra nos clássicos uma possibilidade de ser autoral, de botar a sua visão, o que você

está querendo dizer com aquele texto naquele momento. Mas quando você encontra um texto como *Santo Elvis* é bárbaro. É muito legal essa idéia de querer ser Elvis, como se eu quisesse ser não sei quem. A nossa Companhia ficou um pouco órfã com a morte do Caio, porque era um autor com quem a gente tinha muito contato e que vinha com um material saído do forno. Apesar de o forno dele funcionar de cinco em cinco anos. Mas saía uma coisa com uma qualidade maravilhosa.

Antonio: É genial uma companhia que tem um escritor.

Ele me deu um texto inédito! É um luxo isso. Hoje em dia a figura do autor se misturou com a do ator e, principalmente, com a do diretor. Mas está acabando aquele período que a gente viveu em que a peça era do diretor. Eu acompanho alguns autores de agora, eles me mandam as coisas, mas é sempre uma empreitada lançar um autor novo. Vamos ser um pouco Elis Regina, vamos lançar Fernando Brant! (*risos*)

Fátima: Você tem viajado bastante para festivais e temporadas no Brasil e no exterior. Como se dão os convites e o que mais lhe interessa nessas experiências?

Os convites são feitos por pessoas que vêm meu trabalho. A *dama da noite*, foi a Ana Bernstein que veio assistir, com o Terry O'Reilly, do Mabou Mines. Gostaram muito e cederam um espaço pra gente apresentar. Fica parecendo que isso acontece assim, que ligam pra sua casa te convidando, e você faz a mala e vai! (*risos*) É muito trabalho a partir disso, é muita correria! É um empenho carregar aquela produção! Em Nova Iorque, 97 ou 98, foi uma temporada. Eu queria essa sensação de estar *off-Broadway*. Agora não vou ter mais que voltar numa outra encarnação pra botar uma peça *off-Broadway*. Já fui, já montei, já saí na *Times*, quer dizer, a peça! (*risos*) Não vai ser por isso que eu vou ter que voltar. Agora eu preciso aprender a surfar, porque eu não vou voltar aqui pra pegar sol numa prancha! (*risos*) É legal expandir o seu trabalho porque ele tem uma contemporaneidade, não por ele estar ligado à imagem de teatro brasileiro que se tem habitualmente lá fora. Isso cria até um pouco de dificuldade, que a gente sente na Companhia. Por exemplo, a

gente fala português, o que já é uma coisa que restringe o andar do trabalho. A gente usa textos, não é uma linguagem puramente gestual. Então, quando a gente vai para um outro lugar, temos que fazer uma adaptação. Lidamos com questões urbanas. A questão da vida noturna, por exemplo, de *A dama da noite*, não é muito diferente em Nova Iorque ou no Rio de Janeiro. Isso me interessa levar pra lá. Mas o público que vai assistir uma peça de brasileiro lá e a própria imprensa querem que toque salsa, apesar de na trilha sonora só tocar música *disco*, que é o que você escuta na discoteca aqui. Não se escuta rock brasileiro, não é? E isso, de uma certa forma, decepciona as pessoas. Talvez se eu tivesse feito um trabalho em cima das questões folclóricas brasileiras, esse percurso tivesse sido mais simples. Mas não é minha identificação, eu sou extremamente urbano, a minha formação é urbana. Eu estaria mentindo. Do mesmo jeito, se eu tivesse – quando vim aqui pro Rio de Janeiro – trazido uma chula e viesse de bombacha atuar, talvez eu tivesse conseguido me singularizar mais facilmente! Quando eu quis estudar em Los Angeles, quando comecei a atuar, a identidade que eu criei foi com esses grandes

centros urbanos, o que, hoje em dia, me possibilita atuar em Paris, em Nova Iorque, no Rio de Janeiro, em Porto Alegre. Acho que isso também caracteriza a Companhia, dá um percurso mas traz essas outras dificuldades.



Foto de João Caldas: *Rei Lear*, de Shakespeare, Raul Cortez e Gilberto Gawronski.

Antonio: E vocês, na Companhia, têm um projeto ou um sonho de, efetivamente, conseguirem tirar da Companhia o sustento?

Acho que a gente quer, lógico. A gente tenta mobilizar um projeto em que todo mundo tenha um retorno financeiro.

Antonio: Mas pra um projeto, não pra uma trajetória.

É, a gente pensa muito nisso. Estava pensando em buscar uma empresa que bancasse a Art in Obra, mas o que caracteriza a nossa Companhia é a flexibilidade. Tenho receio de isso virar uma coisa contra, entendeu? De a gente virar funcionário da nossa Companhia. Acho que, pra isso, você tem que fazer um projeto de cinco anos, cujas atividades vão ser essas, essas e essas. E é tão difícil uma companhia que se chama Art in Obra estabelecer o que teremos necessidade de contar para o público daqui a cinco anos.

Fátima: Como está sendo sua experiência no *Rei Lear*, produzido e protagonizado por Raul Cortez?

É um momento muito bonito pra mim. Tem uma coisa que a Liza Minelli diz que é: “a melhor coisa na carreira do *show-business*, de você viver disso, é que um dia, se você trabalhar muito duro, muito duro, muito sério, muito sério, você acaba trabalhando com seus ídolos.” O Ron Daniels, que dirigiu o espetáculo, é um brasileiro, fundador do teatro Oficina e hoje diretor da Royal Shakespeare Company. Engraçado que aqui saem umas matérias dizendo primeiro que ele é “o diretor da Royal Shakespeare Company”, e só depois comentando o fato de ser um dos fundadores do Oficina... Fui fazer o *Lear* a convite do Raul Cortez que tinha assistido *A dama da noite*, em vídeo, como jurado do primeiro prêmio que eu ganhei com *A dama* no cinema. Ora, eu tenho uma Companhia com a qual eu desenvolvo um trabalho, se eu saio dela, é motivado por uma coisa que eu tenha muito tesão de fazer, que era o caso do Bobo, numa produção de grande porte: 25 atores e o projeto de contar Shakespeare de uma forma que populariza Shakespeare e eleva a qualidade do público. E a platéia tem lotado o teatro, graças a Deus, todas as noites, no SESC Vila Mariana! Em janeiro vamos para o Teatro Sérgio

Cardoso. São teatros enormes, a peça dura três horas, e a platéia delirando. Isso eu acho bonito, popularizar Shakespeare nesse sentido. As pessoas vão assistir, comentam a montagem do Sérgio Britto, comentam a montagem do Paulo Autran. Outro dia o Fagundes foi assistir e eu disse a ele: “Bom, Fagundes, você é o próximo! É a próxima montagem que a gente está esperando!” Acho tão bonito um ator coordenar a sua carreira, projetar a sua carreira, a partir do tipo de montagem que ele pode fazer.

Fátima: Você dá muito valor à questão da formação. Você gostaria de falar um pouco sobre a importância das escolas de teatro e sobre sua atividade como professor?

Na carreira teatral você pode ir se criando pelas oportunidades, pelos oportunismos ou a partir da sua formação. É uma carreira que está regulamentada há muito pouco tempo. E a profissão do ator, apesar de ser uma das mais antigas da história da humanidade, muitas vezes é esquecida. Quem busca uma formação educacional pra exercer essa carreira deve aprender basicamente a levar em consideração a ética ligada à função do ator e que transparece no momento em que você quer discutir a questão da cultura, o que montar, como montar, o que dizer. Considero muito os atores que dizem: “Eu me formei e tal.”

Fátima: E você dá aula de quê?

De interpretação, na CAL. Nos últimos dois anos, tenho viajado muito, então tem sido muito difícil conciliar. Isso é o mais complicado nas escolas de teatro, pegar profissionais atuantes, pois é importante esse contato para o aluno e, ao mesmo tempo, que esse profissional atuante possa dispor de tempo. A primeira coisa que se deve ensinar numa aula de interpretação é a autodisciplina. Se eu já falto... Em teatro, não se falta. Ensaio você não falta, apresentação você não falta. Não tem ficou doente, não tem vai casar, não tem nada. No sul, eu dei aula no primeiro grau. Teatro é uma disciplina muito importante para a formação de qualquer pessoa. As pessoas não são preparadas pra dizer “eu te amo”, elas não são preparadas pra vida afetiva. Acho que o teatro é um pouquinho a arte de dizer “eu te

amo”. De criar uma situação de vida de alguém que recebe alguém e sabe que fundo musical botar, desliga a luz alta, liga o abajur. Esse é o teatro da vida que você tem que aprender. Pode parecer leviano eu dizer isso, mas lembro que, quando eu dava aula no primeiro grau, eu pensava: “Gente, essas crianças precisam aprender que dois mais dois nem sempre dá quatro.” Mas as aulas de arte, de forma geral, são consideradas uma coisa menor. Por que a matemática pode reprovar e o teatro não? Então, eu ia para o conselho de classe e me sentia um ser que não tinha razão nenhuma de estar ali. Hoje em dia, você vê cada pessoa atuando, ocupando o mercado de trabalho, eu sei que são as regras do mundo, mas deve ser muito desestimulante pra quem gosta de dar aula ter que chegar e dizer para os alunos: “Vocês estão aqui há quatro anos fazendo esse curso, aí um outro, que nunca fez curso nenhum, vai lá e estoura num único trabalho, e tem o aval do Sindicato, desses “intelectuais” brasileiros que não contestam isso, de todo mundo.” Então o que eu estou dizendo é que é uma profissão que ainda não existe. Registro profissional, essa palhaçada toda, tem horas que dá vontade de dizer: “Então, não vamos ter nada disso! Vamos deixar por conta do mercado, vai, deixa, no mercado mesmo.”

Antonio: Assistimos ao *Concílio do amor*, de Oskar Panizza, que você dirigiu como espetáculo de formatura na CAL e ficamos muito impressionados de ver aquele bando de crianças, no primeiro espetáculo que estavam fazendo, de forma tão exposta e ao mesmo tempo tão preservada. Porque o trabalho era de muita qualidade: ao mesmo tempo que você expunha o corpo, você não expunha as pessoas. Era muito bonito.

Foi um trabalho muito legal e muito difícil. Era uma proposta deles. E eu fui honesto desde o primeiro dia: a minha idéia de encenação era aquela, se não quisessem fazer, podiam me mandar embora, eram eles que estavam me contratando. Isso pode acontecer: a pessoa me chama mas a minha idéia não bate com a dela... E quem produz é quem vai carregar a coisa, é o dono não? Nesse trabalho, por exemplo, os namorados iam discutir comigo o peito de fora das meninas.

Antonio: A formação nas escolas veio substituir o aprendizado que, antes, se dava nas companhias, que eu ainda considero a melhor maneira de entrar na vida profissional. Por outro lado, existem os grupos, que estão, cada vez mais, se tornando instituições fundamentais no panorama teatral. O problema é conseguir mantê-los, já que o patrocínio permanente é difícil. Não estamos habituados ainda com trabalhos de longo prazo. O patrocinador prefere o evento, o espetáculo. Paga e vê o resultado. Esta é a relação convencional.

É, você pode fazer uma projeção de quanto você precisa. Mas é que o tempo de hoje não é pra isso. Não existe o quanto você precisa, existe o máximo que você quer. E todo mundo quer ganhar mais e mais. Você não pode dizer assim: “Ah, eu cheguei nesse ponto, agora está ótimo.” A minha vontade maior, o meu desejo é que o teatro volte a ter uma relação direta com o público. Não precisar dessa coisa intermediária do mundo empresarial.

Fátima: Que nós fôssemos sustentados pelo nosso público.

Pelo desejo do público de querer nos assistir.

Antonio: Para isto, o público precisa sentir necessidade de ir ao teatro também, quer dizer, o trabalho de formação de platéia tem que ser feito, e é um trabalho que as companhias têm feito sozinhas, mas que já poderia estar sendo desenvolvido de forma mais sistemática pelo poder público.

Eu posso dizer que tenho oito espectadores. Aqueles que eu não conheço, que não são amigos meus... Toda peça que eu faço, eles estão lá. São a minha caderneta de poupança. Sempre conto com eles comprando o ingresso. E a eles eu não posso decepcionar. Esses oito eu não vou perder. Talvez agora, depois do Bobo do *Lear*, esse número tenha ido para uns doze. Eu brinco com o Raul: “Raul, como é que eu vou voltar a ter estímulo de atuar para os meus vinte depois de atuar para 700? Mas, no fundo, a popularidade que você quer ter é a popularidade que o teu trabalho te propicia. Eu não tenho a popularidade de esquina, agora, quem me reconhece é um público muito direcionado, que me reconhece a partir de um trabalho que me dá uma certa identidade com aquelas pessoas, entende?”

Fátima: Agora você já está em várias cidades, é um ator cosmopolita. Você tem os seus espectadores daqui, de São Paulo, os de Nova Iorque, os de Estrasburgo...

Quando você está fazendo teatro, qualquer lugar que tenha um espelho, umas três luzinhas em volta assim, já passa a ser tua casa. Eu me sinto muito mais em casa num teatro do que num hotel, num apartamento. É estimulante, é uma vida muito estimulante. É a vida que eu pedi a Deus.



Foto de Guga Melgar: *A dama da noite*, Gilberto Gawronski.





TEATRO DO PEQUENO GESTO



O Teatro do Pequeno Gesto comemora, em 2001, 10 anos de atividades. Ao longo desta década, a companhia encenou oito espetáculos, realizou 25 oficinas por todo o país, tendo passado por 50 cidades de norte a sul do Brasil.

Desde 96, o Teatro do Pequeno Gesto tornou-se uma companhia de repertório e mantém quatro espetáculos em atividade. Essas montagens correram o Brasil e se apresentaram nos principais festivais do país.

Espectáculos

A serpente, de Nelson Rodrigues
3 indicações para o Prêmio Shell 98

O jogo do amor, de Marivaux
Espectáculo 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
Espectáculo convidado para estrear na mostra oficial do Festival de Curitiba - 2000

Oficinas

Direção

Interpretação

História do espetáculo

Leitura dramática





Apoio Cultural

Rio de Janeiro
ESTADO de

secretaria

C
Cultura

rainer
artes
gráficas &
editoria

Teatro do Pequeno Gesto

Telefax: (21) 558-0353

e-mail: peqgesto@unisys.com.br

 **IMPRENSA OFICIAL**
do Estado do Rio de Janeiro

Empresa Pública