

teatro do pequenoGesto

primeiros
escritos

Angela Leite Lopes

Fátima Saadi

teatro do pequenoGesto

primeiros *escritos*

Angela Leite Lopes

Fátima Saadi

Ficha Técnica

2022 © Angela Leite Lopes; Fátima Saadi

CONSELHO EDITORIAL

Ana Kfourri

Angela Leite Lopes

Antonio Guedes

Edécio Mostaço

Silvana Garcia

Walter Lima Torres

EDITORA RESPONSÁVEL

Fátima Saadi

CAPA, PROJETO GRÁFICO E EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

Mayara Závoli

ISBN 978-65-89727-05-7

Edições Virtuais Teatro do Pequeno Gesto

www.pequenogesto.com.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Lopes, Angela Leite

Primeiros escritos [livro eletrônico] /
Angela Leite Lopes, Fátima Saadi. -- 1. ed. --
Rio de Janeiro : Teatro do Pequeno Gesto,
2022.

PDF.

ISBN 978-65-89727-05-7

1. Artes cênicas 2. Entrevistas 3. Dramaturgia
4. Lopes, Angela Leite 5. Saadi, Fátima 6. Teatro
brasileiro 7. Teatrólogos brasileiros I. Saadi,
Fátima. II. Título.

22-136364

CDD-869.9209

Índices para catálogo sistemático:

1. Teatrólogos brasileiros : Biografia e obra
869.9209

Às nossas meninas
Clarice Saadi
Jessica Mousinho Leite Lopes
Laila Saadi Murtinho

Sumário

Apresentação 07

Primórdios - Entrevistas 13

Henriette Morineau 14

Jacqueline Laurence 34

Fernanda Montenegro 41

Nelson Rodrigues 57

Olhares sobre o contemporâneo 68

A palavra clássica e o olhar contemporâneo 69

Angela Leite Lopes e Fátima Saadi

Festival de Teatro de Avignon de 1985: ideias e repetições 76

Angela Leite Lopes e Fátima Saadi

Tadeusz Kantor e o teatro por um fio 89

Angela Leite Lopes

Beckett: a prospecção do mínimo 98

Fátima Saadi

Direções 116

Angela Leite Lopes

Nelson Rodrigues e o palco perdido 123

Angela Leite Lopes

Apontamentos sobre as mulheres de Nelson Rodrigues 137

Angela Leite Lopes

Senhora dos afogados. Texto e cena	145
Fátima Saadi	
Flávio Márcio e a sagrada família	159
Fátima Saadi	
Aspectos poéticos da cena	175
Artaud e o teatro	176
Angela Leite Lopes	
Tragédia	181
Angela Leite Lopes	
A teoria na prática é outra	187
Angela Leite Lopes	
Retrospectiva Mizanceni – O teatro e seu texto	191
Angela Leite Lopes	
O olhar de Orfeu: rumo ao teatro abstrato	196
Angela Leite Lopes	
A construção do olhar	203
Fátima Saadi	
Poesia e cena	210
Fátima Saadi	
Rilke e Maeterlinck	217
Fátima Saadi	
Presente perpétuo	223
Fátima Saadi	
Ibsen e a poesia	229
Fátima Saadi	
O fruto e a palavra	237
Fátima Saadi	
Da ideia à cena e vice-versa	242
Entrevista de Angela Leite Lopes e Fátima Saadi a Claudio Serra	245
Sobre os autores	263

Apresentação

Reeditar estes textos escritos há quarenta anos nos fez voltar a sentar juntas para escrever, como começamos a fazer quando nos conhecemos no curso de Teoria do Teatro da Unirio no final dos anos de 1970. Fazíamos parte do conselho editorial da revista *Ensaio/Teatro* e foi ali, especificamente, que teve início nossa parceria, que dura desde então.

Era, para nós, um tempo de muito estudo, alguma angústia, e várias descobertas.

Sempre nos interessou a relação entre a teoria e a prática cênica e muitos destes nossos *Primeiros* escritos são pontuações das diferentes atividades que começávamos a exercer, como dramaturgas, tradutoras, editoras, ensaístas, pesquisadoras, professoras, com Angela se aventurando também como atriz e diretora. O intervalo abarcado vai de 1980 até a primeira metade dos anos de 1990, cobrindo, para além do nosso período de formação, também a estreia na vida profissional e a consolidação das nossas opções no domínio teatral.

Estes textos dão testemunho de um momento do teatro e das ideias que nos entusiasmavam então, algumas das quais continuam a nos empolgar. Foram publicados em revistas que hoje não mais existem: *Ensaio/Teatro*; *Cadernos de Teatro do Tablado*; *Arte e Palavra*; *Cadernos de espetáculos do Teatro Carlos Gomes*. Enumerá-las é

reiterar o caráter infelizmente sempre provisório desse tipo de iniciativa em nossa área, desleixada pelo poder público e tão pouco compreendida em seu viés reflexivo.

Alguns dos textos desta coletânea foram escritos por ocasião de eventos também já desaparecidos, como o Projeto Mizanceni, criado por Celina Sodré para o RioArte... São, enfim, rastros deixados na areia que o vento sopra para longe...

De início, nossas inquieta es se voltavam para o questionamento da cena realista e dos modos de produ o *mainstream*, marcados pelos grandes espetáculos, substituídos, mais recentemente, pelos musicais.



Angela e Fátima. Avignon,
1985 (acervo pessoal).

Fizemos inúmeras entrevistas com artistas que admirávamos, as que publicamos aqui são uma boa amostra do conjunto. Houve uma, entretanto, que nos marcou muito especialmente, não apenas pela importância do entrevistado, mas, sobretudo, pelo fato de termos percebido, ao final, que nosso gravador não havia registrado nada da conversa. Tratava-se de Tadeusz Kantor. Estávamos em Avignon, durante o Festival de 1985. Resquícios dessa entrevista aparecem em textos que viemos a escrever depois, inclusive e sobretudo num dos artigos, aqui publicado, que aborda essa edição do Festival. A lembrança do temperamento forte desse que foi um dos maiores artistas do século XX também não deixa de nos acompanhar: ficamos muito assustadas diante do ataque de fúria



Angela e Fátima. Avignon,
1985 (acervo pessoal).

que presenciamos quando chegamos ao seu hotel para a entrevista, mas, depois que o problema que o perturbava foi resolvido, ele se sentou para conversar conosco com toda calma e simpatia, e fomos tratadas com a deferência devida, certamente, ao fato de sermos jovens pesquisadoras brasileiras, incluindo na conversa perspectivas menos eurocêntricas.

Fomos aprendendo ao longo do caminho que nossas trilhas seriam sempre à margem, atalhos que insistiam em abrir pausas e silêncios na cacofonia do sistema teatral regido pelo incipiente esquema de patrocínios de empresas privadas e pela crítica da grande imprensa (que também vimos, aos poucos, minguar, substituída pelos muitos blogs e revistas eletrônicas sobre teatro).

Da *Ensaio/Teatro*, que teve apenas seis números, passamos a colaborar com a revista *Arte e Palavra*, do projeto de pesquisa homônimo coordenado por Marcia Sá Cavalcante Schuback no Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ. A revista *Arte e Palavra*, por sua vez, teve quatro edições. Dentro desse projeto, viemos a criar alguns espetáculos (*O olhar de Orfeu*, de Beto Tibaji e *Valsa nº 6*, de Nelson Rodrigues, ambos com direção de Antonio Guedes e *A princesa branca*, de Rilke, com direção de Angela).

Mestrado, doutorado, atividade acadêmica, espetáculos, produção cultural – a vida ia seguindo. Em 1998 iniciamos nova empreitada conjunta: por sugestão de Antonio Guedes e com a colaboração de Walter Lima Torres, criamos a revista *Folhetim Teatro do Pequeno Gesto*, que durou até 2013 e lançou 31 números. Também ali entrevistamos artistas que admirávamos e criamos uma rede de colaboradores que se espalhava por muitas cidades do país e de fora dele.

A vida pessoal foi fácil e difícil, feliz e acidentada, aconteceu de tudo um pouco. O mais importante, creio, desta nossa geração, foi tentar unir a teoria e a prática, jogando com os percalços e as brechas para testemunhar que a arte é pensamento encarnado, configurado, e que, mais que pensar sobre a arte, nosso desejo era pôr em cena essa tensão. Nossos textos, os que vieram depois desses que aqui apresentamos, buscaram perpetuar ao longo da nossa vida o impulso que nela nos lançou.

Rio de Janeiro, março de 2022

Angela Leite Lopes e Fátima Saadi



Angela e Fátima. Avignon, 1985 (acervo pessoal).

Primórdios
Entrevistas

“Precisamos de amor para suportar a vida que temos.”

Entrevista de Henriette Morineau a Angela Leite Lopes e Fátima Saadi¹

ENSAIO/TEATRO – Atualmente a senhora está com uma peça em cartaz – *Ensina-me a viver*² – na qual a senhora ensina, no palco, a vida a um rapaz, assim como, na vida, ensinou o palco à maioria de nossos grandes atores. É justamente sobre essa participação na formação do teatro brasileiro que gostaríamos de refletir aqui. Quando chegamos ao Brasil, a senhora passou muitos anos afastada do teatro...

MME. MORINEAU – Quando cheguei ao Brasil sim, porque quando eu me casei, meu marido me disse: “Bom, não deve falar que é atriz, porque atriz, meretriz.” Ainda no Brasil era essa a mentalidade. Então eu fiquei tão infeliz, meu Deus do céu, tão infeliz... porque a minha única paixão na vida foi o teatro. Eu deixei a França justamente porque o

1 A entrevista foi realizada em 1981, no Hotel Novo Mundo, no Flamengo, e publicada no número 5 da revista *Ensaio/Teatro* (Rio de Janeiro: Achiamé, 1983, p. 62-72).

2 Espetáculo dirigido por Domingos Oliveira, que adaptou para a cena o roteiro do filme *Harold and Maude* (1971), do autor australiano-americano Colin Higgins, também publicado como romance. A peça estreou em 1981 no Teatro Villa-Lobos, no Rio.

Sr. Morineau queria casar comigo. Cheguei aqui no dia 5 de maio de 1931, casei no dia 9. Ele me havia prometido que era somente para passar oito meses, o que eu achava maravilhoso: conhecer um país que eu não conhecia. Mas não foi nada disso. Da primeira vez eu passei aqui quase dois anos. Em fim de 1932 minha filha nasceu, o que tornou minha vida um pouco mais agradável. Eu sofri muito. Não desejo a ninguém o que eu passei: sem falar a língua, sem ter amigos, sem conhecer ninguém. E eu pensava, eu que já tinha um caminho tão bem traçado na França, numa carreira que eu comecei com o pé direito mesmo, em 1925 em Paris. Eu larguei tudo pensando que, de fato, eu vinha passar aqui somente uma temporada muito curta. Voltaria e pronto: recomeçaria minha vida. Mas não foi nada disso. Não sei se vocês acreditam em destino, mas eu acredito piamente: eu não espero o destino sentada numa cadeira, não é nada disso. Eu faço projetos, eu penso nas coisas. Aliás, agora é muito difícil fazer projetos: eu vou fazer 74 anos. Deus quase me tirou daqui há poucos dias, mas enfim não me levou porque com certeza eu ainda tenho que trabalhar. E eu aceito, porque eu adoro a minha profissão.

Eu passei, de fato, uns anos sem trabalhar, muito infeliz, pensando, trabalhando só para mim mesma e até com a proibição de ver os meus amigos franceses que se apresentavam no Municipal. Até a chegada do Sr. Louis Jovet.

ENSAIO/TEATRO – Quando Jovet chegou, a senhora lecionava, convidada pelo Dr. Herbert Moses.³

3 Herbert Moses (1884-1972), advogado e jornalista, cofundador dos jornais *A Noite* e *O Globo* e presidente, entre 1931 e 1935, da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), que deve a ele a sua consolidação.

MME. MORINEAU – Lecionei. Sabem por quê? Uma pessoa adivinhou que eu era atriz. Foi o Dr. Aloísio de Castro. Ele ia fazer uma conferência na ABI sobre os poetas franceses e, numa conversa, disse assim: “Madame Morineau pode ilustrar a minha conferência?” Eu disse: “Por quê?” “Não, eu sinto que a senhora deve poder, eu vou falar só de poetas franceses, não é possível que a senhora não conheça.” Ilustrei a conferência, foi um sucesso e muitos brasileiros que me conheciam só de nome, mas não sabiam absolutamente que eu era atriz, vieram me dizer: “Mas o que a senhora está fazendo aqui, em vez de pelo menos ensinar aos outros!” E foi o que eu fiz na ABI, muito ajudada pelo Dr. Herbert Moses. Quando o Sr. Jouvét chegou, eu o convidei para assistir a uma das minhas aulas. Ele ficou muito entusiasmado e, no dia seguinte, veio um artigo muito bonito em primeira página d’O Globo.



Foto de Nei Robson: Mme. Morineau, Fátima Saadi e Angela Leite Lopes, 1981.

ENSAIO/TEATRO – Como se estruturava esse curso? Quais as cadeiras lecionadas?

MME. MORINEAU – Só arte de representar. A gente tem que falar em primeiro lugar em autores e o aluno já deve conhecer, naturalmente, certas peças, porque quando se interessa pelo teatro... Então escolhíamos certas cenas que eram representadas no palco e eu corrigia. Depois ensinei durante cinco anos na Fundação Brasileira de Teatro, da Dulcina, aí então já em português.

ENSAIO/TEATRO – Voltando um pouco atrás: depois da excursão com Jovet, a senhora foi convidada por Bibi Ferreira para dirigir.

MME. MORINEAU – Como vocês conhecem a minha vida... Antes mesmo de ir com Jovet, a Bibi já tinha falado comigo: “Madame Morineau, eu sei que a senhora vai viajar, não sei quanto tempo, então eu gostaria que quando a senhora voltasse viesse dirigir a minha companhia.” De fato, quando eu voltei, depois de não sei quanto tempo, dois anos e meio talvez, de viagem pela América do Sul, entrei na companhia dela e ela me obrigou a trabalhar em português: “Madame Morineau, a senhora não apenas vai dirigir a peça como vai entrar na peça. No fim tem uma cena só e a senhora vai fazer.” Eu disse que não: “Ninguém vai aguentar o meu sotaque, nem entender.” Mas graças a Deus tudo se passou muito bem. Eu fiquei quase dois anos com a Bibi. Gosto muito dela e lhe devo isso: primeiro passo no palco, representando. Porque, para dirigir, está muito bem, tem sotaque, não tem sotaque, agora, pra representar é outra coisa. Mas imediatamente o público me aceitou.

ENSAIO/TEATRO – Quais seriam as características básicas, naquela época, dos atores brasileiros, do meio teatral brasileiro?

MME. MORINEAU – Bom, quando eu cheguei, não entendendo bem o português, me era difícil assistir a espetáculos, mas eu sabia que naquela época o teatro brasileiro sofria de falta de público. Então as companhias faziam uma peça por semana, representando até três vezes por dia. Não era mais uma profissão, era uma coisa indescritível. O primeiro ator a quem eu assisti foi Procópio Ferreira, um grande ator. Eu não entendia ainda o português, mas ele representava uma peça francesa. Uma vez até eu fui com Louis Jovet assistir a uma peça de Molière que Procópio representava e Jovet escreveu-lhe uma carta felicitando-o e dizendo que, se um dia ele quisesse, ele poderia ir a Paris, se ele falasse bem francês, para representar, mas isso não se realizou.

ENSAIO/TEATRO – Em relação à técnica de trabalho de atores, falamos de Procópio. A senhora acha que o tipo de trabalho dele caracteriza aquela época do teatro brasileiro?

MME. MORINEAU – Ele tinha muita personalidade e essa personalidade era tão marcante, tão marcante, que naturalmente ele se repetia um pouco em todos os papéis que ele representava, não havia a transformação necessária a um ator de teatro.

ENSAIO/TEATRO – Havia companhias estruturadas em torno de uma figura principal. Interessa-nos muito o trabalho dos atores secundários dessas companhias.

MME. MORINEAU – Eles acompanhavam a figura principal. Havia

um diretor, mas muitos desses grandes atores não se submetiam com facilidade a um diretor. O que é um erro.

ENSAIO/TEATRO – Bibi convidou a senhora para dirigir. Então já havia entre os atores uma mentalidade capaz de valorizar o trabalho de um diretor?

MME. MORINEAU – Eu não tive problema nenhum. Eu fazia como se fazia na França: primeiras leituras, explicações, para entrar em contato com cada ator. O papel do diretor é um papel difícilimo, porque se ele tem dez pessoas na sua frente, são dez temperamentos diferentes. Mas eu não posso me queixar porque sempre consegui o que eu queria.

ENSAIO/TEATRO – Nessa fase então estava havendo a transição do ensaiador para o diretor?

MME. MORINEAU – Antes também havia a figura do diretor. A companhia do Procópio tinha um diretor.

ENSAIO/TEATRO – Não seria mais um ensaiador?

MME. MORINEAU – Ele marcava a peça, mas, naturalmente, ele, em primeiro lugar, não devia ter tempo para burilar aquilo tudo e dar a cada um o que cada um teria gostado de receber. O ator decorava o papel e o ensaiador fazia a marcação. Uma semana, dez dias de trabalho e a peça ia.

ENSAIO/TEATRO – Também só ficava em cartaz uma semana.

MME. MORINEAU – Por isso é que o papel do ponto era tão importante. Quando eu cheguei, eu eliminei os pontos.

ENSAIO/TEATRO – E como os atores reagiram a isso?

MME. MORINEAU – Tinha o Manuel Pêra, pai da Marília Pêra, que me dizia: “Olha, Morineau, eu não vou poder.” Eu dizia: “Você vai poder porque eu não trabalho com alguém na minha frente que lambe os dedos para virar as páginas. Não é possível. A gente tem que saber o que vai dizer.”

E nós tínhamos naturalmente tempo suficiente de ensaio para que o ator decorasse o seu papel.

ENSAIO/TEATRO – Até então cada ator recebia apenas suas falas com as deixas.

MME. MORINEAU – Tudo se modificou porque agora cada um tinha a peça inteira. Depois da leitura, o diretor explicava o texto, vinha o cenógrafo com uma maquete... Tudo se modificou pouco a pouco, o que é normal. Quando eu fui a Paris, da penúltima vez, fui ver, por curiosidade, o *Equus*, que eu já tinha visto duas vezes em São Paulo, com o Paulo Autran. E gostei mais da versão paulista. Aqui já se faz um teatro que se pode perfeitamente igualar ao teatro de qualquer país. Por quê? Eu não estou falando somente em mim, estou falando no Teatro Brasileiro de Comédia, onde houve muitos grandes diretores. O Ziembinski também dirigiu duas peças minhas: *Medeia* e *Um bonde chamado desejo*.⁴ Eu me dei

4 Com Os Artistas Unidos, ambas em 1948.

admiravelmente com ele. Ele gostava tanto de teatro quanto eu, então estávamos trabalhando de mãos dadas. Eu fui dirigida por diversos grandes diretores: em São Paulo, por exemplo, pelo José Celso Martinez Corrêa. Eu adorava, a gente entrava ao meio-dia, saía às duas horas da madrugada e nem percebia o tempo passar. Ele gostava muito de mim.⁵

ENSAIO/TEATRO – Parece-nos que a senhora sempre preferiu trabalhar como atriz a trabalhar como diretora.

MME. MORINEAU – Não, eu tive a minha companhia, os Artistas Unidos, durante quatorze anos e durante dez anos eu dirigia e representava. Fazia tudo porque queria que as coisas saíssem como eu gostava.⁶

ENSAIO/TEATRO – Como era feita a escolha do repertório da sua companhia?

5 No Teatro Oficina, Henriette Morineau atuou em dois espetáculos dirigidos por José Celso Martinez Corrêa: *Todo anjo é terrível*, de Ketti Frings, em 1962 e *Andorra*, de Max Frisch, em 1964. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349468/henriette-morineau>>. Acesso em: 23 nov. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

6 A companhia existiu entre 1946 e 1959. Ver: OS Artistas Unidos. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399357/os-artistas-unidos>>. Acesso em: 23 nov. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

MME. MORINEAU – Era entre o Carlos Brant, o Hélio Rodrigues e eu.⁷ A gente às vezes entrava num certo acordo, às vezes não. Por exemplo, Carlos Brant queria por força, em dado momento, que eu fizesse *Chéri*, de Colette. Eu disse: “Não, não vou fazer agora porque ainda não tenho idade. Vamos deixar para mais tarde.” *Jezabel* foi a mesma coisa.

ENSAIO/TEATRO – Que tipo de critério norteava a escolha dos textos?

MME. MORINEAU – Em primeiro lugar era o meu papel, naturalmente, e o papel que eu gostaria ou não de fazer, e depois os papéis dos atores que eu tinha na minha companhia. Muitas vezes a gente escolhia uma peça justamente para cada um ter o seu papel. Era muito interessante isso e dava uma segurança muito grande.

ENSAIO/TEATRO – O seu trabalho de diretora e o de professora estavam muito ligados porque nessa fase os atores muitas vezes não tinham formação nenhuma, aprendiam na própria companhia.

MME. MORINEAU – Eu era tudo ao mesmo tempo. Era diretora, mas era professora.

ENSAIO/TEATRO – A Fernanda Montenegro, a Jacqueline Laurence, além de vários outros atores lembram que foi muito importante para o aprendizado deles o seu trabalho sobre o texto, destrinchando o que a peça queria dizer...

⁷ Carlos Brant se encarregava da parte empresarial e Hélio Rodrigues da publicidade. Com a morte de Hélio em 1953, Carlos Brant assume também a divulgação da companhia. Idem.

MME. MORINEAU – Me dá uma satisfação enorme quando eu sei que eles falam dessa maneira. A Fernanda praticamente começou comigo, antes ela só tinha feito uma peça com o Villaret no Teatro Serrador.⁸ Outros mais... Eu fiz o Jardel Filho,⁹ às vezes eu trabalhava o Jardel palavra por palavra e ele ganhou a medalha de ouro da ABCT [Associação Brasileira de Críticos Teatrais] pelo desempenho em *Jezabel*.¹⁰

ENSAIO/TEATRO – Que tipo de trabalho era feito? Vocês usavam exercícios, trabalhavam em cima de pequenas cenas da peça a cada vez?

MME. MORINEAU – Às vezes uma cena levava três, quatro horas. Eu queria, queria e só ficava satisfeita quando o ator me dava o que eu pretendia.

ENSAIO/TEATRO – Durante a guerra chegaram ao Brasil Ziembinski, Adolfo Celi e outros diretores europeus. Na Fundação Brasileira de Teatro formou-se então uma equipe de professores, em sua maioria estrangeiros. A senhora acha que a vinda desses homens de teatro complementou o seu trabalho?

8 A peça era *Está lá fora um inspetor*, de J. B. Priestley, dirigida por João Villaret, em 1952. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento398292/esta-la-fora-um-inspetor>>. Acesso em: 23 nov. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

9 Jardel Filho (1927-1983), filho do empresário Jardel Jércolis e da atriz Lídia Bôscoli, atuou em teatro, cinema e televisão.

10 *Jezabel*, de Jean Anouilh, foi montada em 1952, com direção de Mme. Morineau, por sua companhia, Os Artistas Unidos.

MME. MORINEAU – Mas é claro. O que fazem os americanos? São inteligentes e têm muito dinheiro, então chamam as pessoas capazes para formar os americanos. Foi o que fez, aliás, o TBC, que eu inaugurei em 1948, com *La voix humaine*, de Cocteau, a convite do Sr. Franco Zampari. Só não me lembro se eu fiz em francês ou em português...

ENSAIO/TEATRO – Foi em francês.

MME. MORINEAU – Muito obrigada. Eu não posso me lembrar de tudo. O Zampari foi muito inteligente e se cercou de pessoas de talento, estrangeiros, em sua maioria. As pessoas dizem: “Ah! Por quê?” Ora, ele era italiano...

ENSAIO/TEATRO – Que tipo de trabalho de equipe se estabeleceu na escola da Dulcina?

MME. MORINEAU – Havia diversos professores, cada um com a sua especialidade. Eu dava as aulas de arte de representar e hoje em dia posso ver muitos dos meus alunos tanto no teatro como na televisão.

ENSAIO/TEATRO – Quem foram seus alunos lá?

MME. MORINEAU – Jacqueline Laurence, Cláudio Corrêa e Castro, Yan Michalski, D. Zoé Chagas Freitas.¹¹ Quando nos encontramos

11 Zoé Noronha Chagas Freitas, esposa de Antônio de Pádua Chagas Freitas, governador dos estados da Guanabara (entre 1970 e 1975) e do Rio de Janeiro (entre 1979 e 1983).

numa festa ano passado ela me disse: “Não comece a me chamar de Dona Zoé. Eu fui sua aluna.” (Eu não lembrava). Eu tive alunos da alta sociedade. Até em casa de cada um eu ia. Mas eu gostava mesmo era das criaturas que gostavam de teatro, que queriam ser alguém no teatro. Isso sim. Aí é que eu posso trabalhar à vontade.

ENSAIO/TEATRO – A senhora lembra de algum momento em que esse seu trabalho de formação tenha sido especialmente gratificante?

MME. MORINEAU – Quando eu formei o Jardel, quando eu fiz o Jardel. Eu o considero meu filho espiritual, porque eu lhe dei tudo, tudo, tudo que eu podia lhe dar e ele me recompensou, muito. A estreia de *Jezabel* foi uma coisa que eu não posso esquecer. Fiquei tão satisfeita... Mas tem outros atores também que me deram muita satisfação. Eu me lembro do Luiz Tito, quando ele fez comigo a *Rainha da Inglaterra*; eu também disse a ele: “Você vai ganhar a medalha de ouro ou eu não me chamo Morineau.” Ele ganhou a medalha de ouro; foi um Essex maravilhoso.

Eu procuro sempre as qualidades do ator, do ponto de vista de sensibilidade, inteligência. Eu estudo esse ator: quais são seus reflexos, como é que ele costuma ter esses reflexos. Mas é o ator que tem que encontrar e me demonstrar em primeiro lugar tudo o que ele possui. Ele tem que se despojar de tudo. Eu preciso ter na minha frente, não vou dizer um objeto, mas uma criatura que eu poderei moldar, burilar como eu quero. Eu sei porque eu tive cinco professores, sei como eles trabalharam comigo. Eles me ensinaram tudo e depois eu pude ensinar aos outros. O primeiro professor me deu a voz e a dicção. O segundo tirou de dentro de mim o temperamento que ele sabia que eu tinha, mas que eu não

sabia ainda desenvolver. O terceiro professor foi uma senhora que me deu toda a feminilidade que eu não tinha. No Conservatoire, tive como professor Jules Leitner, ator da Comédie-Française, que ensinava muito bem a tragédia.¹² Eu peguei dos cinco tudo o que eu precisava para formar a minha personalidade, sem copiar, sem dizer como eles diziam, nada disso. Eu pegava de cada um o que eu precisava. Eu aprendi muito também com Albert Lambert,¹³ que era o primeiro ator da Comédie-Française naquela época. Trabalhei cinco anos com ele: todos os primeiros papéis do teatro clássico. Eu observava tudo o que ele fazia para formar-me ainda mais.¹⁴

ENSAIO/TEATRO – Uma pergunta mais geral: como a senhora definiria, depois de 57 anos de teatro, as diversas fases por que passou o teatro brasileiro e como essas modificações influenciaram o desenvolvimento de sua carreira?

MME. MORINEAU – Uma coisa que hoje me dá uma satisfação enorme é que houve um crescimento tão grande nesse teatro

12 Jules Leitner (1862-1940), formado pelo Conservatoire de Paris, trabalhou na Comédie-Française entre 1887 e 1919, tendo atuado em peças de Corneille, Racine, Molière, Shakespeare, Victor Hugo.

13 Albert Lambert Fils (1865-1941) atuou em numerosíssimas peças clássicas na Comédie-Française, sempre em papéis de destaque: Édipo, Britannicus, Petrucchio, Nero, Hernani, Jasão, Ruy Blas, Orestes, Alceste, Agamênon, Polinice, Ulisses foram alguns dos personagens apresentados por ele no período em que esteve na Comédie, entre 1887 e 1919.

14 Mme. Morineau trabalhou com Albert Lambert em espetáculos que ele fez fora da Comédie. Ver dossiê Cedoc/Funarte com entrevista de Mme. Morineau a Paulo Autran, Oscar Felipe e Adriano Reis, em 28/04/1976, promovida pelo antigo Serviço Nacional de Teatro (SNT), mimeo, p. 8.

brasileiro... Hoje nós temos mais juventude que assiste ao teatro. Antes os jovens não sabiam, não se sentiam atraídos pelo teatro. Por quê? Porque não tinham teatro. Fui eu que lancei o teatro infantil com a peça de Lúcia Benedetti, *O casaco encantado*,¹⁵ e depois *Josefina e o ladrão*.¹⁶ E depois? Depois não tinha mais teatro. Porque o meu repertório, por exemplo, era censurado até 18 anos. Então olha o buraco da criança para o jovem. Como é que ele podia se interessar? Eu encontrei a minha vocação nos bancos do colégio, ao estudar o teatro clássico.

Um dia Paulo Autran me convidou para fazer *Coriolano*, de Shakespeare (foi assim que eu voltei ao teatro, porque eu não poderia deixar de representar a *Volumnia*).¹⁷ Eu me lembro que a nossa estreia foi em Santo André e a juventude compareceu, porque a censura deixou livre a peça (eu acho que não entendeu

15 A peça foi escrita e montada em 1948, pelos Artistas Unidos, com direção de Graça Mello. Ver: *O Casaco Encantado*. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento402434/o-casaco-encantado>>. Acesso em: 23 nov. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

16 Também de Lúcia Benedetti, estreou em 1951, com direção de Graça Mello, cenografia e figurinos de Pernambuco de Oliveira, em produção dos Artistas Unidos. No elenco, Henriette Morineau, Jardel Filho, Oscar Felipe e Wanda Kosmo, entre outros. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento397985/josefina-e-o-ladrao>>. Acesso em: 23 nov. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

17 *Coriolano* estreou em 1974, com direção de Celso Nunes, e fez uma longa turnê pelo país. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento398450/coriolano>>. Acesso em: 23 nov. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

bem o texto, que o Shakespeare podia ter escrito ontem). Foi uma coisa sensacional: crianças chegando no meu camarim, olhando para mim, outras se ajoelhando assim no meu colo, dizendo: “Nós não a conhecíamos.” E eu respondi: “Claro, vocês não podiam me conhecer, lógico.”

Hoje em dia, graças a Deus, já se estuda teatro nos colégios. Muitos grupos se formam e eles procuram as coisas mais difíceis: não tem importância se não é bem representado, o que importa é que eles conheçam e eles têm que conhecer.

Muitas vezes eu sou convidada pelo governo de um estado para ir dar aula e nesses cursos eu leio sempre um texto pequeno do García Lorca. Muitos não sabem quem foi o García Lorca, então eu explico em primeiro lugar quem foi ele e acrescento: “Esse homem tinha direito de dizer o que disse e que deveria estar em qualquer parede de colégio: ‘não há grande país civilizado sem o seu grande teatro’”. Eu acho que, graças a mim, muita gente sabe disso. O próprio governo deveria ter isso colado em muitos lugares.

A arte não é somente teatro, a arte é tudo, como eu digo sempre aos meus alunos: “Não basta apenas estudar teatro, vocês têm que assistir a balé, concertos, visitar museus, que tudo faz parte, nós precisamos conhecer tudo.”

O teatro passa por fases diferentes desde que nasceu até hoje. Meu pai, que era o homem mais culto e mais inteligente que eu conheci, falava sempre em arte e dizia: “Henriette, tudo se renova, mas de cinquenta em cinquenta anos.” Não há grandes autores, grandes atores, um atrás do outro. Tudo tem que se formar.

Desde o nascimento do teatro até hoje tudo já foi feito, mas em fases tão diferentes umas das outras que se tem a impressão de que o teatro morreu e depois ressurgiu, mas não, não morreu e não ressurgiu: continuava lá. Essa última fase que nós atravessamos fez com que eu me afastasse um pouco do teatro. Foi uma fase de teatro mais vulgar, apresentando a vida como ela é e, sinceramente, a vida que nós temos não é uma vida muito satisfatória, não dá muito pra alma, pro espírito, dá muito mais para a violência. Isso me dá muita tristeza porque eu vivi épocas mais lindas do que essa, mesmo depois de ter vivido guerras. Eu me lembro que em 1920, por exemplo, depois da guerra de 14, surgiu uma época sensacional de autores, de atores. Não quero ferir ninguém, mas, sinceramente, a fase que nós passamos nesses últimos dez anos foi difícil e por causa disso eu estava com vontade de nunca mais pisar no palco, porque a minha formação, a minha educação, não davam para essas coisas, não davam para dizer o que se diz na sarjeta. Eu não entendia por que o público pagava pra ouvir essas coisas que se pode ouvir em qualquer esquina da rua. Porque o teatro deve ser, pelo contrário, alguma coisa que eleva o espírito e que faz bem à alma. É por isso que *Ensina-me a viver* tem tanto sucesso. Essa peça é amor. Vocês não podem calcular a satisfação que eu tenho quando depois do espetáculo eu vejo, como ontem, novecentas pessoas de pé, gritando e aplaudindo. Isso é a maior recompensa depois de 57 anos de trabalho. Essa juventude que vem ao meu camarim e diz: “Mas que beleza, como faz bem à gente.”

Então consegui o que eu quero. Nós precisamos de amor para suportar a vida que nós temos. Precisamos ter alguma coisa dentro da alma.

ENSAIO/TEATRO – E como é o seu trabalho de atriz? Como é que todas essas vivências e convicções se concretizam em personagens tão diversos como os que a senhora criou ao longo de 57 anos de carreira?

MME. MORINEAU – Para mim o teatro sempre foi criação. Eu me esqueço totalmente. Eu gostava de encontrar personagens que não tivessem absolutamente nada do meu temperamento, da minha sensibilidade, da criatura que eu sou. Mas essa Maude, na qual eu penso há sete anos... Nós somos semelhantes. É a primeira vez que encontro um papel assim. Eu tenho 74, ela tem 80, quer dizer, somos quase da mesma idade. Eu vejo a vida como ela vê, eu amo a vida como ela: então eu sou capaz de transmitir o amor que ela transmite, porque eu acho que tem que ser assim. Eu tenho esse rapaz, Haroldo,¹⁸ que representa o mundo. Outro dia eu recebi uma carta de três páginas de uma senhora que dizia, entre outras coisas: “A senhora é o amor, esse rapaz é a humanidade e a senhora, pelo seu amor, consegue transformar totalmente esse rapaz, e ele entende. A senhora cumpriu sua missão.”

É isso o que eu penso, é isso que eu sou. Eu não me agarro a coisa alguma deste mundo. Posso morrer amanhã: não tem importância. A minha casa não é aqui, é lá em cima, na montanha. Está lá, mas não tem importância nenhuma. Eu não sei me agarrar nem ao dinheiro nem às coisas de valor.

ENSAIO/TEATRO – Ao longo de todos estes anos a sua técnica como atriz se alterou?

18 Criado por Diogo Vilela, na montagem a que Mme. Morineau se refere.

MME. MORINEAU – Eu sempre procurei melhorar com a vida, e com as fases que atravessamos a gente tem que se modificar. Eu representaria agora a tragédia de uma maneira diferente da que eu representava em 1925. Fatalmente. E a gente faz essas coisas todas sem sentir, é instintivo.

ENSAIO/TEATRO – Mas a senhora é capaz de detectar quais as modificações mais importantes em seu trabalho?

MME. MORINEAU – A naturalidade. E mais do que nessa peça seria difícil encontrar. Porque eu estou vivendo, não estou representando. Há uma diferença. Existe essa comunhão de ideias, de pontos de vista, entre Maude e Morineau e é sensacional. Mas graças a Deus eu só encontrei isso quase no fim da minha vida, porque é um perigo.



Foto de Nei Robson: Fátima Saadi, Angela Leite Lopes e Mme. Morineau, 1981.

ENSAIO/TEATRO – Na verdade nós temos três vertentes: Morineau atriz, diretora e professora. A senhora gostaria de recordar algum momento especial de alguma dessas três facetas, ou das três, já que não podemos separá-las tão claramente?

MME. MORINEAU – Eu digo sempre que não quero mais ensinar, talvez por um certo cansaço meu. Mas, quando eu vejo jovens tão interessados, eu me pergunto: por que não transmitir a eles tudo o que eu tenho? Afinal de contas, é a vida, é a continuação. Um dia eu vou desaparecer, mas pelo menos eu terei deixado em alguns umas coisas muito importantes que eles não vão esquecer e que eles mesmos transmitirão a outros. Esse é o lado magnífico da nossa profissão. Você não deixa obra, você não deixa umas pinturas, você não deixa um livro. É por isso que é preciso amá-la acima de tudo. Você não vai deixar nada.

Agora, como atriz, depois desse papel da Maude, não me perguntem o que é que eu vou fazer, porque eu passei mal há um mês, quase fui-me embora, então eu não posso fazer projetos. Para quê? Se alguma coisa de bom deve me acontecer, virá. Mas eu não vou fazer projetos, não. Como atriz, não, não sei. Depois de fazer um tal papel é muito difícil pensar noutro. Destino. Eu acredito piamente no destino. Talvez seja meu último. Não sei.¹⁹

¹⁹ Em 1983, Mme. Morineau fez, com direção de Domingos Oliveira e, novamente contracenando com Diogo Vilela, *Testemunha de acusação*, de Agatha Christie, que estreou no Rio de Janeiro. Mme. Morineau morreu dia 3 de dezembro de 1990.

Como diretora? Outro dia, justamente, um grupo veio a mim para me convidar. Não sei não. É talvez das três atividades a que menos me atrai. É cansativo demais. Eu tenho que pensar um bocadinho na minha carcaça. E, sinceramente, conversar como eu converso com vocês, é uma coisa, dirigir uma peça é outra. Nós ensaiamos *Ensina-me a viver* das seis horas da noite até as quatro horas da manhã e isso ajudou muito para que eu caísse. Eu já não sinto mais a força de recomeçar a fazer essas coisas...

“Eles abriram a cabeça da gente.”

Entrevista de Jacqueline Laurence a Angela Leite Lopes¹

JACQUELINE LAURENCE – Na Escola de Teatro da Fundação Brasileira de Teatro – escola dirigida por Dulcina de Moraes – havia cursos de interpretação e direção. Acho que tinha também um de cenografia. Cada curso durava três anos. Eu não me lembro como era a forma de admissão, porque eu e mais um grupo de alunos estudávamos num outro curso, Escola de Teatro Copacabana. Quando a Dulcina começou a organizar a escola dela, ela chamou a responsável por esse curso para ser sua administradora. Então a Escola Copacabana terminou e todos os alunos foram automaticamente transferidos para a Fundação. Mas eu acho que não havia nenhum tipo de exigência para se entrar. Não se precisava nem ter ginásio.

No curso de interpretação, tivemos aula no primeiro ano com o Adolfo Celi. A gente fazia com ele um coro grego, para exercitar a voz, a expressão, o sentimento de conjunto, a interpretação de uma

1 Essa entrevista foi realizada em junho de 1981 como um dos trabalhos da disciplina de Crítica do Curso de Teoria Teatral da Escola de Teatro da Unirio, que teve como eixo temático a análise da influência exercida sobre a formação dos atores no nosso país pelos diretores estrangeiros que vieram para o Brasil durante a Segunda Guerra Mundial ou logo depois.

ideia, de um momento dramático. Foi uma coisa muito interessante.

ANGELA LEITE LOPES – O Paulo Autran, em depoimento para o Serviço Nacional de Teatro (SNT),² disse que o Adolfo Celi era capaz de fazer um pedaço de madeira virar ator, que ele era ótimo diretor de atores. Que significado teve, para você, trabalhar com o Celi logo no primeiro ano da Escola?

JACQUELINE LAURENCE – Ele era um homem muito fascinante, pessoalmente. Ele tinha uma forma muito potente de ser, de se entregar ao trabalho. Eu trabalhei pouco tempo com ele porque no ano seguinte a companhia dele, a Companhia Tonia-Celi-Autran (CTCA), viajou. Mas o que ele fez com a gente foi um trabalho preparatório, uma espécie de abertura.

Eu não cheguei a trabalhar com ele como diretor. Uns colegas meus que trabalharam com ele no Teatro Brasileiro de Comédia disseram que ele era um excelente diretor de atores, mas que ele também impunha certas coisas, uma forma de ser. Por exemplo, para você ser elegante, você tinha que ser de certa maneira. Ele não conduzia, ele impunha uma forma. Certos atores se queixavam disso, atores que só encontraram depois a sua personalidade de ator, a sua maneira de se sentir bem no palco. Mas naquela época todos os diretores faziam isso, diga-se de passagem. Não era uma característica do Celi. Quando eu comecei a fazer teatro no Tablado, a gente acreditava muito no trabalho de composição. A

2 Ver <<http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/serie-depoimentos/paulo-autran-e-sabatinado-por-bibi-ferreira-e-outros/>> Acesso em: 25 ago. 2019.

gente se amoldava ao papel. Havia toda uma série de preconceitos em relação à interpretação, um papel só podia ser feito de determinada forma. Já se lia todos aqueles livros – Stanislavski etc. – e fazia-se coisas que não se poderia fazer hoje. Hoje em dia é muito comum se dizer: “Fulano não pode fazer esse papel.” Pode ser um preconceito ao contrário. As pessoas te classificam, te rotulam num tipo.

ANGELA LEITE LOPES – Havia diferença nos métodos de trabalho dos professores, por exemplo, entre Dulcina e Mme. Morineau?

JACQUELINE LAURENCE – A Dulcina procurava muito mais a interpretação pela intuição. Ela procurava fazer com que você se colocasse dentro de determinado clima, procurasse o personagem através do impulso, do sentimento. Já Mme. Morineau, justamente por causa de sua formação clássica, fazia um trabalho de texto muito, muito bom. Estudávamos textos clássicos.

ANGELA LEITE LOPES – Ela puxava mais para a técnica, talvez?

JACQUELINE LAURENCE – Técnica, se você quiser, mas no sentido de esclarecer, de dizer um texto com clareza, de maneira que as intenções passem através das inflexões. Quer dizer, esclarecer o pensamento através da fala.

Agora, a diferença que havia entre os professores não era pelo fato de uns serem estrangeiros e outros brasileiros. Era uma diferença de formação, mas também de temperamento, de personalidade. A Dulcina era fascinante dando aula. Ela tinha uma expressão famosa, ela dizia assim: “Você tira daqui!” (e batia no estômago).

ANGELA LEITE LOPES – Quais eram as outras matérias do curso de interpretação?

JACQUELINE LAURENCE – Tinha aula de dicção e voz, dada por D. Lílian Nunes. Tinha aulas de expressão corporal que, enquanto eu estive na Escola, eram dadas por Elsa Longoni, uma suíça que morava no Brasil há muito tempo. Tinha as aulas práticas de interpretação. E ao mesmo tempo que você trabalhava cenas com o professor de interpretação, você ensaiava uma ou duas cenas ou peças curtas com os alunos de direção. O Rubens Corrêa foi o primeiro aluno a ganhar o tal “bastão”, que era o primeiro prêmio, com *Amores de Dom Perlimplim com Belisa em seu jardim*, do Lorca, em que eu fazia o papel principal. Havia aula de história do teatro, que era dada sob forma de palestras, proferidas por diversos professores, conforme suas especialidades. Então era o Junito Brandão que dava aula de teatro grego e latino. Paulo Moreira da Fonseca dava aula sobre as diversas fases do teatro francês, dava teatro shakespeariano.

ANGELA LEITE LOPES – Vocês também tinham aula de estética com o Ruggero Jacobbi.

JACQUELINE LAURENCE – É, nós tivemos aula de estética com o Jacobbi, mas foi só no primeiro ano, porque depois ele foi embora para a Itália. Ele era um homem assombrosamente inteligente e fascinante dando aula. Mas durou pouco. Quem mais? Henrique Oscar dava aula de história do teatro, Cecília Meireles dava sobre teatro oriental – ela era especialista em cultura da Índia, falava das formas teatrais do Extremo Oriente. Enfim, muita gente. Aníbal Machado, Raimundo Magalhães Jr. Tínhamos também aula de improvisação com Maria Clara Machado.

ANGELA LEITE LOPES – Além de Dulcina e de Mme. Morineau, você também foi aluna de Ziembinski.

JACQUELINE LAURENCE – Na verdade, não fui aluna dele. Nós trabalhávamos com os alunos de direção para as aulas dele. Agora, ele não se distinguia muito de Mme. Morineau ou do Celi dando aula. Mas ele era muito engraçado, muito debochado. Ele tinha um outro tipo de personalidade. Ele era um grande homem de teatro. Mas o trabalho era o seguinte: nós ensaiávamos a cena e apresentávamos na aula dele. Ele criticava o trabalho, fazia umas observações; automaticamente ele criticava o trabalho dos atores também. Baseados nas suas observações, reensaiávamos e reapresentávamos a cena. Ele via então o aproveitamento do aluno-diretor. Era um trabalho muito proveitoso, porque quando as pessoas realmente sabem alguma coisa, você sempre aprende.

ANGELA LEITE LOPES – Será que você poderia reconstituir algum momento específico no seu trabalho com esses diretores que tenha deslanchado um processo novo no seu trabalho de atriz?

JACQUELINE LAURENCE – Como eu já te disse, eu não trabalhei com nenhum deles...

ANGELA LEITE LOPES – Mas mesmo como aluna.

JACQUELINE LAURENCE – Bem, eles realmente abriam a cabeça da gente para as coisas que se fazia, o mecanismo de se entender as coisas. Muitos estrangeiros, quando vêm ao Brasil, sempre dizem que, quando assistem a um espetáculo, na maior parte das vezes o que fica flagrante é que os diretores brasileiros não sabem ler

as peças, o conteúdo das peças, passam por cima do texto. Tem um amigo nosso muito engraçado que diz assim: “Os brasileiros escrevem muitas peças porque eles não sabem ler as peças.” Evidentemente é um amigo muito debochado. Mas há um fundo de verdade nisso. Porque, na Europa, quem vai ser diretor estuda como se dirige uma peça. Então se corta a peça em pedacinhos, se estuda ponto por ponto, estuda-se todas as matérias necessárias para se chegar a dirigir uma peça. E há uma técnica de se dirigir uma peça que te ensina em primeiro lugar a ler uma peça, a ver quais são as possibilidades dramáticas de um texto. E uma coisa que eu lembro perfeitamente é que, a partir do momento em que eu fui para a escola de teatro, a partir do segundo ou do terceiro ano, eu comecei a entender melhor o que eu lia. Porque muitas vezes você lê uma peça e pensa que entendeu, mas na realidade não entendeu nada. Você vê a peça no geral, você compreende o conteúdo da peça, mas você não entende o que isso representa dramaticamente. Quando você passa a estudar um pouco, a detalhar uma cena, a fazer um trabalho histórico, sociológico, psicológico em cima do texto, você vai automaticamente receber melhor o que está no texto.

Então eu acho que o principal é isso – eles abriram a cabeça da gente, justamente por esse cabedal de conhecimento que eles traziam. Esses defeitos que eu mencionei não invalidavam nem um pouco para nós o valor, a força deles. Para nós, na época, eles eram pessoas extremamente vitalizadoras e dinâmicas, instigadoras, produtoras de uma grande força de trabalho.

ANGELA LEITE LOPES – Havia, na época, a mentalidade “nacionalista” negando a influência desses diretores estrangeiros?

JACQUELINE LAURENCE – Não, nessa época exata em que eu estive na escola da Dulcina não havia não. Mas logo em seguida, 1959/1960, justamente com o trabalho do pessoal do Arena, em São Paulo, começaram a escrever peças extremamente nacionalistas. E foi nessa época que começou essa filosofia, essa vontade de escrever peças sobre temas nacionais. Começaram a falar em interpretação brasileira, em fazer outro tipo de trabalho de interpretação, totalmente desvinculado do tipo de trabalho do TBC. Mas na época em que eu estudava não se pensava nisso mesmo.

“Não se faz vanguarda sem retaguarda.”

Entrevista de Fernanda Montenegro a Angela Leite Lopes¹

ANGELA – Só consegui levantar os diretores estrangeiros com quem você trabalhou a partir do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) – ou seja, Zbgniev Ziembinski, Ruggero Jacobbi, Alberto D’Aversa e Gianni Ratto. Mas, antes disso, você trabalhou com Mme. Morineau nos Artistas Unidos, não foi?

FERNANDA – Foi. Trabalhei também com D. Esther Leão, uma portuguesa com uma forte preparação acadêmica da escola dramática de Lisboa e que esteve no Brasil durante muitos anos. Pelo que sei, ela foi uma atriz, em Portugal, de espetáculos tipo *boulevard*, *vaudeville*, “alta comédia” como se dizia na época. Aqui no Brasil, ela ensaiou o *Romeu e Julieta* do Teatro Universitário em 1945. Ela também preparou muitos políticos, entre eles Carlos Lacerda,

¹ Essa entrevista foi realizada em junho de 1981 na casa da atriz Fernanda Montenegro, no Jardim Botânico, como um dos trabalhos da disciplina de Crítica do Curso de Teoria Teatral da Escola de Teatro da Unirio, que teve como eixo temático a análise da influência exercida, na formação dos atores brasileiros, pelos diretores estrangeiros que vieram para o Brasil durante a Segunda Guerra Mundial ou logo depois.

cuidando especificamente da técnica vocal. Eu lidei com D. Esther Leão na minha estreia em fins de 1950, quando ela ensaiou *Altitude 3.200*,² numa produção da Maria Jacintha. Foi com ela que eu tive meu primeiro contato com alguma técnica, com algo mais estruturado, vamos dizer assim. Na verdade, ela era uma ensaiadora, no velho estilo português, e funcionava quase como uma professora. O grande ensinamento dela era que tínhamos três vozes: a voz de cabeça, a voz de garganta e a voz de peito. Segundo a necessidade, devíamos colocar a voz num desses setores do corpo. Mas de todo modo, foi a primeira vez que trabalhei com alguma espécie de direção. Depois disso, trabalhei durante praticamente dois anos com Henriette Morineau. Aí já foi um trabalho mais profundo. Mme. Morineau veio de uma escola muito severa, muito tradicional e muito importante, que é a escola francesa. Ela era de uma grande disciplina, algo que raiava o serviço militar ou eclesiástico. A gente achava aquilo meio folclórico, mas é fundamental. Sem disciplina você não consegue nada no teatro. Com a Morineau eu tive então o convívio intenso com certos ritmos e com o sentido das frases. Da palavra você parte para a frase, da frase para o período e do período para toda a cena. Era uma visão do teatro muito verbalizada. Um teatro que se faz através da palavra e se a palavra não for bem dita, bem respirada, você não consegue passar nenhuma paixão. Trata-se de uma característica da escola tradicional francesa. Morineau também tinha um grande cuidado com a postura. Ela sempre me dizia uma frase muito bonita: “Olha, se você não estiver bem plantada, você não levanta.” É como um edifício. Se ele não tiver alicerces, ele não fica de pé. O ator tem que ter suas pernas, tem que saber se pôr em cima dessas pernas e se equilibrar nessas

2 Peça de Julien Luchaire que estreou em 1950 no Teatro Regina no Rio de Janeiro.

pernas. Mais do que qualquer outra parte do corpo. Engraçado, ela falava sobre isso. Se você estiver coordenando bem suas pernas, todo o seu físico estará presente.

ANGELA – Ela fazia mais um trabalho de texto?

FERNANDA – Exatamente. Anos depois dessa experiência com a Morineau, há pouco tempo, eu trabalhei com Etienne Le Meur³ e aí retomei essa coisa fantástica que é esse ritmo francês de apreensão do texto dramático. No texto clássico, principalmente, no texto de respiração clássica, ele tem como que um tempo musical. Você tem que respeitar a vírgula, o ponto e vírgula, os dois pontos. Cada momento, cada verbo tem uma respiração. Cada passagem de pensamento tem um respiro e nesse respiro então você se alimenta e com isso há um tempo: uma fração de segundo em que o espectador absorve a frase que antecede e a acumula com a que vai suceder.

ANGELA – Você acha que essa característica falta aos diretores brasileiros?

FERNANDA – Bem, alguns dos nossos melhores diretores trabalharam com esses diretores estrangeiros. Na minha geração, tanto os

3 Homem de teatro francês que trabalhou no Consulado Geral da França no Rio de Janeiro e foi o responsável pela dinamização das atividades artísticas nos teatros das unidades da Aliança Francesa na cidade. Fernanda Montenegro certamente faz referência aí à leitura dramática de *As sabichonas*, de Molière, que aconteceu nos dias 26 de setembro e 3 de outubro de 1977, no Teatro Maison de France como evento paralelo à temporada de *É...*, de Millôr Fernandes, que Fernanda apresentava ali, com direção de Fernando Torres. (RIECHE, Eduardo. *Yara Amaral: a operária do teatro*. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2016.)

atores quanto os diretores, todos passaram pela mão de um diretor estrangeiro. E a verdade é que todos ganhamos com isso. Acho que, nesse tipo de coisa, é terrível quando a gente começa a levantar barreiras. Ninguém pode seccionar o andamento das influências culturais, ainda mais nos dias de hoje, com tudo se cruzando, com as telecomunicações cortando os continentes. Queiramos ou não, vivemos no mesmo mundo cultural com uma mescla de influências. Nosso próprio país é uma prova disso.

ANGELA – Voltando ao seu caso: você não teve nenhuma formação acadêmica?

FERNANDA – Não, nenhuma. O que eu tive foi justamente a oportunidade de trabalhar na prática com essas pessoas. E isso foi me dando ao longo do tempo um tipo de amadurecimento e de visão estrutural da profissão. Depois de ter trabalhado com a Morineau, fui para São Paulo, onde tive contato com Gianni Ratto e Ruggero Jacobbi. Então aí entrou a escola italiana que é, em sua grande parte, uma escola apaixonadamente teórica. Esses italianos que vieram pra cá tinham, mais do que uma prática do exercício teatral e do ofício da direção, um acúmulo de conhecimentos culturais. Eles tinham uma bagagem fantástica. E os espetáculos que eles dirigiam exigiam de nós um envolvimento total com o mundo cultural das peças montadas. Você tinha que se informar sobre a literatura do período da peça, sobre a cenografia do período da peça, sobre a arquitetura. Não se fazia a peça mais ingênua sem que uma bibliografia estivesse presente, um mapeamento da região tratada, as influências que aquele autor sofreu. Isso nos dava uma visão mais ampla do ponto de vista cultural, de uma forma muito humanista também.

ANGELA – E já havia nesses diretores uma noção de concepção do espetáculo?

FERNANDA – Havia. Foi Ziembinski quem na realidade trouxe para o Brasil uma filosofia do espetáculo e com isso uma política do espetáculo. E dizendo isso não estou fazendo nenhuma injustiça à Dulcina, por exemplo. Vamos dizer que empiricamente, autodidaticamente, Dulcina já fazia espetáculos muito revolucionários no Brasil antes do Ziembinski. Mas, a partir de *Vestido de noiva*,⁴ isso passou a ser conceituado culturalmente, registrado em crônica. Considero Dulcina uma mulher renovadora, fora de seu tempo, extremamente corajosa, mas acho que faltou a ela uma estruturação. Ziembinski chegou e colocou os pontos nos ii: estruturou, coordenou e criou então uma filosofia do espetáculo, a assinatura do espetáculo, coisa que o Brasil só conhecia quando vinha de fora.

ANGELA – Se a Morineau trouxe a noção do texto, qual foi a contribuição específica do Ziembinski?

FERNANDA – Ziembinski era um homem de uma vontade férrea. Ele tinha um ritmo para o espetáculo já assinado: dali não se podia sair. Não havia naquela época o que se tem hoje, a criação espontânea, deixar que o ator resolva o personagem, mesmo com sua inexperiência, mas com seu frescor. Ziembinski já tinha ferreamente a respiração do seu espetáculo. E embora ele só falasse praticamente o polonês, ele conseguia que todo o elenco falasse dentro daquilo que ele achava que era a batida do espetáculo, sua pontuação. Ele

4 *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, com direção e iluminação de Ziembinski, estreou no Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 28 de dezembro de 1943.

era também iluminador e tinha sempre uma cenografia muito bem cuidada. Mas ele era antes de mais nada um homem de teatro que tinha fome de ser ator! Então ele tinha um ciúme louco por aqueles personagens, que não podiam ser perturbados naquilo que ele considerava essencial. Como diretor, ele trazia o ator para o plano da criação do personagem de uma maneira muito rigorosa. Quer dizer, ele fazia pra gente repetir. Dificilmente o ator conseguia dizer uma frase inteira, a não ser nas vésperas da estreia, quando ele precisava fazer um corrido para ver de fora. Na fase do estudo de mesa, quando se analisava a peça, ninguém falava nada. Ziembinski representava todos os papéis, todas as possibilidades de parentesco de determinado personagem. Quando a gente dizia uma fala, ele deixava a gente ir e depois perguntava: “E se fizesse assim?” E aí ele fazia. Às vezes ele mandava a gente contar: “Bom dia... conta 1, 2, 3, 4... olha, vira e aí você caminha e senta”. E tinha que ser feito assim. Então você pode dizer que os atores eram marionetes, que a espontaneidade do brasileiro ia pras cucuias... mas eu acho que se ganhou muito em troca. Ziembinski teve uma profunda responsabilidade na formação da Cacilda Becker, por exemplo. E ele burilou centenas e centenas de atores, participou de espetáculos importantíssimos, sem nenhuma demagogia e sempre visando o melhor do teatro. Era engraçado porque às vezes ele não estava lá muito estimulado e aí ele conseguia que o estímulo viesse através da crônica diária dele, do passado. Ele gostava muito de conversar. Hoje eu sinto que isso era um grande aquecimento. O fato de ele lembrar de casos tristes ou engraçados, de representar um pouco cada coisa daquelas, de repente, passadas umas duas horas, todos nós estávamos estimulados por ele e ele estava em ponto de bala para começar a tocar o trabalho. Outra coisa também muito forte no Ziembinski era a ligação com a música. Era um homem musical

por excelência e tinha o sentido musical do espetáculo. A coisa pra ele era uma sinfonia, vinha não somente pelo lado plástico, mas também pelo ritmo, pela percepção musical do texto. Quando trabalhava como ator, ele se submetia de maneira muito generosa às indicações do diretor, como um outro qualquer. Ele atuou conosco em *Volta ao lar*, dirigido pelo Fernando [Torres].⁵

Quanto ao Ruggero, ele tinha essa característica dos italianos, de ter uma bagagem teórica fantástica. Quando a gente se aproximava do Ruggero, a gente melhorava do ponto de vista humano, político, social. Ele escrevia muito bem. Ele tinha um carisma de professor. Era um homem de universidade, no velho estilo europeu. Onde ele estava era a academia. Tinha uma árvore e a gente estava debaixo com nosso Sófocles, nosso Eurípides, nosso Alfieri, com o mundo italiano todo, com as informações todas do mundo latino, do mundo grego, medieval e o moderno também. Esses homens vieram para o Brasil ainda muito moços, praticamente recém-saídos de uma academia, desiludidos com a Itália, que tinha perdido a guerra. Eram em sua maioria antifascistas. Depois de muitos anos, voltaram para a terra deles, para suas raízes, mas a passagem deles por aqui foi muito rica.

ANGELA – E como esse trabalho teórico marcava a direção do Ruggero Jacobbi?

FERNANDA – A grande riqueza era o convívio com ele. Ruggero fez os primeiros Goldoni que o Brasil conheceu, alguns de uma

5 *Volta ao lar*, de Harold Pinter, estreou em 29 de março de 1968 no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo.

maneira primorosa como foi o *Arlequim, servidor de dois amos*.⁶ Do Goldoni fez também *O mentiroso*.⁷ Ele fez muita coisa no TBC. Quando o conheci, ele estava indo ser professor no Rio Grande do Sul. Mas ele montou D'Annunzio aqui. Dificílimo! Como achar um ator para esse tipo de texto? Não tinha problema, porque o importante pra ele era mexer naquela massa. Eram meses de conversa, de leitura, de ilustração, de informação. Na hora do espetáculo propriamente dito, sua missão de professor já tinha terminado, então já não tinha mais muita importância. Claro que ele montava, se empenhava e tal. Às vezes, durante os ensaios, a coisa emperrava, ele cansava, dava uma cochiladinha... Quando fizemos *Mirandolina* do Goldoni,⁸ ele adorava uma cena das Cômicas. Eu fazia uma das Cômicas e a Wanda Kosmo fazia a outra. Aí ele fazia a gente repetir muito. “Mas acho que a gente está fazendo tudo certinho na nossa cena”, eu dizia. A gente não entendia. O espetáculo tinha música de Vivaldi. Ele escreveu um artigo para o programa do espetáculo, da companhia da Maria Della Costa, no qual ele falava dos três exilados de Veneza: Goldoni, Vivaldi e ele. Hoje quando leio esse texto, choro. Isso não é lindo? É.

ANGELA – E o Alberto D'Aversa? Era um pouco parecido com ele, não é?

6 *Arlequim, servidor de dois amos*, de Carlo Goldoni, estreou em 9 de março de 1949 no Teatro Ginástico no Rio de Janeiro, numa produção do Teatro dos Doze.

7 *O mentiroso*, de Carlo Goldoni, estreou em 23 de novembro de 2019 no TBC em São Paulo.

8 Essa montagem da *Mirandolina*, de Carlo Goldoni, se apresentou em julho de 1955 no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo.

FERNANDA – Exatamente. Como o Ruggero, ele era um homem que gostava da sua academia, da sua árvore, dos seus alunos debaixo dessa árvore. D’Aversa era italiano, mas veio pra cá depois de morar na Argentina, onde ficou vários anos, se casou lá. Ele trouxe muitos textos da literatura latino-americana. A gente lia muito sobre o teatro nos Estados Unidos, na União Soviética. No final dos anos 1950, o pouco que chegava do teatro europeu, eram os italianos que estavam aqui que traziam. O teatro brasileiro estava se impondo, com a influência do Teatro de Arena. Mas o mundo latino-americano, hispânico, era desconhecido para nós. Isso surpreendeu bastante o D’Aversa. Então ele dava livros, fazia a gente se informar e mostrava que nós éramos uma península só. Se não me engano, meu primeiro espetáculo com ele foi uma peça sobre a *commedia dell’arte* escrita por Benavente, um autor espanhol. Fiz uns cinco ou seis espetáculos com o D’Aversa, dentre os quais um Pirandello. Depois nos separamos e fomos nos reencontrar nas lutas de 1967, 1968, 1969. Ele morreu em 1969, justamente. E foi muito comovedor porque ele tinha a classe teatral de São Paulo no coração. Ele era muito ligado a uma corrente do teatro brasileiro. A casa dele era uma casa aberta, e às vezes até perigosamente aberta a uma série de colegas nossos que estavam na luta política. Lembro desse homem vindo arrastando os chinelos, porque ele estava enorme de gordo, enfartado, vindo por aquelas ladeiras de São Paulo, indo às assembleias gerais da classe onde protestávamos contra a invasão de teatros, contra pancadarias, contra a censura. Foi um ano em que morreram muitas pessoas de teatro. Ele ia ao enterro no cemitério levando as pessoas. Então considero o D’Aversa um estrangeiro que saiu da sala de visitas e foi pra dentro da casa, para a cozinha, pro quintal, pro banheiro. Era o nosso querido tio D’Aversa.

Com o Gianni Ratto, no mesmo período, tive uma ligação muito grande. Ele era um jovem cenógrafo famosíssimo, com uma posição definida no Piccolo Teatro de Milão. Sandro Polônio e Maria Della Costa foram até lá e o contrataram para vir pra cá dirigir uma peça. E ele veio porque ele queria mesmo pular da cenografia para a direção. De certa forma, ele veio aprender a dirigir aqui, mas sempre trazendo aquela bagagem acadêmica europeia. A sensação que me ficou desse período de trabalho com o Ratto foi a da mesma disciplina de uma Morineau e significou para mim um amadurecimento interpretativo. O grande ponto de apoio do Ratto era o método do Stanislavski, mas a partir das experiências dos encenadores franceses Copeau e Dullin. Pela primeira vez, a gente conseguia achar o subtexto, todo o *underground* do posicionamento do personagem. E também a noção do gesto essencial, da emissão essencial, isso foi o Ratto que me ensinou.

ANGELA - Você trabalhou com ele primeiro no teatro da Maria Della Costa, antes do TBC?

FERNANDA - É, eu trabalhei com ele em *A pulga atrás da orelha*, do Feydeau, que era um *vaudeville*.⁹ Fizemos todo esse trabalho de construção de personagem, não era nada esquematizado não. Fiz com ele o espetáculo que considero minha verdadeira estreia em termos de posicionamento teatral que foi *A moratória* do Jorge Andrade.¹⁰ E justamente por essa interiorização, essa delicadeza

9 *A pulga atrás da orelha*, de Georges Feydeau, estreou em janeiro de 1955 no Teatro Maria Della Costa em São Paulo.

10 *A moratória*, de Jorge Andrade, estreou em 6 de maio de 1955 no Teatro Maria Della Costa em São Paulo.

de aproximação, por sua sensibilidade febril, o Ratto conseguiu fazer da *Moratória* um espetáculo brasileiríssimo estando no Brasil há apenas seis meses. Inclusive em termos de cenografia. Eu acho *A moratória* um marco, inclusive porque antecedeu todo o movimento do Arena. Foi no início de 1955 e o *Black-tie* foi no final de 1955.¹¹ Depois disso, fizemos uma peça infantil, *A ilha dos papagaios*, de outro autor italiano, Tofano.¹² Aí o Ratto foi para o TBC. Um pouco depois, fomos também e lá fizemos *Nossa vida com papai*,¹³ uma comédia americana retratando a alta burguesia, um espetáculo muito delicado. Depois desse espetáculo, o Ratto saiu do TBC e nós ficamos mais dois ou três anos para então criarmos o nosso grupo [o Teatro dos Sete], que estreamos com *O mambembe*, de Artur Azevedo, com direção do Ratto.¹⁴ Mais uma vez, foi um espetáculo brasileiríssimo, esplendoroso. Aí vieram vários espetáculos: uma peça do Bernard Shaw;¹⁵ depois novamente *A pulga atrás da orelha*, só que com outro elenco, então virou outro espetáculo; depois *Festival de Comédia* e *O homem, a besta e a virtude*, de Pirandello.¹⁶ Depois fiz *Mirandolina* e foi aí que encerramos

11 Referência ao espetáculo do Teatro de Arena, *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, que estreou, na verdade, em 22 de fevereiro de 1958.

12 *A ilha dos papagaios*, de Sergio Tofano, estreou em 1955 no Teatro Maria Della Costa em São Paulo.

13 *Nossa vida com papai*, de Howard Lindsay e Russel Crouse, estreou em 4 de abril de 1957 no TBC.

14 *O Mambembe*, de Artur Azevedo e José Piza, estreou em 12 de novembro de 1959 no Theatro Municipal do Rio de Janeiro numa produção do Teatro dos Sete.

15 Deve se tratar de *A profissão da Senhora Warren*, de Bernard Shaw, produção do Teatro dos Sete, que estreou em São Paulo em 1959.

16 *Festival de Comédia* estreou em 24 de novembro de 1961 e *O homem, a besta e a virtude*, de Luigi Pirandello, em 9 de maio de 1962, ambos no Teatro Maison de France no Rio de Janeiro.

nosso grupo.¹⁷ O Festival de Comédia era composto por uma peça de Cervantes, uma de Molière e uma de Martins Penna. Você não sabe o trabalho escolar que foi aquilo! Trabalhamos dia e noite durante três ou quatro meses, lendo obras e mais obras desses autores, levantando informações de toda ordem. Então, no fim de tantos anos com esses diretores, isso te dá uma formação: um dinamismo, uma abrangência de percepção, de enriquecimento tão ramificado, tão amplo. E isso não só com os atores; com os diretores brasileiros, com os cenógrafos brasileiros também. Lamento que esse processo não tenha se perpetuado entre nós.

ANGELA – Esse tipo de processo de trabalho?

FERNANDA – Lamento essa ruptura. Eu trabalhei também com o Eugênio Kusnet. Não cheguei a ser dirigida por ele, mas tivemos uma profunda ligação. E o Kusnet é precioso. Foi precioso no período do Teatro de Arena, foi ele quem estruturou aquelas pessoas. Ele era um homem que, onde ele estivesse, ele socorria, era uma espécie de médico de emergência teatral. Eu vi o *Black-tie* com ele. E trabalhei com ele na companhia da Maria Della Costa. Ali ele era ator e era também uma espécie de ensaiador da Maria, mas ele acabava sendo ensaiador de todos nós. Às vezes até criava uma certa competição na distribuição de poderes dentro da companhia... Ele era uma pessoa extremamente capaz e extremamente generosa. Qualquer problema de ordem dramática você levava para o Kusnet e ele resolvia. Mas por exemplo, eu vi ele fazer um *Benavente* com o *D'Aversa*. Eu sentia a

17 Essa *Mirandolina*, com direção de Gianni Ratto e produção do Teatro dos Sete, estreou em 1964. Em 1965, o Teatro dos Sete ainda produz e apresenta *Antes tarde... do que nunca*, de Summer Arthur Long, com direção de Gianni Ratto.

dificuldade que ele tinha em fazer aquela máscara, não lembro mais qual era, se do Advogado ou do Doutor. Ele me dizia: “Fernanda, essas máscaras são difíceis pra mim porque é o tipo de trabalho que não desenvolvi durante a minha formação de ator. Sou da escola de Stanislavski.” Pegar uma máscara e começar a fazer uma voz, uma barriga, uma postura, ele dizia que era difícil. Mas acho que isso era ele se assistindo, de certa forma. Mas por exemplo no Teatro Oficina, sem desmerecer o Zé Celso, *Pequenos burgueses*¹⁸ não teria tido aquele mundo genético tão definido se não fosse pelo Kusnet. O Oficina sempre teve a maior parte dos seus atores muito bem estruturada e isso se deve também ao Kusnet. Não que o ator brasileiro não fosse capaz de ter essa estrutura sozinho, mas era impossível o Kusnet não ter influência. O Kusnet está lá no Oficina. A Morineau também trabalhou no Oficina. Ela fez dois espetáculos lá, um deles foi *Andorra*.¹⁹ E quanto à influência desses estrangeiros que vieram para o Brasil nessa época, no Oficina, do ponto de vista cenográfico, teve a Lina Bo Bardi. E também o Hélio Eichbauer, com sua formação vinda do mundo centro-europeu. Então não podemos seccionar. Mas considero que o Ratto foi mesmo o mestre maior nessa minha fase de formação.

ANGELA – Foi o Ratto que teve mais influência no seu trabalho?

FERNANDA – Ah sim! Sem dúvida nenhuma. Foi o Ratto que me mostrou a interiorização do personagem, seu lado de sombra, sua face oculta, o seu contrário.

18 *Pequenos burgueses*, de Máximo Gorki, com direção de José Celso Martinez Corrêa, produção do Teatro Oficina, estreou em 18 de maio de 1965 no Rio de Janeiro.

19 *Andorra*, de Max Frisch, com direção de José Celso Martinez Corrêa, produção do Teatro Oficina, estreou em 10 de dezembro de 1964.

ANGELA – Você chegou a trabalhar com o Adolfo Celi também, não foi?

FERNANDA – Eu fiz uma peça com o Celi, *Mary, Mary*,²⁰ com produção do Oscar Ornstein. O Celi sempre fez espetáculos amplos. Quando ele fazia uma *Antígone*,²¹ de repente o coro era a melhor coisa. Talvez porque os atores não estivessem preparados para uma tragédia grega. O ator brasileiro não tem peito, não tem *poitrine*. Acho que a tragédia, conforme a informação que dela recebemos, não tem ressonância na nossa alma. Somos um país dramático, não somos um país trágico. Somos um povo conformado, que acredita piamente que Deus é brasileiro. Então um povo que não desconfia que pode ser abandonado pelos deuses não pode ter o sentimento da tragédia. Essa é uma ideia que me vem à cabeça há muitos anos. Só pode ser um povo trágico um povo que de repente pode perceber que Deus não está com ele. Então ele está sozinho com sua incógnita. O povo brasileiro pode estar morrendo de fome, pode estar sendo triturado, chicoteado, mas Deus é brasileiro. Então esse povo não sente a tragédia. Sente o drama. Então o Celi sempre fez espetáculos muito fortes. E eu fui fazer com ele uma comédia americana. Aí pela primeira vez em muitos anos eu tive um diretor que me disse assim: “Invente! Como você marcaria essa cena?” Geralmente esses diretores estrangeiros traziam todas as marcações de casa. A gente até sugeria alguma coisa, mas dentro daquela coreografia que eles traziam no papel. Quando o Celi me disse pra inventar, eu

20 *Mary, Mary*, de Jean Kerr, estreou em 1963 no Teatro Copacabana no Rio de Janeiro.

21 *Antígone*, espetáculo composto pelas peças de Sófocles e de Jean Anouilh, estreou no TBC em 21 de agosto de 1952.

passsei uma boa hora observando a minha liberdade, pensando o que eu vou fazer com ela agora! Até que a partir de um momento eu resolvi tomar essa liberdade e fazê-la viva. E considero esse um dos meus melhores trabalhos como atriz. E foi também um período de trabalho muito feliz! Feliz porque eu acho que, sem nenhuma modéstia, eu tenho a impressão que ele me amava me vendo representar. E acho que inclusive ele estava se experimentando. Como ele já estava indo embora, estava se despedindo desse seu período brasileiro, era uma comédia sem consequências, ele tinha um grupo de atores muito ligado a ele, muito feliz de estar com ele, ele fez uma espécie de brincadeira entre amigos e a comédia talvez não exigisse mais do que isso. Então foi um trabalho feito em total liberdade.

ANGELA – Me parece que a característica dele era dirigir muito o ator, ter marcações rígidas.

FERNANDA – Pois é. Mas não peguei isso. Ele queria se desanuviar um pouco desse formalismo, dessa estrutura de espetáculo tão fechada. No nosso espetáculo a ideia era a gente brincar. Mas depois de um trabalho de mesa, naturalmente...

ANGELA – Ele tinha a concepção do espetáculo.

FERNANDA – É. Ele já tinha o cenário, o mundo dele já estava todo feito.

ANGELA – Depois de ter lembrado cada um desses diretores estrangeiros em particular, como você definiria, de uma maneira mais geral, a influência que exerceram no panorama cultural brasileiro?

FERNANDA – Nós estamos sempre começando sem passado nenhum. Quer dizer, esse período grande que foi do pós-guerra até praticamente meados dos anos 1960... O Kusnet ainda viveu por muitos anos depois, a Morineau ainda está aí, o Ratto está aí, o Ziembinski morreu há pouco tempo com uma influência louca inclusive dentro da televisão. Tudo isso não pode se perder. Tenho um livro do Bob Lewis, *Método ou loucura*,²² no qual ele conta que a Sarah Bernhardt passou um leque seu para a Ellen Hays, se não me engano, enfim, uma atriz ainda bem mocinha. Vamos dizer que Sarah Bernhardt deixasse um leque aqui no Brasil, ou o Salvini, ou a Duse tivesse deixado um lenço. O mundo é feito disso. Se o teatro não tiver isso, ele morre. A Morineau trabalhou com o Jovet na França, com Albert Lambert. Então ela traz toda uma carga, toda uma influência de outros mestres. E isso traz conhecimento, sensibilidade. Se depois você quer lutar por outro tipo de posicionamento teatral, ótimo! Mas não se faz vanguarda sem retaguarda.

22 LEWIS, Robert. *Método ou loucura*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1982.

“Quando eu tinha que dar a minha opinião, era sempre a favor dos estudantes.”

*Entrevista de Nelson Rodrigues a Fátima Saadi*¹

ENSAIO/TEATRO – Nelson, em *O poder jovem*, de Arthur José Poerner,² está dito que você trabalhou na UNE.

NELSON RODRIGUES – O que é que ele diz de mim aí?

ENSAIO/TEATRO – Quer que eu leia?

NELSON RODRIGUES – Lê, lê.

1 Publicada originalmente em 1980, no número 3 da revista *Ensaio/Teatro*, coordenada por Yan Michalski e dedicada ao prédio da Praia do Flamengo, 132, de onde a Escola de Teatro da Unirio havia sido expulsa poucos meses antes, em 13 de março daquele ano. Ver *Ensaio/Teatro*. Rio de Janeiro, Muro, n. 3, 1980, p. 30-33. Nos créditos, em nota de rodapé à publicação original da entrevista, Nelson Rodrigues é apresentado como “dramaturgo, romancista e jornalista”.

2 O título completo do livro do jornalista e escritor Arthur José Poerner, editado pela Civilização Brasileira em 1968 e reeditado várias vezes, é *O poder jovem – História da participação política dos estudantes do Brasil*.

ENSAIO/TEATRO – “A secretaria de imprensa e publicidade [...] contava, na imprensa, com o trabalho desenvolvido por Nelson Rodrigues para a divulgação das atividades e mensagens da UNE.”

NELSON RODRIGUES – Quem me levou para a UNE, primeiro para o DCE, isso existiu também com esse nome, foi o Hélio de Almeida,³ no tempo em que os trezentos mil réis que eu ganhava lá faziam muita diferença.

ENSAIO/TEATRO – O Hélio de Almeida disse que você ganhava seiscentos mil réis e trabalhava todo dia de cinco às sete da tarde.

NELSON RODRIGUES – É possível que fossem seiscentos mil réis, mas é que já tem muitos anos e eu não me lembro mais disso, não tenho estado com pessoas daquela época, entende? O que mais que ele disse de mim?

3 Hélio de Almeida (1919-2002) foi presidente da UNE de 1942 a 1943. Formado em Engenharia pela Universidade do Brasil (atual UFRJ), teve destacada atuação política: foi Ministro da Viação e Obras Públicas (1962-1963) do governo João Goulart; candidato (vetado) ao Governo do Estado da Guanabara (1965) e deputado federal pelo MDB (1975-1979). Presidiu o Clube de Engenharia em três oportunidades, antes e durante a ditadura civil-militar (1961-1964; 1967-1973; 1975-1979); fundou em 1972 a Fonseca Almeida Empreendimentos, da qual foi diretor-presidente.

Hélio de Almeida era presidente do DCE da Escola de Engenharia em 1942, quando da tomada do prédio do antigo Clube Germânia pelos estudantes, que ali instalaram a sede da UNE. As informações aqui citadas constam de uma entrevista sobre sua atuação no movimento estudantil publicada na mesma edição da revista *Ensaio/Teatro* que veiculou a entrevista com Nelson Rodrigues. Ver “Demos 5 dias para o Clube Germânia evacuar o edifício.” Entrevista de Hélio de Almeida a Fátima Saadi. *Ensaio/Teatro*, op. cit., p. 17-24.

ENSAIO/TEATRO – Um longo trecho. Quer que leia?

NELSON RODRIGUES – Quero.

ENSAIO/TEATRO – “HÉLIO DE ALMEIDA – Eu sou a ‘mãe teatral’ do Nelson Rodrigues. Ele era empregado da UNE, assessor de imprensa contratado por mim que era muito amigo dele e da família toda. O Nelson ia todo dia à UNE, de cinco às sete, e escrevia o seu *press-release*, como vocês chamam hoje. Ganhava seiscentos mil réis, que era um bom dinheiro naquela época. Um dia o Nelson, que escrevia novelas para o rádio sob o pseudônimo de Susana Flag, chegou perto de mim com uma maçaroca de papéis dizendo que tinha escrito sua primeira peça teatral, *A mulher sem pecado*, e que a minha opinião era importante pra ele. Eu li e fiquei entusiasmado porque achei que era uma forma diferente de escrever. Então ele me pediu que levasse a peça ao Carlos Drummond de Andrade, que era muito meu amigo. Na época, ele era chefe do gabinete do Ministro Capanema.⁴ Você olha pro Carlos, não dá nada por ele: era o mais perfeito funcionário público que eu conheci na minha vida. Ele sabia de cor o número dos principais processos e podia te cantar o desenvolvimento do texto até a decisão final. Era fantástico, um sujeito organizadíssimo. O Carlos gostou muitíssimo da peça. Eu cheguei na UNE e transmiti ao Nelson a notícia. Ele inflou de vaidade e me pediu outro favor: – ‘Será que você arruma com o SNT [Serviço Nacional de Teatro] para ele encenar a minha peça?’ Eu não sabia quem era o diretor do SNT, mas voltei ao Drummond e soube que quem estava dirigindo o SNT era um cunhado do

4 Gustavo Capanema (1900-1985) foi ministro da Educação e Saúde Pública de 1934 a 1945, durante o governo de Getúlio Vargas.

Capanema, João Massot,⁵ que eu conhecia muito bem. Quando eu fui ao Massot, ele já tinha conversado com o Drummond, já tinha lido o texto, gostado e estava providenciando tudo pra encenação. E eu me lembro muito bem da noite da estreia no Teatro Carlos Gomes. O Nelson levou todos os irmãos vivos, que na época parece que eram 8 ou 9, e colocou todos na primeira fila do teatro. Quando eu entro, lá está o Nelson super-bem-vestido, parecia até o Petrônio, o árbitro da elegância, recebendo as pessoas. A peça foi um sucesso, todo mundo gostou e bateu palmas. No dia seguinte, na imprensa, ele estava nas crônicas de Manuel Bandeira, de Augusto Frederico Schmidt. Quer dizer, eu tenho uma certa razão em reclamar a maternidade do Nelson na dramaturgia nacional. Outro dia ele autografou pra mim o livro *Nelson Rodrigues, uma realidade em agonia*⁶ dizendo: ‘ao Hélio, que teve grande influência na minha carreira teatral’.”⁷

NELSON RODRIGUES – Agora me lembro, começou com trezentos e depois passou a seiscentos. Era pra ajudar mais. O Hélio está ligado à minha vida, ao meu teatro, porque quando eu fiz minha primeira peça, *A mulher sem pecado*, dei a ele, Hélio, para mostrar

5 João Massot tornou-se diretor do Serviço Nacional de Teatro em 1945, depois da morte de Abadie Faria Rosa, primeiro diretor do SNT. Em 1942, quando estreou *A mulher sem pecado*, Massot provavelmente já integrava os quadros do SNT, criado por Getúlio Vargas em dezembro de 1937, mas ainda não era seu diretor. Ver CAMARGO, Angélica Ricci. *Por um Serviço Nacional de Teatro: debates, projetos e o amparo oficial ao teatro no Brasil (1946-1964)*. Tese de doutorado apresentada em 2017 ao Departamento de História Social da UFRJ. <<http://objdig.ufrj.br/34/teses/850368.pdf>> Acesso em: 10 dez. 2019.

6 De autoria de Ronaldo Lima Lins, editado pela Francisco Alves em 1979.

7 Ver “Demos 5 dias para o Clube Germânia evacuar o edifício”. Entrevista de Hélio de Almeida a Fátima Saadi. *Ensaio /Teatro*, op. cit., p. 21 e 22.

ao Carlos Drummond de Andrade, que gostou, elogiou etc. e isso me animou muito, me deu uma sensação de importância. O Hélio também gostava muito dessa peça. Eu trabalhei primeiro no DCE da Universidade do Brasil quando o Hélio era seu presidente, depois ele foi eleito presidente da UNE e eu fui pra lá. Como a UNE tinha um teatro dirigido por um ator lindo, o nome completo não me ocorre, eu ofereci *A mulher sem pecado*, mas ele não deu a menor bola pra isso. Fiz *Vestido de noiva*, também o procurei, ele não deu a menor... Acho que ele deve ter achado uma peça horrenda e assim não saiu nada de teatral da minha passagem pela UNE.

ENSAIO/TEATRO – Qual era a sua tarefa específica na UNE?

NELSON RODRIGUES – Eu fazia a publicidade, o noticiário, notas diárias pros jornais, batidas a máquina, eu sobrescritava os envelopes e aí dava ao contínuo, que levava. Era uma coisa dura. Naquela época eu estava muito por baixo, não tinha dinheiro, não vendia nada, andava de bonde pra ir ali pra Engenho Novo, isso era uma tristeza horrenda. Ganhei muito pouco dinheiro com *A mulher sem pecado*, melhorava o nível da minha vida assim por quinze dias, um mês e eu achava que devia então escrever mais pra teatro. *Vestido de noiva* não era mais uma pirueta, era um salto mortal bem-sucedido, eu fiquei deslumbrado com os jornais me inundando de ilusões. Mas o fato é que *Vestido de noiva* me trouxe, por conta dos meus direitos autorais, dois contos de réis, que era dinheiro pra burro, foi muito dinheiro pra mim, foi todo um novo horizonte. Mas eu tinha, eu tenho, o que me parecia ser um defeito, é que minhas peças não me pareciam populares. *A mulher sem pecado* não me pareceu popular e *Vestido de noiva* menos ainda. Você quer saber o que mais, vai fazendo perguntas.

ENSAIO/TEATRO – O Hélio de Almeida foi quem deu o primeiro emprego ao Ziembinski no Brasil: dirigir o Teatro Universitário que funcionava no auditório da UNE. Vocês se conheceram lá?

NELSON RODRIGUES – O negócio é o seguinte, eu fiz *A mulher sem pecado* e levei pro Abadie Faria Rosa, diretor do SNT,⁸ em nome do Vargas Neto que, como pertencia à família Vargas, tinha uma importância tremenda. Depois levei também *Vestido de noiva*, mas aí surgiu um elemento novo, o Brutus Pedreira, um dos diretores mais importantes dos Comediantes, se interessou pela peça, me procurou, leu o texto, gostou muito, quis levar e disse que me dava os dois contos de réis. Então é que apareceu o Ziembinski, que eu não conhecia nem sabia que estava em tratos com o Hélio de Almeida. Certamente o Hélio deve ter conversado com ele sobre a peça, mas o Ziembinski já estava nos Comediantes, já tinha feito, se não me engano, uma peça qualquer, o cavalo não sei de quê,⁹ mas eu estava por fora dele. O Brutus então chamou o Ziembinski,

8 O dramaturgo e crítico Abadie Faria Rosa foi o primeiro diretor do Serviço Nacional de Teatro (1938-1945). Durante a sua gestão, o órgão foi responsável pela criação de uma escola, o Curso Prático de Teatro, de duas companhias oficiais, a Comédia Brasileira (1940-1945) e a Companhia Nacional de Operetas (1940). Ver: CAMARGO, Angélica Ricci. O teatro em questão: um balanço sobre as experiências da Comissão e do Serviço Nacional de Teatro (1936-1945) <http://www.casaruiibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/Políticas_Culturais/II_Seminario_Internacional/FCRB_AngelicaCamargo_O_teatro_em_questao.pdf> Acesso em: 10 dez. 2019.

9 Antes de estrear *Vestido de noiva* com Os Comediantes em 28 de dezembro de 1943, Ziembinski já havia dirigido para o grupo *Fim de jornada*, de Robert Sheriff e *Peleás e Melisanda*, de Maurice Maeterlinck, que estrearam respectivamente dias 4 e 22 de dezembro desse mesmo ano. Ver: MICHALSKI, Yan. *Ziembinski e o teatro brasileiro*. São Paulo/ Rio de Janeiro: Hucitec/ Ministério da Cultura/ Funarte, 1995, p. 483-484.

deu a peça para ele ler, ele se interessou, falou na minha madureza, como ele dizia, a precisão de linguagem, aquela sobriedade, aquela eficácia e usou mais outros termos. E foi um casamento formidável do Vestido de noiva com o Ziembinski. Foi a melhor coisa que o Ziembinski fez.

ENSAIO/TEATRO – Como você via as atividades da UNE naquela época, início da década de 40, o Brasil mobilizado pela Segunda Grande Guerra?

NELSON RODRIGUES – Era um pessoal que tinha mais lucidez, que procurava saber o que queria, tinha mais consciência do esforço que precisava fazer. Isso eu achava muito positivo.

ENSAIO/TEATRO – Como você vê o movimento estudantil posterior a essa fase de “esforço de guerra”?

NELSON RODRIGUES – Entre mim e o Vianinha, por exemplo, havia um abismo. Quem é que tinha mais ali? Mas isso foi depois, não é? Porque antes eu não lidei com eles nem a coisa teatral era tão intensa. Eu sou um homem solitário, até hoje eu sou solitário, mas já era solitário naquele tempo, e eles não me consultaram para coisa nenhuma, não me dirigiram a palavra.

ENSAIO/TEATRO – E você se ressentiu disso?

NELSON RODRIGUES – Não, eu não pensava como eles, eu achava que eles cometiam os piores erros.

ENSAIO/TEATRO – “Eles”, você diz, o pessoal do CPC¹⁰ da UNE? Que tipo de erro?

NELSON RODRIGUES – É. Eu acho ideologia muito boa pro teatro fracassado. Já dizia André Gide, tudo é possível menos a obra de arte com bons sentimentos. Os bons sentimentos valem muito numa creche, com as crianças lá, passando fome, mamando em horas certas. Não há nada mais idiota que o bom sentimento aplicado artisticamente.

ENSAIO/TEATRO – Você gostava de trabalhar para a UNE?

NELSON RODRIGUES – Era agradável, sou obrigado a reconhecer que a UNE me ajudou muito, eu estava casado de pouco, precisava de dinheiro.

ENSAIO/TEATRO – O noticiário que você preparava constava apenas de informes ou tinha também o objetivo de propaganda?

NELSON RODRIGUES – Eu era encarregado de fazer a notícia, mas, quando eu tinha que dar a minha opinião em alguma matéria, era sempre a favor dos estudantes. Eu fiz, por exemplo, uma entrevista de página dupla com o Hélio de Almeida pra *Diretrizes*, do Samuel Wainer.

10 O Centro Popular de Cultura, criado em 1961, era o braço artístico-cultural da UNE. O golpe de 1964 determinou a sua extinção. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399389/centro-popular-de-cultura-cpc>>. Acesso em: 06 dez. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

ENSAIO/TEATRO – Você saiu da UNE quando e por quê?

NELSON RODRIGUES – Houve um momento em que a UNE não podia mais me pagar, passei alguns meses sem receber e recebi dinheiro acumulado, foi pra mim uma alegria aquele dinheiro todo. Depois eu parei de trabalhar lá.

ENSAIO/TEATRO – O que você fazia na época, além de trabalhar na UNE?

NELSON RODRIGUES – Trabalhava no *O Globo Juvenil*. Foi lá que eu fiz um conto que me deu muita satisfação criadora e que impressionou o pessoal que trabalhava comigo: era *O casamento da sardinha*, um doce conto muito habilidoso.



Foto publicada nos anos 1960 no *Jornal dos Sports* (acervo pessoal).

ENSAIO/TEATRO – Quanto tempo você deve ter ficado lá na UNE?

NELSON RODRIGUES – Não sei dizer.

ENSAIO/TEATRO – Alguma recordação especial desse tempo?

NELSON RODRIGUES – Eu sinto muito não ter como responder. Era uma coisa serena, uma relação amiga, de parte a parte, simpatia, no meio daquela gente boa, mas eu sempre fui diferente da maioria das pessoas (eu não acho isso virtude, não, estou simplesmente constatando uma verdade), então existia um abismo entre mim e os outros jovens, embora eu fosse menos jovem do que eles.

ENSAIO/TEATRO – Você assistiu a quase todas as peças suas que foram montadas na Escola de Teatro: *Os sete gatinhos*, *Boca de Ouro*, *O beijo no asfalto*, *o Anjo negro*.

NELSON RODRIGUES – *Doroteia*, *Álbum de família* e todas me deixaram ótima impressão: um pessoal abnegado dando tudo pra um trabalho meu, eram momentos de emoção para mim. Eu não achei, em momento algum, que alguém desafinasse; eu fiquei feliz de ter comparecido, de não faltar. Só tenho a dizer a esses rapazes e moças que continuem no teatro, que façam teatro; se é uma vocação, realizem a vocação, porque o sujeito perder toda a vida em bobagens, em nada...

ENSAIO/TEATRO – Você acha que uma escola de teatro é necessária?

NELSON RODRIGUES – Necessaríssima. Acho uma necessidade fundamental. Vocês devem fazer tudo pra que a Escola continue

a existir. Sobretudo leiam os clássicos, tomem contato com todos eles, é convivendo com eles que vocês vão aprender.

ENSAIO/TEATRO – Como você também fez parte da história do prédio da Praia do Flamengo, 132, como trabalhador da UNE e autor representado na Escola de Teatro, gostaríamos de saber o que você achou da invasão do prédio pela polícia e da apressada transferência do Centro de Artes para o Museu Juliano Moreira, na Urca.

NELSON RODRIGUES – Vocês faziam um nobilíssimo trabalho, tudo o que vocês fizessem no teatro e pelo teatro não justifica nenhuma expulsão.

Olhares sobre o
contemporâneo

A palavra clássica e o olhar contemporâneo

Angela Leite Lopes e Fátima Saadi¹

Entre as diversas tendências do teatro contemporâneo presentes no Festival de Avignon de 1985, a criação de obras clássicas – *Emília Galotti*, de Lessing, e *Lucrecia Borgia*, de Victor Hugo, mais especificamente –, pode nos remeter à interrogação a respeito do gesto que determina essa releitura de obras consagradas da literatura dramática universal. Ou seja, nós nos perguntamos se Jacques Lassalle – diretor do Teatro Nacional de Estrasburgo – e Antoine Vitez – diretor do Teatro Nacional de Chaillot – dialogam com esses autores na construção de uma cena contemporânea ou apenas nos aproximam desses monumentos do patrimônio teatral.

A primeira questão a ser levantada diz respeito à atualidade dos textos clássicos. Na sua acepção mais comum, eles são considerados protótipos de acabamento e perfeição do conjunto de características de determinado estilo. Colocam também, por outro lado, irremediavelmente em cena os valores e os hábitos de uma

1 Este artigo foi originalmente publicado nos *Cadernos de teatro* do Tablado, n. 105, p. 12-14, abr.-maio-jun. 1985.

determinada época. Elementos que, em si, podem despertar o interesse acadêmico, mas que não bastam para preencher o espaço do palco – espaço que não é dado, mas está sempre por se construir.

A questão da atualidade vai, então, se desdobrar na da tensão entre texto e cena, que comporta, por sua vez, uma dupla dimensão: a relação do texto com a cena de sua época, e sua confrontação com a cena contemporânea. A rigor, entretanto, a questão da atualidade do texto clássico é uma falsa questão. Ela remete simplesmente à discussão fundamental do que um diretor está pondo em jogo – como ideia de teatro – ao propor uma encenação. Ideia de teatro – escolhas e percursos. Nesse sentido, a opção por um determinado texto, de determinada época, com um determinado olhar sobre a trajetória da arte, já traz em si uma tomada de posição.

Tomada de posição que se inscreve aqui, nesses dois espetáculos, dentro de um contexto específico que é o do teatro francês. Um teatro que se caracteriza por uma certa dificuldade em se renovar. Berço da tradição, pelo menos de uma delas, a herança cultural acaba sendo um fardo bem pesado de se carregar. Não foi à toa que o Ministro da Cultura, Jacques Lang, nomeou à frente das instituições os considerados mestres da releitura – numa tímida tentativa de dinamizar e revigorar um patrimônio que se cristalizava na repetição da palavra como gesto cênico essencial.

A tradição da palavra – uma muralha que pode parecer intransponível e contra a qual já se insurgia Artaud:

É justamente aí que está o ponto vulnerável do teatro tal como é considerado não somente na França como na Europa

e até mesmo em todo o Ocidente: o teatro ocidental só reconhece como linguagem, [...] só permite ser chamado de linguagem, com essa espécie de dignidade intelectual que se atribui geralmente a essa palavra, à linguagem articulada, articulada gramaticalmente, ou seja, à linguagem [...] da palavra que, pronunciada ou não pronunciada, não tem mais valor do que se estivesse apenas escrita.²

Na impossibilidade da transposição do obstáculo, optou-se durante um certo tempo por sua camuflagem – a diluição do verbo por artificios mais ou menos engenhosos da encenação. Só que o que se depreende da proposta de Artaud, o que vai mais adiante surgir com um Beckett, por exemplo, na operação da desconstrução da palavra, passa menos pela sua negação, pura e simples, do que pelo confronto entre o que o verbo tende a ser – como ideia polarizadora – e sua constante cisão.

Ou seja, não se trata de banir a palavra, mas de mantê-la para que participe, dentro de sua especificidade, da discussão teatral. Mas aí teremos que voltar à questão da especificidade da palavra clássica dentro desse falar contemporâneo. O que nos remete às noções do estilo e dos valores inerentes à época de cada obra.

Emília Galotti se inscreve na história da dramaturgia como a primeira tragédia burguesa, escrita por Lessing em 1772. Um momento em que o teatro alemão tenta romper com a herança clássica francesa, com uma dramaturgia calcada em imitações das grandes

2 ARTAUD, Antonin. “Quatrième lettre – Lettres sur le langage”. In: *Le Théâtre et son double*. Paris: Gallimard, 1964, p. 182. [Tradução nossa.]

peças do século XVII. Um momento também em que a busca por uma identidade nacional vai determinar o trabalho em cima da própria língua – numa construção na qual estão envolvidos a filosofia, a literatura e o teatro. Trabalho de linguagem que foi aqui levado em conta pela tradução de Bernard Dort. Este observa que o texto se constrói numa avalanche de advérbios e preposições, elementos fabricados para o jogo – o jogo de linguagem permitido pela estrutura da língua alemã, logo, de difícil transposição para o francês –, e para o jogo cênico propriamente dito. Ou seja, a língua alemã comportaria um caráter eminentemente ativo, em contraposição à estrutura do francês, mais descritivo. O que vai acarretar uma dimensão peculiar ao texto no seu percurso de discussão das heranças do teatro de uma maneira geral. Dort ressalta ainda que Lessing, ao rejeitar Racine e Corneille, volta-se para Shakespeare, mas também, e sobretudo, para os gregos. A filiação à tragédia, como se pode observar, é reivindicação dos mais diversos estilos e movimentos. O gesto alemão se distingue do classicismo francês por essa postura fundamentalmente diferente em relação ao engendramento da ação pela palavra. O que leva Dort a afirmar que Lessing cria em sua peça a língua do teatro alemão futuro, pois já coloca uma certa ambiguidade entre forma e situação.

Ambiguidade que rege a montagem de Jacques Lassalle. O texto não se torna metáfora. Não se trata de discutir as questões temáticas, buscando-se analogias entre a nossa realidade e a do século XVIII. Estão em cena os personagens da transição entre os valores de uma nobreza decadente, mas ainda poderosa, e os da burguesia, na afirmação de sua integridade moral. É através da interpretação dos atores que o diálogo com a realidade específica do texto vai se travar. Lassalle não lança mão de nenhum conceito contemporâneo

de trabalho de ator na construção desses personagens. Emília é o que se pode denominar “a ingênua” – que pedirá a seu pai que a mate para evitar a desonra. O que está em jogo é uma certa compreensão de cada papel – e o que ela põe em jogo na articulação das falas e situações. Vemos, simplesmente, o ator *interpretar* – não *ser*, nem *mostrar*. O que não deixa de causar uma certa estranheza. A operação não é a de endossar ou criticar uma situação dada. Trata-se antes de pôr-se numa dada situação teatral – a de Emília Galotti.

A marcação, no entanto, vem propor um contraponto, inscrevendo no palco nu e modulável um desenho que remete à ideia que fazemos hoje do drama pré-romântico: rolar pelo chão, voltar os olhos para o céu e suspirar etc. Ideia trazida também pela música – alguns acordes de piano pontuam a passagem dos atos, num tom exacerbado de suspense.

Pode-se dizer que o espaço é, por sua vez, o aspecto contemporâneo mais evidente da encenação. A nudez da cena se constrói nas referências a Appia, Craig e aos construtivistas, varrendo qualquer vestígio de reprodução de um interior burguês. Há um belo jogo de planos, que determina a mudança de ambientes: no primeiro ato, estamos diante do palácio do Duque, que ocupa a superfície do palco, à qual se acede por entradas subterrâneas, para, em seguida, descobrirmos a casa de Emília Galotti, numa espécie de cavidade (que evoca a imagem de uma piscina) cuja marca de interior se dá pelo modo de acesso e pelo fato de o ator, ali, só ser visto da cintura para cima.

É interessante nos determos sobre esse trabalho de criação de planos – no que ele abre de horizontes ao descampado em que se deixou o palco numa busca de teatralidade. Uma teatralidade que se

inscrevia no ator, na falta de cenários construídos e, portanto, na reversibilidade do espaço cênico em si – um lugar único contendo todo e qualquer lugar. Que é justamente o que faz Antoine Vitez na sua montagem de *Lucrecia Borgia*. O drama de Victor Hugo aparece aqui despido dos atavios convencionais dos clássicos, ao mesmo tempo que vem revestido das quase fórmulas de sua leitura contemporânea.

Lucrecia Borgia é um drama pouco conhecido de Victor Hugo, publicado em 1833 – e esta montagem vem se enquadrar nas comemorações do centenário de sua morte. Exemplar do teatro romântico francês, sua trama acumula acasos, imprevistos, incestos, reconhecimentos, pactos de sangue e o eterno herói bastardo à procura de sua origem. Está em cena a heroína romântica por excelência: a grande criminosa, cuja personalidade reúne traços do grotesco e do sublime, dois elementos-chave na visão hugoana da arte. Nesse caso, uma mulher possuída por sentimentos os mais antagônicos: o amor materno, a depravação e o crime.

O palco se torna, na encenação de Vitez, partitura das transições entre esses sentimentos. O todo resulta num grande espetáculo, limpo e dinâmico, onde os diversos elementos – luz, música, marcações – tendem a criar uma harmonia. Nenhum esforço é poupado no sentido de aproximar o público dos arroubos juvenis de Victor Hugo. Vitez desloca muitas vezes excessos da estrutura do texto para um certo tom da interpretação. De forma discreta, pois não atinge os protagonistas. Estes se mantêm hieráticos, trabalhando nuances, percorrendo as imbricações da trama, manipulando agilmente mantos e tiradas. Aos criados e aos jovens cabe a instauração de um registro – entre o kitsch e o *punk* – que equilibra, num

“excesso familiar”, possíveis estranhezas que a desmedida romântica poderia suscitar.

Esse gesto de aproximação se configura claramente na utilização do espaço desse espetáculo. O palco, fortemente inclinado acaba com a perspectiva tradicional: a estatura dos atores mantém-se quase invariável, quer eles estejam no fundo do palco ou cheguem à boca de cena.

“Numa cena inclinada, completamente frontal, os atores quase que só podem dirigir-se ao público”, diz Vitez numa entrevista à revista *Acteurs*.³

Vitez transforma a cena num proscênio, lugar por excelência do ator romântico.

Pode-se então dizer que Antoine Vitez lança um olhar contemporâneo sobre o teatro clássico – o contemporâneo funcionando como prisma. Ele trabalha o saber sobre uma determinada época do teatro, criando uma cena que se arma como amálgama: a cena de hoje contendo a cena que foi. Enquanto que Jacques Lassalle mantém a tensão do diálogo. Seu olhar se inscreve no movimento da busca. A questão do contemporâneo não se coloca para o passado – este está presente no palco como interlocutor.

Paris, julho de 1985

3 Entrevista de Antonine Vitez a Irène Sadowska-Guillon, *Acteurs*, Paris, n. 26, p. 44-55, jun.-jul. 1985.

Festival de Teatro de Avignon de 1985: ideias e repetições

Angela Leite Lopes e Fátima Saadi¹

O Festival de Avignon funciona como uma amostra das principais tendências do teatro europeu contemporâneo. Uma boa ocasião para um balanço dos rumos que o teatro vem tomando ao longo do nosso século. Três presenças vêm se destacar, até pelo fato de terem traçado, cada uma em sua trajetória, alguns desses caminhos: Merce Cunningham, Peter Brook e Tadeusz Kantor.

O trabalho de Merce Cunningham – uma coreografia a partir de *Roaratorio*, música de John Cage inspirada no *Finnegans Wake* de James Joyce – traz à tona uma questão que nos parece crucial na discussão do teatro hoje: a relação com o texto.

Os diversos elementos do espetáculo – a coreografia, a música e, dentro desta, o texto de Joyce – evoluem de forma autônoma. Só a evocação da Irlanda funciona como uma espécie de motivo central (Joyce

¹ Este artigo foi originalmente publicado na revista *Cadernos de teatro*, Rio de Janeiro: O Tablado, n. 108, p. 18-21, jan.-fev.-mar. 1986. Todas as traduções citadas são nossas.

e Cunningham são de origem irlandesa). O que o espectador vivencia são relações; relações que se estabelecem na não ilustração da música pela coreografia e vice-versa. A música em si já não é um elemento homogêneo. Cage está em cena lendo ininterruptamente palavras tiradas de *Finnegans Wake* e que, trabalhadas pelo compositor, evocam a todo instante o nome de James Joyce. Também em cena, músicos executam por momentos temas irlandeses, que se sobrepõem à trilha gravada – choro de criança, barulho de fogo, murmúrios, vozes e... temas irlandeses. O espectador é mergulhado numa estranha viagem. A coreografia também não é concebida de forma homogênea. Cada bailarino tem seu próprio tempo, que a música não vem pontuar. Os movimentos não convergem para uma perspectiva globalizante: há sempre uma espécie de descompasso que obriga o espectador a operar uma escolha com o olhar. Às referências aos diversos estilos de balé – jazz, clássico, danças irlandesas etc. – vem se juntar a própria ideia da dança, personalizada pelo bailarino Merce Cunningham. Aos 70 anos, seus movimentos se inscrevem como esboços, ideias – cada gesto remetendo ao efêmero e à perenidade da criação. Outro bailarino poderia retomar o seu gesto. Mas o gesto de Cunningham é um certo olhar do bailarino sobre a dança. Assim como o de Cage sobre a música e o de Joyce sobre a literatura.

O espaço em que se enquadra o espectador seria então o da convergência de questões. Uma leitura daquilo que não se deixa ler. Num espetáculo em que *Finnegans Wake* funcionou como ponto de partida, o texto de Joyce mantém-se inaudível. Mas tudo ali são as palavras de Joyce – o som, o ruído, o gesto, o movimento.

“Perguntam-me muito mais sobre teatro que sobre a vida”, exclamou Peter Brook num encontro, aqui em Avignon, a respeito de seu

espetáculo *Mahabharata*. Foi sem dúvida o desejo de falar sobre a vida que o levou a mergulhar, junto com Jean-Claude Carrière, durante dez anos, no trabalho de adaptação da lenda indiana, o livro mais longo da história da humanidade (quinze vezes a Bíblia). Um gesto que por si só nos chega carregado de questões: a da esfera peculiar ao poema indiano, sua transposição para um código essencialmente ocidental e, conseqüentemente, a dimensão da palavra e do jogo nesse confronto Oriente/Ocidente que o texto “adaptado” tem que considerar.

A intenção de Brook tem um caráter eminentemente universal – entendendo-se aqui por universal também o seu papel catalizador à frente de um centro internacional de teatro, que reúne atores de uns vinte países, com culturas e formações as mais diversas. Os atores foram levados a abandonar sua bagagem anterior, numa tentativa de homogeneização que culmina numa certa naturalidade – considerada por Brook o estilo de nossa época, desenvolvido pelo cinema. Exercícios de integração e improvisações ligadas ao tema do *Mahabharata* foram o caminho para se chegar à noção do ator como contador. “Sentado diante das pessoas, olhando-as nos olhos, a confiança de base existindo a partir do momento em que se reconhece que há uma ligação de base entre os indivíduos, o ator é percebido como um ser humano como nós, e assim desaparece, vira um ator que desaparece enquanto conta uma história.” (Peter Brook no encontro sobre *Mahabharata*)

A história contada por Brook e seus atores em nove horas de espetáculo (três noites ou uma longa incursão do pôr do sol até o amanhecer) se divide em três episódios: “o jogo de dados, “o exílio na

floresta” e “a guerra”, e nos coloca diante de primos rivais que combatem pelo trono, com a cumplicidade dos deuses, até o aniquilamento quase total, chegando, ao cabo de dezoito dias de guerra, a uma paz provisória de trinta e seis anos.

Em sânscrito, *Maha* significa grande e *Bharata* é um nome de família que também pode designar hindu ou homem de uma forma geral. O poema lida com as noções de acaso, destino, fatalidade, responsabilidade do homem frente a si mesmo, ao grupo e ao cosmos. “O *Mahabharata* é aparentemente uma história sobre homens que viveram há milênios, mas na realidade queremos poder pensar em nossa própria vida.” (P. Brook) A intenção não foi montar um espetáculo indiano. Mas várias viagens à Índia foram necessárias durante o processo de elaboração do espetáculo. A Índia está, obviamente, presente na caracterização geral – na música, nos adereços, na indumentária, na iluminação.

O trabalho de Brook foi então mais rastrear as semelhanças entre dois mundos, duas civilizações, do que levar em conta suas diferenças essenciais. Da mesma forma como estabelece a ponte direta entre teatro e vida. No grandioso espaço da pedreira onde se dá o espetáculo, um lugar que comporta referências ao espaço ritual, ao anfiteatro grego, ao teatro elisabetano, ao palco italiano e às recentes tentativas de se tirar o teatro de dentro do teatro, os personagens indianos evoluem apresentados por atores de etnias as mais diversas. E Brook parece contar com esse cosmopolitismo para chegar ao “universal”.

Os atores contam, realmente, uma história. Mas o que se pode apreender dessa palavra milenar? “É difícil aceitar que o nosso

uso das palavras é uma grande aproximação”, diz Brook, “e que entre a palavra, a imagem e o significado há um grande espaço. O conceito de teatro é poder ir além das palavras e frases.”

Resta saber se o *Mahabharata* de Brook nos leva além das palavras ou se nos atemos, mais do que em outros espetáculos, a uma opacidade que se mantém para além das intenções do diretor, na medida em que ele próprio não trabalhou nem a especificidade oriental dessa fábula nem se distanciou o suficiente desse Oriente na busca de uma naturalidade.

A estrutura narrativa do espetáculo é a do poema. Nesse sentido, tudo o que entra em cena está a serviço dessa narrativa pré-determinada e acaba se tornando uma espécie de recurso retórico. E aí parece estar o nó da operação de Brook. A busca do Oriente sempre trouxe a instância do gesto – basta lembrar Artaud, Brecht e muitos outros. Brook traz a fábula na forma da palavra. Como ele mesmo diz, a palavra, tal como é entendida no Oriente, difere totalmente da nossa linguagem povoada de conceitos. Seu trabalho, no entanto, é o de proferir essa palavra de uma forma “natural”. Uma naturalidade que comporta o fato de o ator passar, numa mesma ação, de personagem a narrador. Aquilo que durante anos foi considerado um recurso do misterioso distanciamento brechtiano é utilizado por Brook de forma “fluida”; o espectador não se “afasta” visto que está unido ao palco pelo pressuposto que é o teatro. Um vínculo bastante forte para que se atravessem as nove horas do espetáculo. Mas não tão forte para fazer com que as particularidades dos mundos que estão ali em jogo – o teatro, o Ocidente, o Oriente – se unam numa pretensa totalidade.

Essa opacidade da palavra – da fábula como predominância cênica – faz do mito indiano uma palavra a mais no rol das tantas palavras proferidas sobre a humanidade. O que Brook parece esquecer é que o teatro, tal como o entendemos no Ocidente, é a chance dada à palavra de não ser só palavra.

Se o teatro de Brook aparece como a crença na perpetuidade de uma linguagem em si universal, dada, exigindo, para acontecer, apenas a disponibilidade de quem queira se aproximar, Tadeusz Kantor coloca como ponto de partida de seus espetáculos a criação constante da relação original entre ator e espectador – logo, do teatro.

Não é à toa que *Qu'ils crèvent les artistes!* (Que morram os artistas!), a revista apresentada por seu grupo, o Cricot 2, continua causando polêmicas. Esse artista polonês tem um trajeto marcado por rupturas constantes em relação à ideia de teatro que cada um de seus espetáculos vem colocar em jogo. Se o percurso traçado a partir de *A classe morta* (1975) traz à tona a esfera da morte como espaço do teatro, é preciso ter em mente as operações que determinaram as principais correntes artísticas da primeira metade do século XX para podermos compreender a dimensão daquilo que essa noção, em si, vem questionar. Desdobramento da questão hegeliana da “morte da arte”, que determinou os rumos da vanguarda, é uma certa postura em relação à arte que vem aí se delinear.

Com a contestação da noção idealista da arte, o acaso e a construção vão se tornar alguns dos procedimentos criativos básicos. Kantor considera o acaso um dos maiores motores da criação. A criação se configuraria como uma disponibilidade ou, segundo Kantor, como “buracos” que são preenchidos pelos elementos que a obra traz. Isso

remete aos “objetos achados”, cuja filiação direta aos *ready-made* vai permear a estrutura de sua obra como um todo, nas mais diversas dimensões. Uma obra que só pode ser entendida como relação que os diversos elementos estabelecem entre si. E aí chegamos ao cerne da questão proposta por Kantor: “Não houve ainda uma peça de teatro que devesse sua existência à representação. / A peça de teatro nasce por si mesma.” (Kantor no programa que acompanha o espetáculo)

O texto dramático é, para Kantor, um *ready-made*, ao lado do jogo do ator, da música e dos diversos elementos cênicos. Sendo ele mesmo pintor e tendo trabalhado durante os dez primeiros anos de sua carreira como cenógrafo, seu gesto é, desde essa época, o de criar novas dimensões a partir de objetos reais, em vez do procedimento tradicional de ambientar, de fabricar objetos cênicos que representam objetos reais. Os objetos que encontramos em seus espetáculos – e é preciso incluir o espaço no rol desses objetos – são tão determinantes quanto os demais elementos.

No espaço montado no ginásio do Lycée Aubanel em Avignon, o público se depara com o “depósito do cemitério”, o “quarto comum” – uma cama de ferro, cadeiras, bancos e algumas cruzeiras de madeira. Por uma porta, no centro, ao fundo, vão entrar os “locatários” desse espaço: agonizantes, soldados de chumbo e atores mambembes – cada qual ligado irremediavelmente a um objeto específico. A falta de uma unidade de ação foi um motivo a mais para que *Qu’ils crèvent les artistes!* fosse denominada uma revista. Referência a uma forma teatral do início do século XX que Kantor considera instigante pelo estilhaçamento do texto e pelo humor. Não encontraremos, no entanto, nenhuma referência direta à revista como ainda hoje a imaginamos. Deparamo-nos, sim, como na maioria das obras

de Kantor, com personagens e objetos oriundos da “realidade do nível mais baixo” – o trapaceador, sua mesa e seu baralho; o enforcado e sua forca; a lavadeira e seu tanque; o sujo e sua bacia; a beata, seu terço e seu genuflexório; e a prostituta com suas ligas pretas.

O espetáculo parece repetir o processo de criação descrito por Kantor: um buraco que vai sendo preenchido. Como ele ironicamente declarou num debate sobre o espetáculo, os personagens é que foram chegando. E eles simplesmente chegam naquele lugar, para executar, algumas vezes, “uma certa marcha e nada mais”.

Como descrever a ação dessa peça? Podemos apenas pôr em evidência algumas de suas operações. A repetição, por exemplo, age em diversas dimensões. A repetição de gestos e situações engendrando o cômico a partir de quiproquós (Kantor tira o maior proveito possível do fato de haver dois atores gêmeos em seu grupo). A repetição na música, na movimentação, formando quase que uma rede inexorável, que vai remeter à ideia de prisão, predominante nesse espetáculo.

Num acesso e no momento / – ousou dizê-lo – / de uma imaginação audaciosa / e de uma certa loucura / esse fenômeno / surgiu diante de meus olhos / [como] o início / de meu novo TEATRO. / [...] ... A prisão... noção / cortada da vida por uma barreira inacessível, / não-humana, / impossível e tão ESTRANHA / que / [...] pode ser aproximada, / em algum lugar [...] / de / uma OBRA DE ARTE... / ... Utilizar essa noção impiedosa / como signo da criação de uma obra de arte / pode parecer desmoralizador ou imoral. / Tanto melhor! / Isso prova apenas que escolhemos o bom caminho! (Kantor no programa do espetáculo)

festival d'avignon



QU'ILS CREVENT, LES ARTISTES!

de Tadeusz Kantor
création en France

production

Cricot 2

Cracovie

Centre de recherche pour le Théâtre

Milan

Institut d'art moderne

Nuremberg

avec l'aide du

Service des affaires internationales

du Ministère de la culture

GYMNASE DU LYCEE AUBANEL

15, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 24 juillet à 22 h

Capa do folheto do espetáculo de Tadeusz Kantor Qu'ils crévent les artistes!

A prisão, tal como é aqui vista por Kantor, é uma situação limite – a situação da obra de arte, entre o espaço da realidade e o da ficção; a situação de seus personagens, entre a vida e a morte; o estatuto do ator, definido por Kantor como seres semivivos, semimortos; o espaço do espetáculo, no limite da ilusão e de sua quebra constante.

O principal elemento dentro desse processo de quebra da ilusão é a presença constante de Kantor em cena. Uma presença provocadora, de certa forma – que nos faz refletir sobre as relações que se estabelecem no espaço do espetáculo. A direção – já que não há outro termo para denominar a função por ele exercida – está presente, em cena, como um elemento a mais dentro do espetáculo. O espetáculo “pronto” é ainda um campo para seu desenrolar: Kantor espia, acompanha, provoca, gesticula para a música – seu papel, no entanto, não se deixa definir pela analogia com um maestro. Seu papel não é o de garantir a precisão da *performance*. É antes dialogar, criar tensões – e sua presença, em si, já é um campo de tensão, já é uma relação. O diretor não é aquele que detém o discurso final do espetáculo. É, sim, uma figura polarizadora dos discursos diversos que o espetáculo põe em jogo.

Como encaixar aí o processo da atuação, por exemplo? Numa conversa com Kantor, pedimos que ele esclarecesse a sua noção do trabalho com o ator – o que, acreditamos, pode ajudar na compreensão do processo que permeia seu trabalho como um todo. De maneira geral, o ator não é levado a criar situações em função de um texto. Quando texto há, suas falas não são ditas por personagens oriundos da trama. Criados a partir de situações ligadas ao tema do espetáculo – ideias, “é preciso ter ideias!”, exclama Kantor, como a de viagem, que determinou um ciclo de seu trabalho com

peças de Witkiewicz de 1955 a 1970 –, eles eventualmente travam diálogos do texto. Ficam estabelecidas assim duas dimensões – a da pré-existência do texto, que não será ilustrado pela encenação, e a da existência cênica e seus diversos elementos: um deles o jogo do ator. O ator é então levado a criar, a partir de seu temperamento e de seu comportamento, situações ligadas à ideia do espetáculo. E aqui talvez se possa ressaltar uma nuance em relação aos processos mais habituais de elaboração de um espetáculo, nos quais os atores são muitas vezes levados a *enriquecer os personagens* propostos pelo texto por meio da criação de situações outras. Trabalho que tem por objetivo criar uma familiaridade entre ator e personagem. Nos espetáculos do Cricot 2, esta é a especificidade do trabalho do ator – sua criação íntima e inalienável, que vem compor a partitura cênica e se relacionar com os diversos outros elementos, inclusive e eventualmente, o personagem do texto.

O texto vai aparecer no trabalho de Kantor mais uma vez como pedra de toque de todo o seu questionamento do estado das coisas do teatro atual. É a partir da relação com a literatura dramática, principalmente, que a proposta de Kantor vai se desviar das principais correntes teatrais. Não que ele negue a importância dessa instância. Pelo contrário. Dando-lhe autonomia, a ideia que o texto é, a que ele *traz* se coloca em toda a sua especificidade. O mesmo vai ocorrer com o jogo do ator, com a instância dos objetos, da música e, claro, da direção.

Na relação com o texto, podemos também traçar uma certa evolução dentro de sua obra. Se, durante muitos anos, Kantor montava *com certos autores* (Witkiewicz principalmente), a partir de *Wielopole*, *Wielopole* e *Où sont les neiges d'antan*, já não há a presença

de um texto dramático na composição do espetáculo. O que levou, sem dúvida, ao fato de seu nome figurar na lista dos personagens de *Qu'ils crèvent les artistes!* (o que não ocorria nas montagens anteriores) como “autor principal”. Esse personagem se desdobra na figura dos dois atores gêmeos – “eu agonizante” e o “autor do eu agonizante”, aos quais virá se juntar o menino “eu com seis anos”. Há, no entanto, em seus espetáculos, referências à literatura, dramática ou não, assim como sua obra é povoada de referências a artistas de maneira geral.

Um deles veio até esse espetáculo, segundo a descrição de Kantor: Veit Stoss, um escultor alemão do fim do século XV que se refugiou em Cracóvia e lá construiu o altar da igreja de Santa Maria. A imagem desse artista, que foi queimado pela Inquisição em Nuremberg em 1533, se juntou à frase indignada da vizinha da Galerie de France em Paris (onde Kantor expôs suas pinturas em 1982): *Qu'ils crèvent, les artistes!*, e deu a ideia-chave do presente espetáculo.

Veit Stoss vai estabelecer a ligação entre o “teatro de feira” dos mambembes e o “teatro da morte” das recordações (a infância, os soldados de chumbo, a glória). Tal como ele, Kantor esculpe, com esses personagens, suplícios – que remetem à relação das figuras do altar com seus suportes, escondidos, de madeira. Os instrumentos de tortura são os determinantes de imagens – posturas tomadas pelo ator – e do mecanismo de construção da imagem.

Essa última sequência, que fecha o espetáculo, não vem, entretanto, apenas desvelar um processo. Não se pode dizer, também, que o espetáculo se compõe de sequências de construções de imagens. O espetáculo como um todo remete aos suplícios, às relações

que estabelecem objetos e personagens – na repetição de gestos e palavras, que remetem à ideia de prisão.

O que Kantor propõe é, na verdade, mais uma vez, uma reflexão sobre o teatro, a arte, a linguagem. A morte, a prisão. O teatro como repetição de gestos e palavras. Uma máquina de construção e destruição. Destruindo sentidos estanques e desgastados, Kantor constrói, pelo gesto da repetição, um sentido que remete à permanência da ideia de teatro. Da ideia de teatro – e não de sua repetição.

Tadeusz Kantor e o teatro por um fio

Angela Leite Lopes¹

Como falar sobre a obra de arte, pretender apontar sua verdade, mesmo se respeitando a complexidade de seu movimento? Tal é o dilema de toda crítica, toda reflexão. Operar com uma ausência, evocá-la, transformá-la numa presença que não é mais a sua própria, que nada diz sobre sua essência. Assim aparece o discurso sobre a arte: uma impossibilidade.

Se essas são, em poucas palavras, as reflexões suscitadas pelo trabalho da arte em geral, *Où sont les neiges d'antan*, espetáculo apresentado entre 3 e 8 de novembro na programação do XI Festival d'Automne de Paris pelo homem de teatro (e também artista plástico) polonês Tadeusz Kantor, exige mais do que nunca sua colocação. É que a arte contemporânea parece estabelecer uma relação diferente com a teoria. Com o advento das ditas vanguardas do início do século XX, a obra passou a questionar sua própria

¹ Este artigo foi publicado no suplemento Folhetim da Folha de S.Paulo em 26 de dezembro de 1982, com ligeiras alterações. Publicamos aqui sua versão integral.

vigência, colocando-se não mais como um discurso direto, por si só inteligível, e sim como um enigma, que só a filosofia poderia desvendar.

Realizar o impossível

Entre todas as artes, o teatro aparece como a que mais resistiu (e ainda resiste) a esta transformação, guardando um sonho de longínqua totalidade. Tadeusz Kantor, no entanto, propõe em seu trabalho uma interessante cumplicidade entre obra e reflexão.

Formado pela Escola de Belas Artes de Cracóvia, Kantor inicia suas atividades teatrais como cenógrafo, fundando, em 1942, em plena guerra, um teatro experimental clandestino. Em 1955, estreia como diretor com a peça *O polvo*, de seu compatriota Witkiewicz, à frente do teatro Cricot 2, que dirige até hoje.

Où sont les neiges d'antan pode, ou não, ser considerado um acontecimento teatral como outro qualquer. Antes de mais nada é o resultado de uma busca de quarenta anos, e o ponto de partida para outras formas de abordagem do evento cênico. Mais do que isso, em trinta minutos de espetáculo, Kantor dialoga com as principais correntes artísticas do século – com Meyerhold, Gordon Craig, André Breton, Yves Klein, Malevitch, para citar só alguns de seus interlocutores – reafirmando assim sua proposta inicial.

“... o Cricot 2 é [...] um teatro de atores que desejam achar no contato com pintores e poetas de vanguarda uma renovação total do

método de jogo cênico.”²

Esses artistas de vanguarda, na sua maioria, confrontavam-se produtivamente com o que se pode considerar o problema central da arte contemporânea: a questão da “morte da arte”. Questão que vai fascinar Kantor, tornando-se quase que o princípio-motor de sua criatividade. Suas realizações cênicas são como reflexões em torno desse ponto fundamental, com as quais o público pode se familiarizar através dos ensaios e manifestos que acompanham suas principais fases produtivas. *Teatro informal*, *Teatro Zero*, *Teatro impossível*, *Teatro da morte...* Kantor desenvolve aí suas ideias, suas experiências sobre o processo de criação.

Será que o estado de não-jogo é possível, / quando o ator se aproxima / de seu próprio estado pessoal / e de sua situação, / quando ignora / e ultrapassa a ilusão (o texto) / que sempre o leva / e o ameaça. / Quando cria / seu próprio fluxo dos acontecimentos, / dos estados, das situações, / que / ou bem entram em colisão com o fluxo dos acontecimentos / da ilusão do texto, / ou então mantêm-se totalmente isolados. / Isso parece / impossível. / E, no entanto, a possibilidade de transgredir esse limite / do impossível / fascina.³

O que significa esse operar com o limite da impossibilidade, concretamente, é o que a obra de Kantor pretende, a todo instante, apontar.

2 KANTOR, Tadeusz. *Le Théâtre de la mort*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1977, p. 45. [Tradução minha]

3 Idem, p. 116.

Um dado: a cena

O ponto de partida de Kantor é, mais do que meras premissas teóricas, a constatação de uma realidade – a da arte em geral e do teatro em particular. Realidade que determina sua obra, mas que só a obra consegue realizar.

Da mesma forma, a cena aparece como o elemento de base do teatro, assim como o que está por fazer em cada novo espetáculo. Que não se pense aqui, obviamente, no palco à italiana ou em qualquer outro tipo de espaço especificamente teatral. Kantor os considera “edifícios de inutilidade pública”, embora até aceite que suas peças sejam representadas dentro de um teatro, se preciso for. Para reencontrar a cena perdida – ou seja, o teatro naquilo que ele tem de essencial – Kantor lançou-se em diversos tipos de experiência. Se num primeiro momento sua atenção se voltou para a compreensão das relações possíveis que os elementos da *mise en scène* estabelecem entre si – ator/espço, ator/personagem, espaço/cenário, ilusão/realidade concreta etc. – explorando um certo abstracionismo, ou mesmo o construtivismo, nas montagens que efetua,⁴ segue um período em que parece transgredir os preceitos básicos do acontecimento teatral, aderindo, em 1965, aos *happenings*.

No que ele chama de limite entre o teatro e as artes plásticas, vêm se inserir seus *happenings* – *A carta*, *Happening panorâmico do mar*, *A lição de anatomia segundo Rembrandt*. O primeiro consiste na

4 *Balladyna*, de J. Slowacki (1942); *A volta de Ulisses*, de Wyspianski (1944); mais tarde, *Na pequena mansão*, de Witkiewicz (1961); *O louco e a freira*, do mesmo autor (1963), entre outros.

entrega de uma carta de 14 metros de comprimento por 2,5 metros de largura, pesando 87 quilos. Sete carteiros vão cumprir essa difícil missão, enquanto o público espera numa galeria, onde um informante recebe, pelo telefone, notícias do que ocorre durante o longo percurso do correio até lá, transmitindo-as à audiência, criando um clima de tensão. A carta chega, seguindo-se uma complicada operação – como colocá-la pra dentro. Aos poucos, a galeria (toda pintada de preto) vai sendo invadida por essa matéria branca. Os carteiros gritam, empurram o público, e a ação vai num crescendo para terminar com o que Kantor descreve como “um frenesi quase ritual / de destruição final / [...] uma catarse formal”.⁵

Hoje em dia, Kantor critica a opção de anos atrás e vê no *happening* uma solução de facilidade, principalmente em relação ao papel do público, propondo-lhe uma atitude, ou até mesmo uma participação direta na ação. De qualquer forma, essa sua experiência é decisiva, na medida em que operou uma dissolução total do que ele chama de ilusão (a estrutura do teatro com um texto determinando toda a situação cênica), entrando em contato direto com uma realidade elementar, uma espécie de pré-existência cênica, que é a matéria-prima de toda criação.

Où sont les neiges d'antan pode ser situada, em relação a toda a obra de Kantor numa fase que se inicia com o espetáculo *A classe morta*, criado em 1975 pelo Cricot 2, e que o ensaio *O teatro da morte* vem comentar.

5 KANTOR, op. cit., p. 165.

A morte como origem

Se nessa sua reflexão Kantor efetua um balanço de toda a sua produção anterior, ele coloca mais uma vez as suas conclusões sobre teatro naquilo que lhe é fundamental.

Devemos devolver à relação espectador/ator sua significação essencial. Devemos fazer renascer esse impacto original do instante em que um homem (ator) apareceu pela primeira vez na frente de outros homens (espectadores), exatamente igual a cada um de nós e no entanto infinitamente estrangeiro, para além dessa barreira que não se pode ultrapassar.⁶

Essa relação de estranheza, Kantor foi buscar, cenicamente, na *Classe morta*, na utilização de manequins – criaturas iguais a nós, mas extremamente distantes na medida em que representam também a não-vida.

Em *Où sont les neiges d'antan*, a morte está ali presente, materializada num esqueleto que se encontra, vestido de preto, sentado numa das extremidades da longa e estreita cena da sala grande do Beaubourg. Nenhum manequim, mas o próprio jogo dos atores cria uma distância entre o palco e a plateia.

A falta de uma trama e no entanto um perfeito desenrolar do acontecimento teatral suscitam logo uma comparação do jogo dos atores com uma espécie de mecânica. Imagem que não é de todo inadequada, tomando-se a precaução de evitar uma ênfase demasiada

6 Idem, p. 223.

num aspecto que é mais uma consequência de sua postura diante da estrutura da representação do que um princípio, ou coisa do gênero. É verdade que essa relação essencial com a morte acaba produzindo algo como uma tragicidade que vai funcionar como uma mecânica, ou como um impulso determinante. Basta ver que, na sua maioria, os personagens vivem, ou jogam (que se pense no francês *jouer*, no inglês *to play* e tantas outras traduções do nosso representar) com situações que beiram a morte. É, de maneiras diferentes, o caso do rabino e dos dois cardeais – o primeiro representado por um ator que se veste, diante do público, com a roupa preta que trajava o esqueleto, os dois outros representados por atores gêmeos, vestindo uma roupa vermelha, na moda eclesiástica mais tradicional. Dançam um tango, tocado a todo volume, enquanto o eminente judeu e seu pequeno discípulo acionam uma estranha máquina, “a trombeta do juízo final”, ao som de outra música tocada com mais discrição.

Essa sequência – onde aparecem também um noivo arrastando pelo chão sua noiva e uma mulher caracterizada, pela roupa (branca) e pelo andar, como um oficial nazista – perturbou a “compreensão” do público geral e especializado... Faz-se logo apelo a um simbolismo – e paralelos com a atual situação na Polônia não tardam a se oferecer. O que é, de certa forma, inevitável. Mas Kantor não está, em primeira instância, preocupado com esse aspecto da questão.

Numa palestra que deu no Beaubourg, durante sua curta temporada parisiense, Kantor define essa sua *cricotagem* (palavra formada a partir do nome de seu teatro e dos processos de artes plásticas tais como colagem, embalagem etc.) como uma série de referências e reflexões em torno do construtivismo, surrealismo,

além de reminiscências, é claro, de sua própria história, produtiva e pessoal. A guerra, embalagens (Kantor realizou diversos *happenings-embalagens*), sonhos, orações constroem e reconstroem o acontecimento teatral.

O teatro por um fio

Où sont les neiges d'antan é o título de um poema de François Villon que, segundo Kantor, é muito popular na Polônia. Um dado cênico fundamental na sua montagem é o branco – os atores, na sua maioria, estão vestidos de branco, numa roupa feita com um papel especial, que não rasga, e que, com a movimentação, produz um ruído bem peculiar, do qual resulta parte da ambientação. Na última sequência, a cena é invadida por uma enorme folha do mesmo papel, que os atores tentam, em vão, rasgar. O branco é sinônimo de inocência, pureza... purismo abstrato, operando quase que como uma citação ao trabalho de Malevitch.

Mas a referência ao construtivismo não se esgota aí. A operação da peça, a estrutura lógica do desenrolar das sequências (embora fuja à noção que se tem em geral da lógica, por obedecer à ordem inerente à própria obra), a minuciosa exatidão, materializada na presença do diretor em cena, regendo como se um detalhe, um gesto, uma pausa pudessem comprometer o movimento geral daquela criação, aplica, parodia, ultrapassa esse modo de entender a arte.

Fica disso tudo uma imagem forte, significativa. Uma peça sem trama. Apenas um fio condutor: na primeira sequência, os atores

entram em cena puxando um fio que, depois de muito esforço, ficará preso na extremidade do espaço cênico, no esqueleto, essa imagem da morte. Esse fio reto permanecerá, durante todo o espetáculo e até para além de sua duração, estendido entre dois pontos invisíveis. Estranha materialidade da mais completa abstração. A cena é o infinito... o resto é imaginação.

Beckett: a prospecção do mínimo

Fátima Saadi¹

A condição do homem, segundo Heidegger, é estar aí.

Talvez seja o teatro, mais que qualquer outro modo de representação do real, o que reproduz mais naturalmente esta situação. O personagem de teatro está em cena, é sua primeira qualidade: ele está aí.

[...] A cortina se levanta [...] Há de que se surpreender: durante três horas a peça Godot nos pega, sem um vazio, embora feita apenas de vazio [...] É pouco dizer que nada acontece. Que não haja engrenagens nem intriga de nenhuma espécie, isso já se viu em outras cenas. Aqui é menos que nada, como se assistíssemos a uma espécie de regressão para além do nada.

Como sempre em Samuel Beckett o pouco que nos tinham dado no começo – e que nos parecia ser nada – logo se corrompe a nossos olhos, se degrada ainda mais.

Alain Robbe-Grillet, *Retour à la signification*

1 Este ensaio foi originalmente publicado nos Cadernos de Teatro do Tablado (Rio de Janeiro: Tablado, n. 121, p. 17-23, abr.-maio-jun. 1989) juntamente com a minha tradução da peça *Todos os que caem*, de onde foram retiradas toas as citações deste artigo.

Beckett chega ao teatro depois de uma série de poemas, relatos e alguns artigos críticos sobre artes plásticas, além de um ensaio sobre Proust.

Ao chegar ao teatro, com *Esperando Godot*, que estreia em 1953, Beckett se defronta com a cena, a inelidível realidade e a concretude cênica – o presente perpétuo, a carne entronizada com todo o seu peso, com sua materialidade.

Começa então por desconstruir os elementos tradicionais do teatro: a intriga, a causalidade, o cenário ilusionista, o personagem como suporte de um sentido, definido por seu passado, sua inserção na coletividade.² Ao mesmo tempo, devolve à cena uma série de características que remontam às fontes primordiais do jogo – ao circo, com seus saltimbancos, malabaristas, seus truques quase sempre falidos, sua hilariante desgraça; à *commedia dell'arte* e ao ator que tem habilidades: canta, dança, é acrobata e toca ao menos um instrumento; ao cinema, com sua possibilidade de, através do enquadramento, do close, do corte, do *flashback*, brincar com as dimensões do espaço e do tempo.

Quando Beckett chega ao teatro, empreende aí a mesma prospecção do mínimo que perpassa a sua obra literária.

2 Para uma reflexão mais detida sobre a questão do personagem reduzido ao mínimo e tratado de forma não realista, ver “Le personnage mis à nu par ses auteurs mêmes”. In: ABIRACHED, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris: Grasset, 1978, p. 393-438.

Sua segunda peça, *Fim de jogo*³ (1956), mostra-nos uma espécie de autópsia: os personagens a custo podem ser considerados humanos – seus nomes são monossilábicos, eles vegetam em latas de lixo e Hamm está preso a uma cadeira de rodas. O cenário é desolador e o texto se compõe de um amontoado de frases feitas. A sensação é apavorante: algo assim como um dia qualquer logo depois do fim do mundo.

É justamente enquanto trabalha sobre *Fim de jogo* que Beckett recebe da BBC a encomenda de uma peça radiofônica e, na mesma época, o encenador Deryk Mendel lhe pede que escreva um mimo-drama. Beckett cria então *Todos os que caem*, para o rádio, e *Ato sem palavras I*, que foi apresentada em 1957, como complemento à encenação parisiense de *Fim de jogo*, com música de John Beckett para um trio insólito – piano, corne inglês e tuba.

Todos os que caem foi escrita em inglês. Desde 1945 Beckett se servia apenas do francês, traduzindo ele mesmo ou supervisionando de perto a tradução de suas obras para o inglês. *Todos os que caem* representa, portanto, uma retomada do inglês como língua de criação. O texto foi ao ar a 13 de janeiro de 1957.

É interessante notar que esta é a única peça de Beckett declaradamente irlandesa, apresentando os personagens, os ruídos e a estação de trem de uma pequena cidade na Irlanda: Boghill ou talvez Foxrock, onde Beckett nasceu.

3 Ver o excelente estudo de ADORNO, Theodor. “Pour comprendre *Fin de partie*”. In: *Notes sur la littérature*. Trad. Sibylle Muller. Paris: Flammarion, 1984, p. 201-238.

Solicitado a escrever para o rádio, Beckett usa, nesta sua primeira peça radiofônica, todos os recursos clássicos do gênero, mas de forma tal que acaba por solapar a noção corrente de teatro.

Todos os que ouvem

Um belo sábado, Mrs. Rooney vai à estação ferroviária esperar seu marido, que deve chegar pelo expresso de meio-dia e meia. O percurso de ida e volta constitui, propriamente, a ação da peça.

Alguns comentadores acreditam que o rádio seria, para Beckett, um meio de expressão privilegiado porque “privadas de qualquer base visual, as palavras devem ao mesmo tempo significar e evocar, dando livre curso à imaginação, permitindo aprofundar a reflexão”, como observa Pierre Mélése.⁴

Ora, não é eliminando a materialidade da cena que se obterá o dito “teatro abstrato” – seja o que for que isso signifique. Parece estranho, mas o que liga o teatro no rádio e nos espaços cênicos é, justamente, a presentificação, que está na direta dependência do jogo com o tempo. Que o teatro seja uma arte espaço-temporal não o obriga a ter, em carne e osso, se posso me expressar assim, essas duas dimensões.

O teatro radiofônico mantém, portanto, com o teatro, relações que permitem a um e a outro se designarem pelo mesmo termo. E não se deve encarar o teatro radiofônico como um teatro deficiente ou

4 MÊLÈSE, Pierre. Beckett. Paris: Flammarion, 1984, p. 90. [Tradução minha]

ultra-eficiente (por deixar a imaginação do espectador livre etc.). Não há, a rigor, uma progressão dos meios artísticos, com a fotografia substituindo a pintura, a televisão substituindo o rádio, o cinema substituindo o teatro e a holografia substituindo o mundo. Pelo contrário, nesse contato, cada forma busca sua própria especificidade, descobrindo, com surpresa, que sua especificidade passa muito mais por todas as outras formas de expressão do que, a princípio, supunha.

Talvez o que mais tenha mudado em relação ao radioteatro tenha sido, em verdade, o espectador, quer dizer, o mundo. Hoje, provavelmente não seria mais possível disseminar o pânico em Nova Iorque e arredores como fez Orson Welles ao pôr no ar, num dia das bruxas, o romance *War of the worlds*, simulando uma invasão do planeta por extraterrestres.

O rádio perdeu – sorte dele, num certo sentido – seu papel de testemunha ocular dos fatos relatados e a televisão hoje, com todos os seus recursos de reportagem, faz o possível para tornar o mundo crível, conseguindo apenas desrealizá-lo cada vez mais.⁵

O fato é que, no rádio, as palavras e os sons criam tudo, formando, literalmente, castelos no ar.

5 Adendo de 2018: depois do *impeachment* de Dilma Rousseff, culminância de uma narrativa bastante parcial construída pelos meios de comunicação de massa televisivos e impressos, seguiu-se a eleição mais nebulosa das últimas décadas, na qual imperaram *fake news* e a construção facciosa do real. O objetivo da grande mídia não é mais informar, ou não é prioritariamente informar, mas conformar a opinião pública segundo interesses cada vez menos democráticos.

Nem todo ouvinte sabe, mas, ao ligar o seu aparelho de rádio e sintonizar o seu dial, o que ele está fazendo é separar a onda desejada de todas as outras que povoam seu quarto, sua casa, o mundo, o universo enfim (a onda eletromagnética não precisa, a rigor, de meio físico para se propagar). Trata-se, portanto, muito mais de evitar ouvir do que de ouvir, realmente.

Mas, supondo que nossa peça radiofônica vai ser posta em ondas e que um feliz ouvinte terá a alegria de, ligando seu rádio, poder escutá-la, acompanhemos um pouco mais de perto o trajeto de *Todos os que caem*.

O texto é, como já dissemos, um percurso.

Mrs. Rooney, a caminho da estação, sofre – e provoca – uma série de desventuras, como uma espécie de bruxa, contra quem o feitiço está, desde sempre, assestado, o que não a impede de fulminar, de passagem, todos os que cruzam o seu caminho.

A lista de personagens inclui “uma voz de mulher” que tem apenas duas ou três falas lá pelo meio da peça. Além dela e de Mrs. Rooney, temos Mr. Rooney, e também um carroceiro, um corretor de imóveis aposentado, um funcionário do estádio de corridas, um carregador, o chefe da estação, uma senhorita quase solteirona, uma menina e um menino. Todos os personagens – à exceção de Mrs. Rooney e, mais especialmente, de seu marido Dan – são, à primeira vista, personagens “redondos”, esboçados em grossos traços, risíveis, enfim, quase personagens de comédia. Digo quase porque a peça não é uma comédia e, se a ida de Mrs. Rooney para a estação é hilariante, já se desenha, entretanto, sob o grotesco, o

trágico que acaba contaminando, concluída a encenação, todos os personagens, amesquinhando-os, mostrando-os desamparados na imensidão do universo.

A “voz de mulher” é, portanto, nesse caso, apenas a indicação de um personagem bastante circunstancial que ri às gargalhadas da gorda Mrs. Rooney “imprensada” no meio da escada da estação, amparada pela magra Miss Fitt, a senhorita quase solteirona. Essa voz de mulher prefigura o destino de todos os personagens beckettianos posteriores, em especial os de suas peças radiofônicas⁶ – vozes que vagueiam pelo passado ou contracenam com a música, praticamente sem identidade, sem esperança e sem lugar.

Para o ouvinte, a peça começa com a primeira rubrica: “Barulhos do campo. Carneiro, passarinhos, vaca, galo, separadamente, depois juntos. Silêncio.”

Os barulhos do campo substituem as três batidas ou o abrir da cortina. Não são, entretanto, uma simples ambientação sonora, são

6 Por exemplo, no monólogo *From an abandoned work*, escrito por encomenda da BBC, em 1957, um velho recorda o passado. As vozes que ele ouve vêm de sua própria imaginação que recria os seres que povoaram sua vida. Em 1962, *Words and music* apresenta um duo entre as vozes Palavras e Croak (em inglês, onomatopeia do som característico do corvo), sustentado pela música de John Beckett, cujas intervenções são minuciosamente indicadas pelo dramaturgo. As duas vozes são, em realidade, apenas uma, que manifesta os pensamentos de um velho tomado pela melancolia de recordações que o encantam e desesperam.

Para a rádio francesa, Beckett criou *Cascando*, dirigida por Roger Blin em 1963, com música de Marcel Mihalovici. São duas vozes, mais a música, que evocam o passado e a queda (significado da palavra italiana *cascando*) no abismo da desolação. Ver MÉLÈSE, Pierre, op. cit., p. 101-113.

como uma orquestra que afina, um a um, seus instrumentos. São uma brincadeira, uma decomposição da natureza, encarada como algo manipulável, recriada em estúdio ou laboratório. O silêncio é o espaço necessário para a aparição de Mrs. Rooney, que arrasta seus passinhos pela estrada.

Talvez possamos rastrear nas rubricas (que aqui brincam com os recursos clássicos do teatro radiofônico) os pontos de contato mais interessantes entre a encenação radiofônica e a encenação no palco, como Beckett as pensa.

Há várias convenções que Beckett cria nesta peça: a primeira delas é que não há a ambientação sonora a que estamos acostumados. Praticamente nunca há simultaneidade entre as falas e os demais sons⁷ – e quando os Rooney voltam da estação para casa, chegam ao cúmulo de não conseguirem caminhar e falar ao mesmo tempo.

É como se houvesse um espacejamento entre cada ocorrência, como se cada acontecimento sonoro fosse uma palavra num texto impresso, como se todas essas palavras não fossem capazes de se articular num todo.

Não há intenção de facilitar a compreensão do ouvinte.

O trajeto de Mrs. Rooney, a pé, pela estrada, pode ser acompanhado passo a passo. É, a rigor, um trajeto feito de palavras. Como a

7 Com exceção do motor do automóvel de Mr. Slocum, que fica ligado durante parte do diálogo com Mrs. Rooney.

via-sacra que, nas igrejas lotadas, os fiéis acompanham sem sair do lugar, apenas com as orações e o olhar. A via-sacra de Mrs. Rooney inclui várias estações – e não termina com o fim da peça. Ela está a caminho quando a peça se abre. Está no mesmo ponto, já de volta, quando a peça termina. No mesmo lugar. Uma via-sacra circular.

Pausas, silêncios, suspiros, soluços, arquejar, assoar-se, pontuam as ações, todas feitas de palavras.

Os sons do campo, quase ao final da peça, reaparecem sob a batuta dessa semibruxa que, ao enunciá-los, cria todos eles.

Silêncio.

MRS. ROONEY – Tudo quieto. Não se vê viva alma. Ninguém a quem perguntar. O mundo se alimenta. O vento... (Breve lufada.)... agita de leve as folhas e os pássaros... (Breves gorjeios.)... estão cansados de cantar. As vacas... (Breve mugido.) ... e os carneiros... (Breve balido.) ruminam em silêncio. Os cães (Breve latido.) mergulharam no sono e as galinhas (Breve cacarejar.)... adormeceram esparramadas na poeira. Estamos sós. Ninguém a quem perguntar.

Silêncio.

Essa decomposição dos detalhes os torna absolutamente estranhos, magnifica-os. Faz-se silêncio em torno deles para que eles apareçam; no entanto, vistos de muito perto, eles se tornam cada vez mais insignificantes e cada vez mais grotescos na importância que lhes é atribuída.

Frases feitas, provérbios, termos de origem céltica, um certo barroquismo na construção das frases dão ao coloquial um aspecto fantasmagórico que não percebemos de saída porque a prosódia familiar o recobre. Mas a insistência no emprego de alguns termos, a circularidade dos raciocínios, as estranhíssimas metáforas, a repetição de certos sufixos tornam muito palpável para o espectador o tragicômico dessa experiência. Que se dá no detalhe, no estilhaço de pensamento que chega até nós.

Mrs. Rooney, com sua mania de doença, pergunta sempre pelos enfermos, à guisa de saudação quando encontra alguém.

MRS. ROONEY – [...] É você, Christy?

CHRISTY – Ele mesmo, Madame.

MRS. ROONEY – Bem que eu reconheci a mula. Como vai a coitada da sua mulher?

CHRISTY – Não melhorou, Madame.

MRS. ROONEY – E sua filha?

CHRISTY – Não piorou, Madame. (Silêncio.)

MRS. ROONEY – Por que você se deteve? Por que eu me detive?

(Silêncio.)

CHRISTY – Tempo bom para as corridas, Madame.

MRS. ROONEY – Claro, claro. (Pausa.) Mas ele se manterá? (Pausa. Emocionada.) Manter-se-á?

À circularidade das respostas no trecho acima corresponde a variação, na verdade, nula, da construção verbal sobre o tempo (ele se manterá? Manter-se-á?).

Da mesma forma, quando Mr. Rooney pensa em se aposentar, depois de ter enumerado todas as desvantagens de trabalhar, ganhando pouco, deslocando-se de trem todos os dias etc., ele passa a pesar os contras da vida no lar:

MR. ROONEY (Tom de narração.) – Por outro lado, eu disse a mim mesmo, há os horrores da vida doméstica, espanação, varreção, arejação, esfregação, enceração, arrumação, lavação, passagem, secação, cortação de grama, podaço de planta, moção, rasgação, sovação, socaço e bateço.

O grotesco tomado em seu sentido original – como o resultado da superposição de características animais, vegetais e humanas, como nos desenhos das cavernas (grotas) – aparece no fato de Mrs. Rooney reconhecer antes o jumento que o carroceiro; não saber o que fazer, “na sua idade” com o esterco de porco que ele quer lhe vender; identificar-se com a galinha atropelada e oscilar entre o desejo de cinquenta anos de amor nos braços de um açougueiro de Paris e o desejo de ser um monte de bosta de vaca na beira do caminho.

Com o atraso do trem, supõe-se que um acidente ocorreu. Forma-se então uma espécie de coral nessa espera angustiada: várias conversas paralelas, cumprimentos que se repetem como ecos e talvez a brincadeira mais explícita com um dos recursos tradicionais do radioteatro: quem se cala por um longo tempo está, automaticamente, fora de cena. Depois de algumas falas dos outros personagens, Mrs. Rooney faz saber aos demais e, especialmente, aos ouvintes, que ela continua lá e não é porque está calada que saiu de cena ou deixou de sofrer. E está vendo tudo: “a cena, as colinas, a planície...” Ela vê tudo. Tudo o que o espectador não vê ou só vê a partir das palavras dela.

Com a chegada de Mr. Rooney, uma nova gama de intervenções sonoras se cria: ele arqueja o tempo todo e seu caminhar é pontuado pelo som da bengala que bate no chão. Além disso, um outro jogo se instala entre o seu *tom normal* e o seu *tom de narração*. Mr. Rooney consegue falar de sua vida como se fosse a de um outro: limpa a garganta e, de forma impessoal, relata os devaneios de seu espírito durante a viagem de trem (o que, de certa forma, faz eco à caminhada de Mrs. Rooney em direção à estação). O que ele relata não são propriamente devaneios, são balanços, avaliações, constatações a propósito do seu modo de vida, de casa para o escritório e deste de volta ao lar. Quando assume o *tom normal* é para comentar *aquele momento* – o vento, o cansaço, o peso que a mulher faz sobre seu braço – como se o homem só pudesse viver na carne o momento que passa, todo o resto se tornando generalização, distância.

Vale ainda lembrar que há duas únicas intervenções musicais na peça.⁸ *A morte e a donzela*, de Schubert, abre e fecha o percurso de Mrs. Rooney. A escolha dessa composição pode ser compreendida como alusão ao tema geral da peça (todos os que caem) e também à morte da única filha de Mrs. Rooney, de cuja perda ela jamais se consolou.

As desgraças que Mrs. Rooney provoca se situam quase todas no plano das relações sociais. As que Mr. Rooney desencadeia são antes cósmicas, ligadas aos fenômenos da natureza: o céu se turva, o vento sopra, engendra-se a tempestade.

8 Excetuados os cânticos religiosos entoados pela fanática Miss Fitt.

Beckett porém recusa a cisão entre o social e o cósmico, o cotidiano e o transcendente. Do estranhamento dessas duas instâncias e de sua reunião resulta parte do cômico da peça.

O caminho para o silêncio

Escrita ao mesmo tempo que *Fim de jogo*, *Todos os que caem* explora uma forma de expressão até então inédita para Beckett, como já assinalamos. Ele faz em sua primeira peça radiofônica como que um reconhecimento do terreno, quase que voltando sobre seus próprios passos para recompor a operação que, na literatura e no teatro, já o estava levando, cada vez mais, para a tensão do mínimo, a tensão com o silêncio, com a desapareição.

Seus materiais básicos – tempo, espaço, corpo, voz – são novamente enfrentados, como se o fio que os liga à história do teatro tivesse que ser retomado, porém de forma perversa. Daí o percurso de *Mrs. Rooney*, que parte do bom e velho cômico de situação, acabar desembocando no horror, seu derivado pânico.

Beckett compõe, em *Todos os que caem*, uma peça iniciática, na qual mostra, passo a passo, sua operação de nulificação, de escavação do real, como uma matemática rigorosa cujo zero é impossível. A rigor, diríamos que seu limite tende a zero.

Seus materiais básicos são concretamente trabalhados, trabalhados na sua própria espessura, não são nem signos de uma interioridade, para Beckett inexistente, nem marcas de um

Absoluto transcendente.⁹

Em *Todos os que caem*, tempo e espaço são, eminentemente, ritmo. E o lied de Schubert funciona como cenário: indica o casarão arruinado onde vive, sozinha, uma pobre mulher.

Mrs. Rooney vai a pé à estação. Encontra Christy em sua carroça, Mr. Tyler de bicicleta e Mr. Slocum, que lhe dá uma carona de automóvel. Cada um desses meios de transporte tem seu ritmo e isso é assinalado na sonoplastia (palavra que significa “forma do som”). Ouvimos, então, barulho de rodas, buzina de bicicleta, ronco de motor etc. Perpassando todos eles o arfar e o matraquear incontável de Mrs. Rooney.

A estação, em vez de acolher os que chegam, coloca-lhes obstáculos intransponíveis. E a volta para casa é, literalmente, a volta para o nada – a natureza é hostil, as crianças jogam lama em Mr. e Mrs. Rooney, há um fedor de cachorro morto no ar e o casal, entregue a seus pensamentos disparatados, continua a caminhar como se fosse possível um pouso ou uma trégua. Como se fossem um bom casal de velhinhos se preparando para o almoço daquele sábado, por coincidência, dia do aniversário de Mr. Rooney.

O sábado é, em si, um dia diferente de todos os outros, embora mantenha com eles uma certa semelhança, que o domingo, efetivamente, não tem. O sábado é um dia de trabalho e repouso. É um dia em que se preliba o domingo – pequeno naco de eternidade sobre

9 Esta parte final se inspira largamente, como se verá, no ensaio de Adorno já citado.

o qual é dado a cada mortal decidir. O sábado tem esse estatuto entre a semana e o dia consagrado ao Criador (e a crítica à carolice protestante da província irlandesa é ferina).

O fato de a peça acontecer no dia do aniversário de Mr. Rooney só faz reforçar esse caráter *entre*. Todos os aniversários são, afinal, apenas um lembrete, um aviso ou uma recordação da morte, que faz um balanço das perdas e ganhos que operou em nós.

Mr. Rooney, cego, dono de uma ferida à qual alude com certa estima, antecipa, com o toque da bengala, o caminho a percorrer. Mrs. Rooney, gorda, convalescente, suspira, assoa o nariz, resfolega, geme, resmungo, choraminga. Ela é roliça por seus esforços para subir e descer do carro de Mr. Slocum, assim como seu marido é cego pelo som da bengala.

Entretanto, essa dissolução do corpo só faz ressaltá-lo, fazê-lo aparecer ainda mais como objeto teatral.¹⁰ Não estamos a braços com um corpo dado, cotidiano, mas com um corpo a meio caminho da dissolução e, sobretudo, com um corpo que fala, que fala especialmente quando a voz se cala (arfar, barulho da bengala etc.)

Se nos textos literários de Beckett a pontuação é a respiração, envolvendo o leitor na obra, fazendo-o vivenciar uma experiência, em *Todos os que caem* temos, mais do que nunca, a tensão entre uma escuta que se faz visão (e recria o campo na Irlanda, Mrs.

10 A respeito do papel do corpo no teatro de Samuel Beckett, ver o excelente artigo “Samuel Beckett: lieu physique, théâtre du corps”, de Pierre Chabert, *Cahiers Renaud-Barrault* n. 106, p. 80-98.

Rooney a caminho da estação e todo o resto) e uma escuta desrealizante, que coloca em xeque a visão anterior, ouvindo, sobretudo, o silêncio, as pausas que se interpõem às falas e que dão a elas todo um outro significado.

A situação dialógica está rompida – seja porque as pessoas perderam a chave do convívio seja porque a linguagem se tornou um veículo do seu próprio absurdo – um absurdo que não é circunstancial, não deriva apenas dessa impossibilidade de contato entre os indivíduos nem da dissolução da personalidade em elementos disparatados.

A linguagem é tudo o que existe, afinal. Mesmo morta, mesmo reduzida a balidos milenares, imutáveis desde a Arcádia.

A linguagem é tudo o que existe – e isso, na verdade, não quer dizer nada.

Mr. e Mrs. Rooney seguem pela estrada como João e Maria, semeando palavras que o vento leva.

Entre o *tom normal* e o *tom de narração* o homem tenta salvar alguma coisa do seu próprio naufrágio. Agarra-se às palavras. Mas a linguagem lhe interdita a palavra eu.

A linguagem em *Todos os que caem* interdita o presente, dissolve o passado em fiapos de recordação e, como futuro, apenas uma rubrica: “Passos arrastados, etc. Eles param. Tempestade de chuva e vento.” Fim da peça. Fim do jogo.

A encenação – no teatro, no rádio – é sempre presente. Esta talvez seja sua primeira mentira. O resto é decorrência.

A pedido de Beckett, por volta dos anos 1930, seu amigo Leventhal¹¹ se ajoelha com uma fita métrica na mão e mede a distância entre o chão e o traseiro de uma estátua do herói irlandês Cuchulain, que fica defronte da Central dos Correios de Dublin.

Tempos depois, o personagem Neary, do romance *Murphy*, aparece socando a cabeça contra as nádegas dessa estátua.

Beckett queria saber se o gesto era possível. A informação de Leventhal lhe deu a certeza de que era.

Em *Todos os que caem*, Beckett retoma, radicalmente, talvez mesmo de forma didática, a operação que caracteriza sua obra: a degradação do mínimo em algo mais mínimo ainda. Faz isso à vista do ouvinte. Lança um olhar absolutamente desrealizante sobre o teatro e a vida. Sobre o velho e bem-disposto naturalismo e sobre o mal que eternamente o corrói sem destruí-lo...

11 Ver LEVENTHAL, A. J. “Les années trente”. In: *Cahier de l’Herne*. Samuel Beckett, org. Tom Bishop et Raymond Federman. Paris: Ed. de l’Herne, 1976, p. 55-62.

Suas peças radiofônicas posteriores partem já de um ponto radicalmente diferente: as convenções são apenas referências, jogo para iniciados ou, pelo contrário, para os completamente inocentes.

Como Adão e Eva, os Rooney enfrentam a borrasca.

Trouxeram do paraíso os nomes das coisas.

Essa é a sua condenação: não poder esquecê-los.

Direções

Angela Leite Lopes¹

Dizer é inventar.

Beckett, Molloy

*... abandonamos agora
tudo o que foi
dito a um esquecimento.*

Heidegger, Das Wort

... É como se a palavra da crítica viesse ecoando, até se tornar tão vã quanto a literatura...

A questão da crítica só é questão quando ligada ao proferir – e não ao expressar. Diferença sensível num “é preciso sempre pedir desculpas por falar pintura” de Valéry, pois a palavra da crítica costuma aparecer como discurso de substituição: expressar o que a pintura, em si, profere.

1 Este artigo foi originalmente publicado em 1986, no número 1 da revista *Arte e Palavra*, editada pelo Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ e cujo tema foi “A crítica em questão”.

Talvez só mesmo a pintura fale pintura. A ênfase está aqui no talvez porque falar pintura encerra outra coisa que não a pintura, também. Talvez só mesmo a pintura fale pintura, mas a pintura não fala só pintura. No vago dessa outra coisa, uma espécie de eco: o que convimos chamar a palavra da crítica.

O que move e se move aqui é essa coisa que engloba agora a pintura, o teatro (etc.) como outro. É uma palavra sobre o proferir da crítica. Palavra que só pode ser percurso (que se caminha, não se indica). Percurso que leva, em última instância, à palavra. Mas que passa, inexoravelmente, pelas regiões do outro.

Nesse sentido, o presente percurso parte de anotações em torno de um espetáculo assistido em julho de 1985 em Avignon: *Paysages intérieurs* (Paisagens interiores), de Alain Timar,² composto por cinco “dramaticulos” de Beckett.

A crítica não é fazer memória, é insistência da memória. Um eco renitente (e o eco é em si percurso – imagem de tempo, de espaço, de repetição).

Paysages intérieurs começa com *Aquela vez*, que é o dramaticulo que vai aqui nos interessar.

2 Alain Timar é um encenador, cenógrafo e artista plástico francês que dirige, desde 1983, o Théâtre des Halles em Avignon, onde desenvolve um trabalho com estreitas ligações com as artes plásticas. *Paysages intérieurs* não é o único eco na memória destas Direções, mas também uma leitura consonante de Maurice Blanchot, em especial, neste caso, “Le musée, l’art et le temps”, in *L’Amitié*, Paris: Gallimard, 1971, p. 21-51.

Aquela vez: à entrada do teatro, um guarda de museu recebe os ingressos e convida os espectadores a escolherem seu lugar num amplo espaço que bem poderia ser o de uma exposição. O teatro começa ali como uma visita: andar, olhar. O que se expõe não é um cenário – ou não é ainda um cenário, e talvez até se pergunte a si próprio se é aquilo ser cenário. Uma longa parede branca, de material plástico, que termina no encontro com outra parede, de igual cor e textura, onde se pode ver dois esboços de uma figura humana, de sexo feminino. Na outra extremidade da sala, uma figura humana, de sexo feminino, imóvel, se esboça no canto de realidade que iria ali caracterizar o teatro (o guarda de museu, nas proximidades, cochila...). Um eco na memória...

Timar coloca Beckett num museu. Deslocamento significativo. O museu não é, ali, simples ambientação. Apontaria, antes, uma situação. Situação que se coloca, nessa peça, de forma explícita, literal.

Aquela vez: o acontecimento teatral percorre ainda seu prólogo. Andar, olhar. Se o que se está visitando não é um cenário de teatro, não se trata, portanto, da teatralização de um museu. É como se se estabelecesse, ali, uma relação (teatral) entre duas categorias: a do esboço, a do museu. Relação teatral porque, acionadas pela voz que pronuncia *aquela vez*, elas vão atuar. Atuar no sentido que está colocado nesse prólogo: o sentido do museu.

... Mais uma vez, o eco.

Sentido é aqui movimento.

A figura humana que se esboça, num canto, vai, aos poucos, ao

som *daquela vez*, se pôr em movimento. E o que se estabelece, daí, é quase um jogo duplo: o de suas expressões, gestos, posturas provocadas pelo eco da memória e o da inscrição desses gestos, posturas, expressões na parede branca, ao fundo, que é, em última instância, sua trajetória. Sim, porque o *souvenant* (aquele que se lembra, como o denomina Beckett) percorre, na proposta de Timar, um certo espaço – dá passos, para, continua, se agacha... – mas para onde ele vai, é para o museu como sentido. Trajetória de uma situação: ser, estar.

O que fica gravado (na memória) são esses relances, essa inscrição de um esboço que se faz, que vai se fazendo, evoluindo na tela. Contrapartida dos esboços fixados na outra parede. Contrapartida temporal, digamos: acontecimento teatral.

Esboço é em si movimento – quer ele se mexa, como é o caso do *souvenant*, ou não. E aí, nesse jogo, Timar extrapola a relação teatral proposta por Beckett em seu texto, criando um campo próprio de reflexão. De reflexo, de eco, de reminiscências.

O museu é o lugar do já feito. No seu sentido literal.

Literalmente, teatro também designa o lugar daquilo que já se fez. É teatro o que se mostrou ser teatro: a obra no que ela se realizou.

Nessa relação aqui proposta com a obra, quando a obra questiona seu estatuto de obra (coisa acabada), é a própria noção de teatro que se põe em jogo.

Pôr em jogo, de forma literal, aparece como o fundamento primeiro

do teatro – compromisso com algo que se dá num dado lugar, num dado momento, presente. Daí sua aparente inadequação à categoria museu. Mas o que se aponta em *Aquela vez* é muito mais o fim desse jogo – o fim de um certo jogo teatral – indicado ali justamente na presença do museu.

É importante, então, penetrar de fato nesse espaço do museu. Indicar, de forma passageira, a breve alusão contida no próprio texto – “... aquela vez, no Museu dos Retratos...” – para logo sair desse possível indício de ambientação e tocar seu sentido (movimento) mais profundo.

Que espaço é esse?

O museu é o lugar do já feito.

Espaço de um tempo: o passado.

Que vai surgir – com *Aquela vez* – na imagem do eco.

A relação com o tempo é em si fundamento. O som que engendra o eco é irremediavelmente passado no momento mesmo em que se profere, mas presente no som outro (o eco) que não apaga, no seu percurso, na sua transformação, o som passado, o ser passado. O passado se torna, assim, presença insistente.

O museu é o lugar dessa presença insistente (e, por que não, insuportável). Permanência: fenômeno que o teatro finge não realizar, mas que é, em última análise, o que funda o fenômeno teatral.

Aquela vez emite a permanência. Ao entrar no teatro, tudo já estava ali. Claro, no fundo, o teatro nunca deixa de estar. E é esse um lance de olhar entre Timar e Beckett. Só que o que assistimos é sempre *Aquela vez*:³ um texto que não começa, que não acaba. Que não se pontua. Que não leva a lugar nenhum senão a esse percurso da memória. Sempre o mesmo, a cada vez. Permanência. De um momento exclusivo. O teatro.

O teatro como esse momento exclusivo. Exclusivo porque único, mas também porque à margem. E esse à margem é aqui de novo o próprio museu. Lugar à margem – e o que é a margem senão permanência, o estar que delimita e possibilita o que flui, que se vai? Nesse sentido, o teatro abandona seu lugar seguro de jogo – fluxo constante de momentos presentes, percurso que não sabe o que deixou para trás, não sabe, portanto, o que leva para diante – para penetrar nesse à margem que, no espaço do museu, caracteriza o espaço da arte.

A relação com *Aquela vez* é então a do teatro com o museu. Com esse museu de esboços, onde a realização da obra também se dá à margem. Volta-se para a imagem do eco. Mas um eco que profere agora a palavra da crítica. À margem ela também.

A realização da obra se dá à margem (no teatro, no museu): no próprio limite da obra. E o limite é também o espaço da palavra da crítica. Espaço de ressonância. Ressonância na medida em que se pudesse conceber um encontro de ecos... Sons proferidos e, em seu

3 Em francês, *Cette fois* pode indicar algo tanto presente quanto passado, trazendo, nesse momento em especial, uma ambiguidade interessante.

percurso, transformados, mas cujo destino é dissipar-se, desvanecer-se. O momento do encontro se dá no limite. É tênue. Prestes a se romper, mas não a se esgotar.

Prestes a se romper, pois o momento do encontro não é o que funda a palavra da crítica. Esta não fala sobre o limite da obra, nem se inscreve como esse limite. Há, em última instância, uma relação de independência entre a obra e a palavra da crítica. Seu compromisso é com o proferir, como se apontou no início, e não com o expressar. Proferir: levar para diante. E o que se leva para diante senão a palavra no seu movimento de proferir? É uma palavra que é, em si, limite. Nesse sentido, seu percurso segue os passos do esboço de Beckett no museu de Timar. Segue como seguiu aqui, acompanhando esse eco renitente na memória. Mas segue também – prossegue – no sentido mais amplo do espaço do museu aqui visitado. Espaço daquilo que permanece depois de dissipado, desvanecido. Palavra que se sabe tão vã quanto o eco.

A cada vez.

Nelson Rodrigues e o palco perdido

Angela Leite Lopes¹

*Isso a que se chama Vida é o que se representa
no palco e não o que vivemos cá fora.*

Nelson Rodrigues

Muito já foi dito sobre Nelson Rodrigues e sua obra. Desde a estreia de *Vestido de noiva* em 1943 que vem causando polêmicas, suscitando excessos de indignação e entusiasmo. Recolocá-lo na pauta das discussões pouco após sua morte e justamente no momento em que filmes baseados em suas peças são sucesso de bilheteria graças à exploração de seu lado “pornô” é mais uma tentativa de reflexão em torno da atual produção teatral brasileira.

1 Este artigo foi originalmente publicado na revista *Ensaio/Teatro* (Rio de Janeiro: Achiamé, n. 5, 1983, p. 43-50). Foi escrito pouco após a premiação da monografia *Nelson Rodrigues e o fato do palco*, que obteve o 2º lugar no concurso Nacional de Monografias do Serviço Nacional de Teatro, publicada também em 1983. O raciocínio aqui apresentado foi desenvolvido na tese “Le tragique dans le théâtre de Nelson Rodrigues” (O trágico no teatro de Nelson Rodrigues) defendida em dezembro de 1985 na universidade Paris 1 e publicada no Brasil sob o título *Nelson Rodrigues, trágico, então moderno* (Ed. UFRJ/Tempo Brasileiro, 1993; Nova Fronteira, 2007 e Ed. UFRJ, 2020).

O reacionário, o moralista, o mórbido hereditário, tais são algumas das (auto) denominações que o caracterizaram. Mas o que se pretende homenagear aqui é o autor, talvez o único na história de nosso teatro, que optou radicalmente pelo palco.

Isso é flagrante logo à primeira leitura de um texto seu. Sua preocupação não é transpor para o palco a realidade. É criar uma realidade, presente nas suas rubricas, nas falas de seus personagens, nas indicações para o cenário etc. É um mundo que vai invadindo a cena, crescendo a cada gesto, a cada silêncio, a cada dica para a imaginação do diretor, do ator e do espectador.

Em suas peças não há possibilidade de equívoco, não há ilusão além da intencional e desejada. Há a franqueza de um instante, mais real e mais presente para todos ali do que suas próprias vivências. “Toda obra de arte é um momento; a bem-sucedida é um equilíbrio.”² E é essa a grandeza da obra de Nelson Rodrigues. É o equilíbrio entre o dizível e o indizível. Experimente contar uma peça desse autor e verá que ao narrar os acontecimentos terá uma história, uma sucessão de eventos, banais ou não, mas o verdadeiro sentido da obra, aquilo que a torna arte e não manchete de jornal, e não episódio do dia a dia, terá escapulado, estará justamente naquilo que foi silenciado pela impossibilidade que o caracteriza. O conjunto – o diálogo, o gesto, o cenário, a luz, o tom da representação – cria e recria a cada instante aquilo que os teóricos, com tanto custo, querem dizer ser a arte e que a todo instante foge à sua definição.

É o silêncio que se impõe. Um silêncio que não é ausência. Pelo

2 ADORNO, Theodor. *Théorie esthétique*. Paris: Klincksieck, 1974, p. 16.

contrário. É um espaço repleto de tensão, de densidade dramática. É o império dos sentidos e da emoção. Fala o gesto, fala o olhar. Fala a palavra até. Mas a palavra que só é possível porque absurdamente condenada a reafirmar o silêncio, sua verdade e seu campo de ação.

Vestido de noiva parece ser a peça que melhor evoca esse silêncio, com sua ação calcada nos planos da memória e da alucinação. É o não-dito e o não-feito. É também a impossibilidade de falar. Os personagens apontam para o que foi a vida de Alaíde sem jamais romper esse pacto que só a morte vem apagar, ao mesmo tempo que o último blackout anuncia o final do espetáculo e a volta à realidade.

Momento de verdade, em que a angústia da vida – se saber morte – se representa na realidade de um delírio. Momento da arte, em que o autor experimenta a verdade da vida, construindo sua própria morte. Experiência extrema, que encontra em Nelson Rodrigues sua plena expressão trágica.

O trágico³ é, de fato, a essência de sua obra. Poucos autores modernos conseguiram recriar um sentimento análogo ao das tragédias antigas. Consciente de que não é o tema, mas nem apenas a forma, que determina o caráter próprio da obra de arte, Nelson Rodrigues explora nos mínimos detalhes os elementos de sua estrutura.

É o que acontece em *Senhora dos afogados*, escrita em 1947. Fatalidade, pressentimento, vingança, incesto entram em ação

3 Falar em trágico em pleno século XX é tomar posição dentro de uma complexa discussão teórica. Cf. LESKY, Albin. “Do problema do trágico”, *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 17-45.

numa peça onde o trágico está presente desde as primeiras considerações sobre os personagens e o cenário.

“Um farol remoto cria na família a obsessão da sombra e da luz. Há também um personagem invisível: o mar próximo e profético, que parece estar sempre chamando os Drummond, sobretudo suas mulheres.”⁴

O trágico transpira da ambientação. A ideia de farol desperta um sentimento de isolamento, solidão, angústia. É como se os Drummond estivessem ilhados, tendo como linha do horizonte apenas a certeza de seus crimes. Crimes sempre ligados ao mar, onde também depositaram seus sonhos.

Pode-se tentar fazer aqui um resumo da trama. Moema, filha de Dr. Misael e de D. Eduarda, com quem não tem nenhuma semelhança especial a não ser pelas mãos, deseja ser a filha única e a única mulher em sua casa. Por isso afoga friamente as duas irmãs – Dora e Clarinha. A ação começa no dia da morte desta última. Mas um outro cadáver vem se interpor entre os membros dessa conturbada família: o de uma meretriz do cais, morta há 19 anos. Justamente no dia do casamento de Dr. Misael e D. Eduarda. As acusações recaem sobre o chefe da família Drummond, também composta pela avó, louca, por Paulo, o único filho, e pelo noivo de Moema. Não se pode, entretanto, reduzir *Senhora dos afogados* a uma série de crimes passionais. Seria inclusive contradizer as colocações iniciais deste artigo. O importante é atentar para a maneira como Nelson Rodrigues constrói o trágico no interior da trama.

4 RODRIGUES, Nelson. “Senhora dos afogados”. In: *Teatro quase completo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965, p. 255.

Num primeiro momento o mar parece ser a fatalidade –

D. EDUARDA (*Dolorosa.*) – Tua filha morreu, Misael!

MISAEEL – Morreu...

D. EDUARDA (*Com espanto.*) – E no mar!⁵

– presente nos próprios personagens, como uma marca –

MISAEEL (*Já de pé.*) – Quando me levantei para falar, para fazer o discurso – vi uma mulher... Estava no outro lado da mesa, bem na minha frente... Vestida diferente das outras – e sem pintura... [...] Eduarda, eu vi essa mulher o tempo todo. (*Grita.*) Mas eu sabia que ela tinha morrido há muitos anos... [...] Ela tornou o banquete maldito... Todos sentiram que havia uma morta entre os convidados. Eduarda, quando essa mulher apareceu, houve no banquete um cheiro de mar...⁶

– como um aviso.

MISAEEL (*Referindo-se ao Noivo.*) – Às vezes, eu mesmo me comparo, eu, velho, encarquilhado, a mão já trêmula... e ele, quase menino, cheirando a mar...

D. EDUARDA – Cheiro de mar nos meus cabelos... E tenho vontade de cheirar (*Com deslumbramento.*) – Quando ele chega, Misael, eu sinto cheiro de mar nos meus cabelos...⁷

5 Idem, p. 281.

6 Idem, p. 282-283.

7 Idem, p. 310.

Mas a fatalidade que aqui se apresenta só pode ser entendida num sentido moderno que se possa dar a essa palavra. A fatalidade que só a mão do homem pode causar. A mão, sim. A mão que mata, a mão que acaricia, a mão que peca, a mão que trai. A mão que deve ser castigada.

PAULO (*Baixo para Moema.*) – Só penso em minha mãe...
(*Espantado, olhando na direção do pai.*) Só penso que meu pai castigou as mãos de minha mãe... [...]

MISAEL – [...] Cortei as mãos, mas a deixei viva na praia, viva, estendendo os braços sem mãos... Não sou o assassino de tua mãe... Morreram as mãos... Ela continuou viva... [...]

VENDEDOR DE PENTES – Morreu não porque a tivesse matado... Morreu de saudades das próprias mãos...⁸

Se em *Senhora dos afogados* a tragédia isola a família Drummond do resto do mundo, em *A falecida* a realidade urbana se traduz em tragédia. Aqui, como na maioria das peças de Nelson Rodrigues, é a posição do homem diante da morte e do desejo, o fascínio que ambos exercem sobre ele, que parece ser o princípio motor de toda a ação. Mas a marca rodriguiana não está aí, contrariamente ao que se poderia pensar. Está, por exemplo, na precisão coloquial de seus diálogos. As indefinições da linguagem cotidiana são utilizadas de tal forma que adquirem um sentido absoluto.

ZULMIRA – De uma moça assim, assim, que esteve aqui outro dia. [...]

MADAME CRISÁLIDA – Vê essa panela aí, Fulana! [...]

8 Idem, p. 358, 360, 362.

MÃE – Mas oh, minha filha! Oh!⁹

Não é apenas o código habitual de comunicação entre os homens que é utilizado para tornar compreensível a ideia do autor. É a língua assumindo um papel em cena, se caracterizando conforme o personagem.

O que move o escritor não é uma norma e sim uma pulsão. Objeto de seu desejo, a linguagem é por ele suprimida e recriada segundo as leis de sua perversão.¹⁰ E é essa escritura do prazer que provocou revoltas por parte do público (e continua provocando?), muito mais do que os próprios temas que, sob uma falta de leis, se desenvolviam.

Escritor desenfreado, Nelson Rodrigues não poderia, entretanto, ser acusado de inconseqüência. Estão em cena os elementos que compõem as principais características de nossa época. É interessante notar como esses elementos fazem parte da peça, trabalham nela sem intencionalidade externa. É que “o momento histórico é constitutivo nas obras de arte; as obras autênticas são as que se entregam sem restrição ao conteúdo material de sua época, mas sem ter nenhuma pretensão sobre ele. São a escritura de sua época, inconscientes de si mesmas.”¹¹

Na estória de um casal do subúrbio carioca, Nelson Rodrigues coloca em cena o acaso. Aquele acaso que assusta o homem

9 Idem, “A falecida”, *ibidem*, p. 162, 163, 182.

10 Essa ideia da literatura como “perversão” é amplamente desenvolvida por Roland Barthes no seu livro *Le Plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seuil, Paris, 1973.

11 ADORNO, *op. cit.*, p. 243.

moderno que não se permite mais acreditar em destino. Que outro elemento poderia ser de fato o ponto de ligação entre a recomendação da cartomante (“Cuidado com a mulher loura!”) e o fato de Zulmira ter o que temer da prima Glória? O que possibilitou o encontro de Pimentel com Zulmira no banheiro de uma sorveteria na Cinelândia? O que fez ainda com que os dois encontrassem a prima Glória justamente no dia em que Pimentel cismou de dar o braço a Zulmira? Na cidade, a quantidade de gente, acontecimentos, estímulos, oportunidades multiplicou de certa forma a incidência desse acaso. O homem está cada vez mais vulnerável à sua ação.

Sem saber de nada, como que totalmente alheio ao que estava acontecendo com sua esposa, Tuninho vai levando sua vida de desempregado, jogando sinuca com os amigos, discutindo futebol. Vascaíno doente, apostaria no seu time contra o Maracanã inteiro se por acaso tivesse dinheiro. E por um acaso estará com o dinheiro na mão no dia da decisão do campeonato. Mas em troca de uma certa ironia mórbida... Com o dinheiro que Pimentel lhe dá para o enterro de Zulmira – que passou o fim de sua vida providenciando um enterro de arromba para si mesma. Na cena final da peça, Tuninho vai personificar, no Maracanã superlotado, a própria solidão humana.

A solidão também é outra constante nesse texto. Nelson Rodrigues apresenta uma série de personagens masculinos, todos tipos comuns da realidade carioca, que têm na solidão um ponto em comum. Timbira, funcionário da Casa Funerária São Geraldo, é o paquerador, aquele que canta todas as mulheres, se apaixona por cada uma, coloca todas as suas esperanças nesses encontros casuais, furtivos. Pimentel, homem rico, dono de uma companhia

de lotações e influente na política “bairrista”, é encontrado por Tuninho bebendo, sozinho com suas recordações.

Assim como o acaso, a solidão também cresceu com a multidão. A cidade grande é composta por milhões de rostos que se cruzam, se olham, se esbarram todos os dias, mas que nada conhecem um do outro. É a sociedade do anonimato. Quando Pimentel entra por acaso no banheiro de senhoras da sorveteria e acontece “tudo” entre Zulmira e ele, dá-se um caso entre um homem e uma mulher, apenas. É pelos jornais que Zulmira vai descobrir a identidade do desconhecido a quem se entregou – justamente por causa do acaso, da solidão e do anonimato. Um pequeno *flash* de aventura no meio da monotonia do cotidiano. Para Zulmira é mais do que isso. É a possibilidade de se sentir pura. O pecado, em sua vida, está muito mais no casamento:

PIMENTEL – Teu marido te fez alguma coisa?

ZULMIRA (*Incisiva.*) – Fez.

PIMENTEL – Alguma maldade?

ZULMIRA – Pior que maldade. Uma coisa que não perdoou, nunca! [...] Começou na primeira noite... Ele se levantou, saiu do quarto... Para fazer sabe o quê?

PIMENTEL – Não.

ZULMIRA (*Num grito triunfal.*) – Lavar as mãos!

PIMENTEL – E daí?

ZULMIRA – Achas pouco? Lavava as mãos como se tivesse nojo de mim!¹²

Mas em 1954, uma mulher não podia dispor de seu corpo sem um

12 RODRIGUES, op. cit., p. 219.

mínimo de culpa. Zulmira põe um fim no seu caso com Pimentel e vive o resto de sua vida com Tuninho. Mas morre, logo, do pulmão, ainda jovem e bonita. A beleza de seu corpo parece ser a maior prova de sua pureza. Sua vingança.

“ZULMIRA – Eu sou a morta que pode ser despida... Vizinhas, me dispam...”¹³

Já em *Doroteia*, farsa irresponsável em três atos, os valores são propositalmente invertidos. Daí sua caracterização como “farsa”, embora alguns críticos insistam em achar que essa peça é a mais bem-acabada das tragédias de Nelson Rodrigues.

Há sem dúvida no diálogo um fluxo, uma densidade bem mais próxima da tragédia. Mas os tipos que Nelson Rodrigues criou beiram aqui o grotesco, tanto nas suas características físicas quanto nas morais. É o exagero que faz a peça transgredir os limites do realismo, aproximando-se de uma espécie de simbolismo.

Três viúvas – Flávia, Maura e Carmelita – moram numa casa composta apenas por uma sala. “Cada uma das três jamais dormiu para jamais sonhar. Sabem que no sonho irrompem volúpias secretas e abomináveis.”¹⁴ D. Flávia tem uma filha, Das Dores, que nasceu morta, mas não sabe; por isso cresceu e pensa que vive. Doroteia, parente dessas senhoras, vem procurá-las por estar na rua da amargura. Ela é jovem e bonita; vem de um mundo de quartos, vasos e janelas... A relação que vai se estabelecer entre essas senhoras

13 Idem, p. 219.

14 Idem, “Doroteia”, *ibidem*, p. 17.

castíssimas – que se orgulham de ter um “defeito de visão” hereditário que as impede de ver os homens – e Doroteia é o fio condutor da ação.

Essa talvez seja a peça em que Nelson Rodrigues vai mais longe na desconstrução da ideia de teatro de sua época. A simplicidade da ambientação vem realçar o trabalho do ator. É dele que depende o aproveitamento do espaço cênico; é dele que deve surgir o “clima”. Dele nasce justamente o farsesco. Da artificialidade da movimentação:

(As duas sobem numa cadeira, estiram o pescoço e olham por cima do leque. Agora D. Flávia e as primas, unidas em grupo, recuam para a outra extremidade do palco, como se a recém-chegada fosse um fantasma hediondo; agacham-se, sob a proteção dos leques. E segredam, de rosto virado para a plateia.)¹⁵

Da divisão em “tipos”: as viúvas estão todas de luto, num vestido longo e castíssimo que esconde qualquer curva feminina, e Doroteia “veste-se de vermelho, como as profissionais do amor do princípio do século.” Da inversão dos valores:

D. ASSUNTA – Cada vez mais feia, D. Flávia!

D. FLÁVIA – A senhora acha?

D. ASSUNTA – Claro!

D. FLÁVIA – E a senhora está com a aparência péssima!

MAURA – Horrível!

(A conversa anterior representa o cúmulo da amabilidade.)¹⁶

15 Idem, p. 19.

16 Idem, p. 52.

É também a peça onde o autor opta totalmente pelo “teatral”. Como já foi dito anteriormente, as mulheres dessa família não enxergam os homens. Vamos, no entanto, assistir à primeira noite de Das Dores, quando deverá sentir “a náusea”, outra tradição familiar. D. Assunta da Abadia traz então seu filho, noivo da moça.

(D. Assunta da Abadia vai buscar o filho que ficara na varanda. Rápidas, as três viúvas colocam-se em grupo numa das extremidades do palco e ficam de costas para a porta de entrada. Todas cobrem o rosto, inclusive Das Dores. Regressa D. Assunta da Abadia, trazendo um embrulho amarrado em cordão de presente.)
D. ASSUNTA – Eu, D. Assunta da Abadia, residente ali adiante, aqui deposito meu filho... *(D. Assunta põe-se a desamarrar o embrulho.)* ... Eusébio da Abadia... *(Encontra sérias dificuldades para desfazer o nó.)* Nó impossível! *(Até que enfim o nó desfeito, surgem duas botinas desabotoadas.)* Coloco onde?¹⁷

Nesse momento, a peça atinge o auge de sua dramaticidade. Das Dores empunha as botinas e se entrega à certeza de que a náusea não virá. Esse simples par de sapatos é o suficiente para transformar totalmente a vida dessas senhoras. Maura e Carmelita passam a sonhar acordadas com botinas... desamarradas. D. Flávia é então levada a tomar decisões drásticas. Liberta suas primas de suas alucinações e revela toda a verdade a Das Dores: “D. FLÁVIA – Maria das Dores, tu nasceste de cinco meses e morta...”¹⁸ Ficam apenas D. Flávia e Doroteia – que contraiu algumas chagas para apagar sua beleza e se regenerar.

17 Idem, p. 56.

18 Idem, p. 90.

Um final sem desfecho. Na luta entre a virtude e o vício, não interessa bem quem vai ganhar. O que é o vício e o que é a virtude em *Doroteia*? O que é o bem e o mal na obra de Nelson Rodrigues? São questões que aparecem na maioria de seus textos. Mas não são o centro do debate, das preocupações do autor. Não é por aí que se vai entender, avaliar, analisar sua possível atualidade. Assim como *Doroteia* não tem nenhuma espécie de *end* a não ser a indagação, a dúvida, a espera, a dramaturgia de Nelson Rodrigues não tem uma verdadeira e última definição. É, pelo contrário, um começo, uma proposta, hoje em dia até um apelo. Um momento de interrogação sobre a resistência do palco, sua possibilidade de comunicação como meio próprio de criação.

Não se pode aceitar o fato de Nelson Rodrigues ser ainda hoje montado a partir de dois pontos de vista totalmente equivocados – como um clássico da dramaturgia “psicologista”, tirando toda a sua inquietação, seu lado inovador, ou como uma “chanchada”, ignorando suas significações mais profundas. Esse é um aspecto ilustrativo da situação das artes dramáticas no Brasil. As pessoas ligadas ao teatro desviaram seu olhar das especificidades de seu ofício, atraídas por refletores que apontavam para fora da cena. Ofuscadas, tentam agora voltar-se novamente para o palco, e descobrem um grande vazio, constataam que quase tudo está por recomeçar.

Mas recomeçar sempre foi e sempre será o movimento da obra de arte. O momento atual é de crise por não se saber mais viver os momentos históricos, apenas “decretá-los”. O novo não é o novo no tempo. Em teatro, é o novo no espaço. Nas possibilidades de ampliação do aproveitamento do espaço cênico, sua dinâmica e até sua intelectualização. E Nelson Rodrigues talvez seja uma maneira de se descobrir “o palco perdido” ... É apenas uma sugestão.



Nelson Rodrigues.
Foto de Marcio RM (acervo pessoal).

Apontamentos sobre as mulheres de Nelson Rodrigues ou a transgressão do feminino

Angela Leite Lopes¹

Achei sempre que um dos problemas práticos do teatro é o excesso de personagens. Entendo, no caso, por excesso, mais de uma. Pensei, por isso, há muito tempo, na possibilidade de tal simplificação e despojamento, que o espetáculo se concentrasse num único intérprete. Um intérprete múltiplo, síntese não só da parte humana como do próprio *décor* e dos outros valores da encenação. Uma pessoa individuada

¹ Este texto é composto pelos apontamentos para a palestra proferida no seminário “A transgressão do feminino”, organizado por Maria Helena Kühner e realizado na Puc-Rio em 1989 e resultou logo em seguida no artigo intitulado “As mulheres de Nelson Rodrigues”, publicado na coletânea *A transgressão do feminino – Ensaios sobre o imaginário e as representações femininas*, Rio de Janeiro: IDAC-Instituto Italiano di Cultura-Puc/RJ, 1989; foi também incluído por Sabato Magaldi na fortuna crítica do *Teatro completo* de Nelson Rodrigues editado em volume único pela Nova Aguilar em 1994. As ideias esboçadas aqui acabaram sendo posteriormente desenvolvidas no capítulo intitulado “Qual o gênero da linguagem? Ali onde Nelson Rodrigues e Valère Novarina se encontram” do livro *Nelson Rodrigues: Literatura, sociedade e política*, organizado por Rodrigo Alexandre de Carvalho Xavier, Campinas: Pontes Editores, 2018.

– substancialmente ela própria – e ao mesmo tempo uma cidade inteira, nos seus ambientes, sua feição psicológica e humana.²

Nelson Rodrigues conta aqui a Sábato Magaldi como nasceu a ideia de escrever um monólogo – a *Valsa nº 6*. Prossegue Nelson: “A juventude, sobretudo na fronteira entre a meninice e a adolescência, é de integral tragicidade. Nunca uma criatura é tão trágica como nessa fase de transição.”³

Temos aqui o elemento fundamental do teatro de Nelson Rodrigues: sua preocupação com o teatral. Por isso é imprescindível, para falar das mulheres de Nelson Rodrigues, não esquecer nunca que são, acima de tudo e antes de mais nada, *personagens*.

Como articular dentro disso agora a pergunta acerca do feminino? Voltemos às palavras de Nelson Rodrigues sobre a *Valsa nº 6*: “Nunca uma criatura é tão trágica como nessa fase de transição.” *Uma* criatura. Articula-se aí um feminino – não forçosamente uma mulher, aliás trata-se mesmo é de uma personagem – como gênero gramatical. Ora, a relação que Nelson Rodrigues estabelece com os gêneros – teatrais – é a de sua própria articulação. Tragédia carioca, divina comédia, farsa irresponsável, obsessão em três atos – ele os tira de uma sintaxe habitual para que se vislumbre a originalidade de sua designação.

2 Nelson Rodrigues citado por Sábato Magaldi na introdução ao primeiro volume do *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 22.

3 Idem.

Fotos de Paulo César Rocha: Valsa nº 6, de Nelson Rodrigues, direção de Antonio Guedes. Angela Leite Lopes. Salão Vermelho do Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ, 1989.



Valsa nº 6 é, nas palavras do próprio Nelson, uma concentração – dramática – da personagem. Em cena, uma criatura, uma adolescente que morreu assassinada e tenta se lembrar do que aconteceu. Diz Nelson Rodrigues: “Coloquei uma morta em cena porque não vejo obrigação para que uma personagem seja viva. Para o efeito dramático, essa premissa não quer dizer nada.”⁴

Até pelo contrário, diria eu. O gênero, do ponto de vista gramatical ou teatral, é aquilo que articula em sua sentença a própria morte, ou a própria noção de morte. Há aqui duas referências possíveis: a da “morte da arte” hegeliana e a da “palavra como ausência do ser” de Maurice Blanchot.⁵ Obviamente, não se terá tempo de aprofundá-las aqui – nem seria propriamente o caso. Mas a “morte da arte” hegeliana pode nos interessar na medida em que indica que na busca do sentido da arte, que caracteriza a operação estética, reside justamente o seu fim. A arte moderna, ciente desse dilema, acaba fazendo dele seu mote. E há algo dessa operação na proposta dramática de Nelson Rodrigues, na maneira como ele constrói suas peças, cria seus personagens.

E “a palavra me dá o ser privado de ser” de Blanchot resume por sua vez a operação fundamental dentro da qual pretendemos conhecer: nomeando, eu penso *conhecer* o ser, mas é ali justamente que ele me escapa. O feminino, seguindo então esse raciocínio, é a ausência da mulher. O feminino nada mais seria do que a busca de um sentido, a explicitação de um gênero, encerrando num nome a diversidade do

4 Idem,

5 BLANCHOT, Maurice. “La Littérature et le droit à la mort”. In: *La Part du feu*. Paris: Gallimard, 1948, p. 313.

ser... É dentro dessa relação, essa relação sujeito-objeto, idealmente arquitetada pelo nosso percurso racional, que teremos que articular a pergunta acerca do feminino no teatro de Nelson Rodrigues.

“Sônia! Quem é Sônia? E onde está Sônia? Sônia está aqui, ali, em toda parte. Sônia, sempre Sônia.”⁶ A personagem de *Valsa nº 6*, enquanto “personagem concentrado”, explicita aqui, nas palavras que abrem a peça, a indagação que a caracteriza. Sônia, a menina assassinada, tenta lembrar quem ela é. Lembrança que, no final da peça, não se torna relato, memória. Ou seja, não temos, no final da peça, um perfil da menina e um encadeamento preciso dos fatos que levaram à sua morte. “Paulo, eu me lembro de ti e de mim. E de mais nada. Porém, duas pessoas não podem existir sem fatos.”⁷ Nesse sentido, a lembrança permanece enquanto lembrança. O relato amarrado, a memória recobrada, seriam, ao contrário, desfecho. Ora, a função primordial de uma personagem é sua articulação, “sempre, sempre...”⁸. Os personagens de Nelson Rodrigues não caminham, assim, rumo a um desfecho. Perfazem o caminho da arte, que encontrou no postulado de seu fim, de sua “morte”, o horizonte de sua modernidade.

Em *Vestido de noiva*, Alaíde não está morta, como Sônia, mas entre a vida e a morte. Ela é uma personagem que aciona uma experiência eminentemente teatral que é a de circular dentro de um além: entre a vida e a morte. O além é esse espaço entre: não a morte nem a vida

6 RODRIGUES, Nelson. “Valsa nº 6”. In: *Teatro completo*, v. 1, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 173.

7 Idem, p. 191.

8 Idem, p. 214.

depois da morte. Um espaço que se articula entre a vida como sentido e a morte como sentido. Há, na peça, outro espaço entre. Ela é casada com Pedro, mas seu casamento aparece durante a peça seja como ato consumado – ela e Pedro conversam, brigam etc. – seja como ato não consumado – Lúcia aparecendo na hora H, no altar, e dizendo que a noiva é ela. O que parece interessar a Nelson Rodrigues não é o matrimônio, o estar casado, mas o espaço de articulação que ele propõe. O amor, a lei do amor. Temos assim a fixação de Alaíde por Madame Clessi, que conheceu a plenitude do amor: foi morta pelo jovem amante. Madame Clessi aparece como a figura da transgressão: ela é uma prostituta, seu jovem amante não pode amá-la, de fato, dentro dos parâmetros convencionais e encontra então como saída para seu amor proibido e ciumento o assassinato. Essa transgressão acaba se fixando por sua vez também como norma: aos amantes, o destino dos amantes – a morte. Alaíde, entre a vida e a morte, entre o amor legal e o ilegal ou ilegítimo, aparece nem tanto como a representação de uma carioca de 1943 que morre atropelada, mas como a articulação desses sentidos da vida que no palco vêm estilizar o sentido, a necessidade do sentido.

Essa operação é ainda mais radical em *Doroteia*. Essa peça mexe com o universo do feminino, constrói e desconstrói suas características: a náusea na noite de núpcias, a impossibilidade de ver homens, a mulher da vida, bonita, em contraposição à mulher virtuosa, feia... Nelson Rodrigues não faz aqui apenas uma inversão de sinais: ao invés do primado do masculino, o primado do feminino. Ele trabalha com a inversão de valores: há uma cena muito engraçada em que a troca de elogios consiste em uma chamar a outra de hedionda pois a feiura é, na peça, sinônimo de virtude e qualidade... Mas ele vai além dessa inversão quando coloca em cena a noite de

núpcias de Das Dores e Eusébio da Abadia. Das Dores nasceu morta, mas não lhe disseram nada, pois não podia ser enterrada antes de sentir a náusea em sua noite de núpcias, por isso cresceu, na ignorância da própria morte. Eusébio da Abadia é um par de botinas desabotoadas que sua mãe, D. Assunta da Abadia, traz num embrulho cujo nó é muito difícil de ser desfeito. A cena da noite de núpcias se dá então com Das Dores manipulando essas botinas e se encantando por elas a ponto de se rebelar contra a tradição. Diante de tal atitude, só resta a sua mãe, D. Flávia, anunciar-lhe que está morta, na tentativa, ainda assim vã, de aniquilar a sua transgressão.

O poder de vida e morte sobre os filhos está presente ainda em *Anjo negro*, onde Virgínia, a branca, assassina todos os filhos que nascem de seu amor com Ismael, o negro. Característica que vai se prolongar de certa forma nos incestos e crimes presentes em *Álbum de família* e *Senhora dos afogados*. Sempre o binômio amor e morte, explicitado mais uma vez por Nelson Rodrigues: “Desde o paraíso sucede o seguinte: quem ama traz em si o apelo da morte.”⁹

O que se articula em todas essas criaturas, essas personagens, é a possibilidade de transgressão do próprio sentido – dentro do qual se compreende também o feminino.

Mas é a sentença de D. Flávia, “Maria das Dores tu nasceste de cinco meses. E morta.”¹⁰ que contém sem dúvida nenhuma a chave de tudo

9 Nelson Rodrigues, em entrevista a Neila Tavares – Arquivos do INACEN (hoje Funarte), Rio de Janeiro.

10 RODRIGUES, Nelson. “Doroteia”. In: *Teatro completo*, v. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 241.

o que se tem procurado levantar aqui em torno do feminino como questão. Questão esta que pode ser resumida na definição dada por Nelson Rodrigues no programa do espetáculo de estreia de *Senhora dos afogados* em 1954: “Isso a que se chama *Vida* é o que se representa no palco, e não o que vivemos cá fora.” E que ressoa numa fala de Sônia em *Valsa nº 6*: “E cada um de vós? Tem certeza da própria existência? Ou sois uma visão minha, vós e vossa cadeira?”¹¹



Fotos de Paulo César Rocha: *Valsa nº 6*, de Nelson Rodrigues, direção de Antonio Guedes. Angela Leite Lopes. Salão Vermelho do Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ, 1989.

11 RODRIGUES, Nelson. “*Valsa nº 6*”, op. cit., p. 188-189.

Senhora dos afogados. Texto e cena

Fátima Saadi¹

Também da imagem é difícil falar com rigor. A imagem é a duplicidade da revelação [...] A imagem é imagem nessa duplicidade, não o duplo do objeto mas o desdobramento inicial que propicia, em seguida, que a coisa seja figurada.

Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*

Aderbal Freire-Filho e a equipe de criação do espetáculo *Senhora dos afogados* estabelecem dois níveis principais de diálogo: com o autor, Nelson Rodrigues, e com a estrutura do teatro à italiana.

E esses dois fios se cruzam na noção de desdobramento, de proliferação, que está na raiz da ideia de imagem. A imagem é a afirmação do outro, do diverso e a concretização da distância que nos

1 Originalmente publicado na primeira edição dos *Cadernos de espetáculos* do Teatro Carlos Gomes, quando este esteve sob a direção artística de Aderbal Freire-Filho. Ver *Cadernos de espetáculos*, Rio de Janeiro: Teatro Carlos Gomes, Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, n. 1, p. 28-33, 1995.

possibilita o olhar e o movimento de apreensão, de compreensão do mundo. Imagem, portanto, não é cópia nem reflexo, e distância não é empecilho, pelo contrário, é condição de visibilidade.

À proliferação do texto – mortes no mar, mãos que lembram outras mãos, fantasmas e a desesperante ubiquidade dos vizinhos – a encenação responde com a orquestração da cena à italiana numa chave que privilegia a incessante montagem-desmontagem da imagem cênica.

Ao fundo, um telão alude ao ambíguo fechamento da caixa cênica. No período áureo da cena à italiana, o telão, pintado em perspectiva, limitava a área de representação basicamente ao proscênio, incluindo, na melhor das hipóteses, parte da área central do palco, visto que os atores não podiam se aproximar do fundo sob pena de ficarem maiores que os palácios, paisagens e monumentos figurados. Ao mesmo tempo, o telão abria o espaço cênico para o infinito, por meio do ponto de fuga, que se multiplica com o advento da perspectiva oblíqua, ao fim do século XVIII.

Em *Senhora dos afogados* o telão mostra um terrível naufrágio num desenho em branco e preto que lembra as ilustrações dos livros de aventuras que líamos em criança, ao tempo em que Nelson estava escrevendo sua peça (que estreou em 1954, depois de passar seis anos proibida).

O naufrágio é terrível porque provocado por um imenso polvo, cujos inumeráveis tentáculos abraçam um pobre barco que tem o mapa do Brasil estampado em uma de suas velas.

É esse mar terrível que chama os Drummond.

E é desse mar terrível que brotam os personagens. Primeiro o trio em negro: D. Eduarda, Moema e a Avó, que marca, com o ruído seco do andador que bate no chão do palco, o início do espetáculo. Depois é a chusma de vizinhos, coloridos, espevitados, oniscientes, que vêm para o festim e tomam lugar à mesa, único elemento do cenário, além de algumas cadeiras.

O telão evoca o mar infindo sem precisar lançar mão dos recursos ilusionistas oferecidos pela figuração em perspectiva e a cores. Além disso, a maior parte das entradas e saídas se faz por uma escada, por assim dizer, *submersa*, que acompanha toda a largura do fundo do palco, o que faz com que, por esse jogo com a movimentação cênica, o telão torne o mar muito mais encapelado, na medida em que os atores são virtualmente engolidos por ele. O telão estabelece ainda a ligação entre a cena e o porão, lugar, por excelência de maquinações e segredos no palco à italiana.

A linha do horizonte está duplicada – no fundo do mar pintado, sublinhando o casco do navio que naufraga, e no fundo do palco, rompida a cada vez que um ator emerge para a cena ou mergulha no extra-cena. Além disso, a criação desse horizonte cênico alude à sensação de volume, com a qual a cena à italiana também manteve, ao longo de sua história, ambíguas relações.

Tomada como um cubo ao qual faltasse uma das faces, a caixa cênica foi tratada, em seu período de apogeu, nos séculos XVII e XVIII, como um quadro cuja moldura era o arco de proscênio e cujo princípio de estruturação era a unidade óptica obtida pela figuração perspectivada do que se queria reproduzir sobre a superfície bidimensional dos telões que serviam de cenário. Aliás, às vezes até

seres humanos eram assim representados. Evidentemente a tridimensionalidade dos atores em cena destoava do princípio pictórico vigente e, à medida que a caixa vai se fechando sobre si mesma com os cenários de gabinete, construídos para os textos do romantismo e do realismo, entre o fim do século XVIII e a primeira década do século XX, o que antes era pintado vai ganhando corpo até que, por fim, a febre naturalista tenta recortar e pôr em cena fatias de vida, na esperança de banir do teatro a convenção.

Em *Senhora dos afogados* as marcas do palco à italiana – espaço limitado, vazio e voltado sobre si mesmo – são referidas e trabalhadas com grande engenho.

O mar do fundo da cena se duplica no mar da plateia, onde Nelson Rodrigues o localiza e de onde Aderbal não o remove totalmente.² Indicia-se aí a multiplicação dos lugares de atuação e dos pontos de vista sobre a ação. O espectador fica como que inserido no espaço da trama, ancorado nessa ilha imaginária em que se transforma toda a cena. Atenua-se assim a separação entre plateia e palco, o que a iluminação vem reiterar, criando, por exemplo, no início do segundo ato do espetáculo,³ uma zona de luz que envolve por algum tempo personagens e espectadores, justamente no único momento em que o telão de fundo desapareceu de cena, recolhido aos urdimentos.

2 Carmen Frenzel dirige o olhar à plateia durante a fala: “Minha neta Clarinha não se matou... Foi o mar... Aquele ali... (Indica na direção da plateia.) Sempre ele...” (Primeiro ato, primeiro quadro). In: RODRIGUES. *Teatro completo*, v. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 261. Todas as citações de trechos de *Senhora dos afogados* foram retiradas desta edição. Daqui por diante, referirei apenas o número da página.

3 No texto de Nelson Rodrigues, primeiro ato, segundo quadro.

Poderíamos dizer que o espaço da cena está convencionalmente aberto em todos os sentidos e que seus limites, isto é, seus contornos, não brotam de um olhar alheio ao movimento que se desdobra no palco, mas de um olhar construído pelo próprio processo de montagem-desmontagem que caracteriza o espetáculo.

A economia do cenário de Helio Eichbauer torna palpável o cubo cênico enquanto totalidade que se desdobra em múltiplos lugares de ver e ser visto. Assim, a mesa com sua dezena de cadeiras de espaldar alto funciona como uma secção do espaço, que tanto pode figurar a rua da vila onde vivem todos os vizinhos, como imagina Aderbal para a cena de abertura do espetáculo, quanto pode ser o quarto do casal, “a cama hereditária”,⁴ o bordel, uma espécie de altar e até mesmo a mesa sobre a qual repousará o caixão do próximo defunto (o que cria em cena uma brincadeira com a relação palco-porão, só que espacialmente invertida porque a mesa-palco “sustenta” o vazio oculto de um porão que estaria acima dela, estendendo-se até os urdimentos). A mesa funciona como área homogênea cujo sentido é determinado por certos sinais: a posição das cadeiras e do par de sapatos, colocados numa ou noutra das extremidades. Na primeira parte do espetáculo, a mesa está perpendicular à boca de cena, na abertura da segunda parte, está paralela, desaparecendo, dividida em dois módulos, na cena final, quando a extensão da tragédia dos Drummond se torna quase insuportável, chamando a si todo o espaço ficcional.

Esse modular da área de representação pelos elementos do cenário se torna especialmente interessante quando a escada mencionada

4 Indicação de Nelson Rodrigues, à p. 279.

no texto, que leva aos cômodos do andar de cima, é construída em cena pela sequência das cadeiras dispostas numa linha curva que abraça o lado esquerdo da mesa (para quem vê a partir da plateia). Nelson Rodrigues imagina a escada em “forma de ferradura de modo que as suas duas extremidades se tocam”⁵ e, ao fim do percurso, “verifica-se, então, que só de uma maneira muito teórica [Misael e D. Eduarda] saíram do ponto de partida.”⁶ As cadeiras, todas iguais, são os degraus dessa escada plana que leva ao recesso da alcova, de onde os vizinhos se retiram, sentando-se de costas para a plateia, em linha reta, no fundo do palco. Uma certa intimidade então se estabelece em torno do casal, rompida apenas pelo grito de Moema: “Não, pai, não!... Não aceite nada... Não receba nada das mãos de minha mãe...”⁷

Assim como a mesa, as cadeiras também servem, em determinados momentos, de pedestal ou de pequeno palco para a atuação. A relação cadeira-mesa também conhece uma série de variações, destacando-se a Pietà sedutora e incestuosa composta por D. Eduarda que, sentada sobre a mesa, na ponta direita, próxima à plateia, dá o seio ao filho Paulo, que está numa cadeira, portanto, num nível inferior ao dela.

Outro elemento que funciona como área de representação, ocupando diferentes posições em cena e tornando sensível a simultaneidade de todos os segmentos do espaço, é o caixão. Num dado

5 Ver p. 278.

6 Ver p. 278-279.

7 Ver p. 283.

momento,⁸ temos uma câmara mortuária montada, com círios, a imagem da Senhora dos afogados, que é a nossa Iemanjá, e os vizinhos fazendo quarto a um defunto que ainda não morreu. No centro do palco, a grande mesa, sobre ela, o caixão e dentro, Moema, cujos braços vemos surgir subitamente como num truque de *guignol*. Pela evocação dos gestos, das mãos de D. Eduarda, Moema pretende seduzir o pai para o crime que, finalmente, a transformaria na única mulher da família, visto que, eliminada a mãe, a Avó, “velha e doida”,⁹ não contaria.

O jogo das semelhanças e das repetições é maravilhosamente trabalhado pela música de Tato Taborda: o lamento, que há dezenove anos se repete em memória da prostituta morta naquela data, brota de uma série de instrumentos insólitos, utensílios domésticos e, sobretudo, pentes, marca do personagem Sabiá.

Na segunda parte do espetáculo, as meninas do bordel se recusam a recebê-lo. Indignado, ele pede explicações e o Noivo tem a oportunidade de contar que aquele é um dia de luto, uma “espécie de feriado”,¹⁰ porque, há dezenove anos, sua mãe foi assassinada por Misael Drummond no dia de seu casamento com D. Eduarda. É Sabiá quem comenta e praticamente conduz a trama no último quadro da peça de Nelson, na medida em que, tendo sido a única testemunha do castigo que Misael infligiu à esposa adúltera, é ele quem assume a função do coro. Um coro que perde a característica de vizinhança, a característica plural e doméstica. O vendedor de pentes só é visto

8 Que, no texto, corresponde às páginas 302-304.

9 Ver p. 279.

10 Ver p. 315.

no bordel e, depois, no espaço aberto que é o da cena final do espetáculo (e o objeto que o distingue, além da maleta de vendedor, é um coco verde com canudinho, marca indiscutível da praia). O mesmo ator, André Mattos, desempenha também um dos vizinhos do coro, reiterando-se assim a função narrativa de seus dois personagens. E é no âmbito da narrativa que a música vem se inserir, trabalhando sempre a partir de trechos do texto,¹¹ transformando-os em comentários que, sem suspender a ação, pontuam-na.

Esse diálogo entre a família que vive a tragédia e os vizinhos que comentam, funcionando como um coro (reduzido finalmente a um homem só, que conta, comenta e vaticina¹²), multiplica os pontos de vista sobre a trama que às vezes é concretamente “adiantada” pelo coro: com o caixão à sua espera, só resta a D. Eduarda morrer. Disto se encarregarão Moema e o Dr. Misael.¹³

11 Por exemplo: “VIZINHO – Tem úlcera no duodeno” (p. 274), acompanhado de um bumbo lancinante.

“AVÓ – És a filha única, mas não a única mulher...” (p. 279)

12 “VENDEDOR DE PENTES (Aproximando-se de Moema.) – Nunca mais verás a própria imagem... Nunca mais verás o próprio rosto... Nunca mais...” (p. 327)

13 “VIZINHO – Ninguém morreu, mas vai...

TODOS – Quem?

VIZINHO – D. Eduarda.

VIZINHO – Ou Moema.

VIZINHO – Ou as duas!

VIZINHO (Nervoso.) – Tanto faz, a mãe ou a filha, contanto que morra alguém... (Os vizinhos estendem agora os panos fúnebres.)” (p. 301)

Ou ainda:

“VIZINHO – Enfim já se sabe quem vai morrer...

VIZINHO – D. Eduarda.

VIZINHO – Claro!

VIZINHO – Prevaricou!” (p. 308)

O papel do coro de vizinhos é farejar segredos, o que não é difícil, em relação aos Drummond. Os segredos serão todos revelados, um a um, e o ritmo dessas revelações é o pulso do espetáculo.

Na cena inicial, Moema nega o suicídio de Clarinha, mas seu gesto – braços estendidos, como quem empurra alguém – revela cenicamente um segredo que só bem mais adiante o texto vai desvendar.¹⁴ Misael chegando do banquete, conta que a aparição de uma mulher que só ele via interrompeu-lhe o discurso e arruinou-lhe a carreira de ministro.¹⁵ Logo depois, pressionado pelo Noivo, confessa seu crime: dezenove anos atrás, com um machado, Misael abriu o pescoço de uma prostituta com quem tinha um filho;¹⁶ Moema se vangloria do duplo assassinato das irmãs.¹⁷

A esses segredos, seguem-se os crimes da peça que, à exceção da morte do Noivo por Paulo, são, como de regra nas tragédias, praticados fora de cena.

O que importa nesse jogo de ocultação-revelação é que a situação básica do teatro – a apresentação de ações por personagens diante de espectadores – alterna-se com o relato de ações em que personagens transformam outros personagens em espectadores.

14 “MOEMA (*Triunfante.*) – Compreendes agora? Minhas irmãs e tuas filhas... Sou mais assassina do que tu...” (p. 304, segundo quadro do texto de Nelson).

15 Ver p. 276.

16 Ver p. 297-298.

17 Ver p. 303-305.

Assim é que, por exemplo, Paulo traz à baila o caso da prostituta assassinada há dezenove anos;¹⁸ D. Eduarda especifica para Misael que o assassino matou a moça com um machado bem no dia do casamento deles... e que o lamento por ela foi a marcha nupcial que ecoou na primeira noite de ambos;¹⁹ o Noivo conta aos vizinhos o que sucedeu à sua mãe;²⁰ Misael confessa o crime;²¹ a presença de D. Eduarda no bordel dá a Sabiá o ensejo de relembrar, instigado pelo Noivo, passagens da crônica da prostituta, que ele havia frequentado nos tempos de juventude.²²

A este esquema ação/relato, o dispositivo cênico do espetáculo serve à perfeição. A interpenetração dos dois modos, dos dois ritmos se dá não apenas no incessante montar-desmontar-remontar do espaço e das figuras que o povoam,²³ realçando sempre essa alternância entre o falar e o ouvir, entre ser o centro e gravitar na periferia da ação, mas também na própria chave interpretativa escolhida para D. Eduarda e Moema, em trabalhos excelentes de Eleonora Fabião e Gisele Fróes, respectivamente.

A ambiguidade, mais do que a semelhança entre as mãos, liga essas duas mulheres. Só no bordel a casta D. Eduarda revela seus desejos mais secretos: envenenar o marido, matar Moema, deitar-se com o

18 Ver p. 269-270.

19 Ver p. 280-281.

20 Ver p. 288-289.

21 Ver p. 297-298.

22 Ver p. 318-319.

23 O coro das prostitutas é composto pelos mesmos atores que representam os vizinhos e alguns destes ressurgem, sem tirar nem pôr, no bordel.

Noivo e ir para a ilha onde ficam as prostitutas depois de mortas.²⁴ Moema, por amor, é capaz das maiores atrocidades, que refere com ar travesso, como se fossem seu adeus à infância. O tempo todo desconfiamos do que as duas dizem, porque não dizem do fundo do coração; mas todo o tempo desconfiamos de nossa desconfiança, porque o artifício que elas usam é o oscilar entre o que sentem e o que mostram. Os homens de *Senhora dos afogados* são talhados numa só peça. O Noivo quer penetrar na vida dos Drummond para destruí-los, já que não pode ser um deles;²⁵ Paulo, flor de obsessão, atormentado pelos crimes da família, afoga-se para expiá-los, e Misael, um fraco, deixa-se levar por um desejo mais imperioso do que o seu – o de Moema em sua cruzada para ser a única mulher.

D. Eduarda e Moema são labirintos infindáveis, imagens que se repelem, como se dois espelhos nauseados fossem colocados frente a frente.

Na cena inicial do espetáculo, os vizinhos tomam assento, cada qual com seus adereços diante de si sobre a mesa. Vieram para o festim e o repasto não os decepcionará. Transpiram ali a gula, a algazarra e as atitudes da maledicência. Moema se senta sobre a mesa, de frente para o público, as pernas esticadas, as solas dos sapatos à mostra. Está vestida de negro, usa tranças e ouve, com ar dissimulado de criança que sabe que está sendo admirada pelas visitas, a fanfarras que os vizinhos produzem com seus utensílios. De saída o antagonismo entre D. Eduarda e Moema é exibido, como num jogo de ecos. D. Eduarda, de pé, do lado esquerdo do palco,

24 Ver p. 319.

25 Ver p. 297- 298 e 317.

comenta com os vizinhos sempre ter tido certeza de que Clarinha morreria cedo. Moema, em pé sobre a mesa, responde que ela também tinha a mesma certeza.²⁶

As duas mulheres têm o mesmo gesto: uma das mãos apoia o cotovelo do outro braço, o queixo está pousado na outra mão. Mas, se o gesto é idêntico, a postura delas é bastante diferente: D. Eduarda é altiva, elegante, enquanto Moema anda de forma tosca, meio de viés, passadas largas, costas encurvadas, um ombro mais alto que o outro. Algumas páginas depois,²⁷ desesperada com o falatório dos vizinhos, D. Eduarda dá um grito lancinante, que desperta em Moema talvez o único momento de proximidade em relação à mãe. Oferece-lhe então uma rosa e as duas, sentadas sobre a mesa, frente a frente, ajeitam a flor nos cabelos com movimentos simétricos e invertidos. Se na cena anterior o jogo de espelhos sofria uma decalagem, aqui ele é literal.

Logo em seguida, Moema vai mastigar e cuspir as pétalas de sua rosa. Não são os atavios que a tornarão mais bela, mas uma feira de crimes: à medida que mergulha na abjeção, Moema vai encontrando as marcas da feminilidade: o batom, os cabelos soltos, o

26 “MOEMA – Também sabia que Clarinha ia morrer. (Numa euforia.) Tinha certeza!

D. EDUARDA – Mas você nunca me disse nada.

MOEMA (Cortante.) – A senhora também não disse! (Terminante.) A mim não disse, nunca!

D. EDUARDA (Baixando a voz.) – Disse a seu pai.

MOEMA (Agressiva.) – Mas a mim, não!...” (p. 260-261)

27 “(Os vizinhos recuam para o fundo da cena. Viram as costas para D. Eduarda e Moema. Tapam o rosto com uma das mãos. Isto significa que não participam da ação imediata.)” (p. 265)

vestido sensual, o andar ereto, o corpo de mulher. Quando, pouco antes do final do espetáculo, D. Eduarda surge, as mãos decepidas, como a única imagem possível de Moema, visto que os espelhos não mais refletirão sua imagem, esta é tomada de desespero: matou as irmãs e destruiu todas as recordações referentes a elas, induziu o irmão a se lançar ao mar para que nem ele deixasse uma última imagem e, ao fim, como castigo só lhe resta de si mesma a imagem de suas mãos, que é o que ela pode ver de seu corpo.

A impossibilidade da aceitação do outro torna toda imagem impossível e é neste deserto que Moema arrastará a insônia e temerá sempre os espelhos.

A interpretação das duas atrizes teria necessariamente que encontrar um ponto de interseção, e esse ponto é a ambiguidade, o fundo falso que preside cada uma das falas (mesmo as ficcionalmente sinceras). Esta consonância na diversidade reitera o procedimento de montagem-desmontagem da cena de *Senhora dos afogados*. Para além disso estão o tom levemente excitado que caracteriza D. Eduarda, como uma debutante que vai a seu primeiro baile e reage em tom maior a qualquer sofrimento, e o caráter brusco, cortante, de Moema que, com toda naturalidade, põe uma pedra em cima dos assuntos os mais delicados. D. Eduarda só é mulher no bordel, onde as mulheres são chamadas de “meninas”.²⁸ E Moema é mulher para nada.

28 “NOIVO (*Para as meninas.*) – Vocês, também, meninas!

D. EDUARDA – É lindo chamá-las de meninas... (*Quase histérica.*) – Venham a mim, meninas! (*Num soluço.*)” (p. 316)

O espetáculo nos propõe uma cena que se constitui diante de nós, que nos projeta num tempo inventado em que assassinos eram enforcados enquanto a hipocrisia grassava, como agora. Talvez o barco que afunda, atacado pelo polvo aterrorizante, acabe por dar na ilha onde ninguém envelhece e na qual a Dona do bordel não quer que D. Eduarda acredite. A ilha que é produto de um cérebro em convulsão²⁹ talvez seja o ancoradouro deste Brasil desenhado no pano de fundo, em rascunho. Rascunho de quê?

29 “DONA (Senhora com sotaque.) – Senhorra, não acredita na ilha... Meu neto teve convulsões em menino... Não acredita na ilha, Senhorra...” (p. 320)

Flávio Márcio e a sagrada família

Fátima Saadi¹

Um devorador de livros com quem o pai brigava por causa da conta da luz, jornalista e publicitário, Flávio Márcio Salim colore suas peças de reminiscências e climas domésticos, abordando com grande sensibilidade nossa classe média destes últimos quinze anos.

Flávio Márcio nasceu em 1945, em Juiz de Fora, de onde saiu aos dezenove anos para Belo Horizonte. Veio para o Rio por um breve período, fixando-se depois em São Paulo, onde trabalhou no *Jornal da Tarde* e em agências de publicidade.

Sua primeira peça, *In memoriam*, foi dirigida por Ronaldo Brandão em Belo Horizonte. *Pequeno dicionário da língua feminina* e *Réveillon* foram encenadas pelo Teatro Repertório do Grêmio Dramático Brasileiro, com direção de Aderbal Júnior,² em 1974, no Rio (Teatro Glaucio Gill), sem despertar a atenção do público. Integravam o

1 Este artigo foi escrito em 1979 e originalmente publicado no n. 2 da *Ensaio/Teatro*, que teve circulação muito restrita. Foi, então, republicado no n. 5 da revista, em 1983. Ver: *Ensaio/Teatro*, Rio de Janeiro: Achiamé, p. 51-61, 1983. Todas as notas foram preparadas para esta coletânea.

2 Que hoje se assina Aderbal Freire-Filho.

elenco Rodrigo Santiago, Yara Amaral, Ginaldo de Souza, André Valli e Ariclê Perez. *Réveillon* estourou em 1975 em montagem paulista dirigida por Paulo José e produzida por Regina Duarte, que trabalhou ao lado de Yara Amaral, Sérgio Mamberti, Ênio Gonçalves e Mário Prata. *Tiro ao alvo*, último texto de Flávio Márcio, está em cartaz em São Paulo, com direção de Ronaldo Brandão, desde 29 de agosto de 1979.³

Continuam inéditas *As lesões que o amor de Merola deixou no corpo de Paulo*, possivelmente sua segunda peça; *À moda da casa*, proibida pela censura em 1974;⁴ *Um minutinho só* e *O homem do disco voador*.⁵

3 Participaram do elenco Cláudia Alencar, Lilian Lemmertz, Marco Nanini, Sérgio Mamberti. TIRO ao Alvo. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento391507/tiro-ao-alvo>>. Acesso em: 26 nov. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

4 A ditadura iniciada em 1964 instaurou censura à imprensa e às artes e, a partir do Ato institucional número 5, de 13 de dezembro de 1968, tornou-se ainda mais feroz, a ponto de muitas vezes os jornais apresentarem espaços em branco ou receitas culinárias no lugar das notícias vetadas. *À moda da casa* foi dirigida no Rio de Janeiro, em 1981, por Néelson Xavier, com cenário e figurinos de Naum Alves de Souza. Integravam o elenco Yara Amaral, Henriqueta Briebe, Nelson Dantas, Flávio San Thiago, Elza de Andrade, Ana Lúcia Ribeiro, Lina do Carmo, Saraka Barreto, Anselmo Vasconcelos e Claudio Gaia. Ver Eduardo Rieche. *Yara Amaral: a operária do teatro*. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2016. <<http://www.todoteatrocarioica.com.br/espetaculo/559/a-moda-da-casa>> Acesso em: 26 nov. 2018.

5 Em 2001 Aderbal Freire-Filho dirigiu esse texto, na Casa da Gávea, no Rio, com cenário de Fernando Mello da Costa, figurino de Samuel Abrantes, direção musical de Tato Taborda e Paulo Betti no papel do homem que viu o disco voador. Completavam o elenco Vera Fajardo, Hebe Cabral, Paulo Giardini e Rodolfo Mesquita. <<http://www.todoteatrocarioica.com.br/espetaculo/2612/o-homem-que-viu-o-disco-voador>> Acesso em: 26 nov. 2018.

Cabe aqui a interrogação de praxe a respeito dos danos causados pela censura ao trabalho de Flávio Márcio e a constatação da dificuldade de se analisar uma obra completa tão precocemente completada: Flávio Márcio morreu em maio de 1979, em São Paulo, aos 34 anos, vítima de uma hemorragia após uma simples extração de amígdalas.

Um autor em busca de seus personagens

As duas primeiras peças de Flávio Márcio, *In memoriam* e *As lesões que o amor de Merola deixou no corpo de Paulo*, escritas provavelmente entre 1963 e 1967, a primeira em Belo Horizonte e a segunda, ao que parece, no Rio de Janeiro, são exercícios que expressam a angústia de um autor-adolescente diante de grandes desastres, como o bombardeio atômico de Hiroshima, e de tragédias pessoais, como o fim do amor.

Em *In memoriam* não há, praticamente, ação em cena: um ator, quase sempre imóvel, conta-nos o horror de Hiroshima e procura estabelecer uma relação entre isso e o suicídio de Marilyn Monroe, auxiliado por slides sobre a atriz e sobre a catástrofe atômica. Há ainda, em *play-back*, comentários de um locutor e de dois repórteres a respeito dos temas.

As lesões apresenta o casal Paulo e Merola em três tempos: jovens, adultos e velhos. A relação de paixão entre eles faz com que Paulo-Velho seja o principal suspeito do estrangulamento da atriz Merola. Em *As lesões* vemos o ensaio de uma peça que estreará no dia seguinte sobre Paulo e Merola, com a participação intensa do Autor, cujas

atitudes e estados de espírito são descritos em numerosas rubricas.

Flávio Márcio aborda temas de grande envergadura – a responsabilidade social do cientista, a ética em tempos de guerra, o uso dos mitos, a função da arte – usando para isso uma linguagem muitas vezes lírica. Chama a atenção, já nessas peças, o recurso a quebras de tom que prenunciam a economia dos diálogos que atingirá seu ponto alto em *Réveillon*:

PAULO-VELHO – Todas as contas foram pagas, um desastre toma o ônibus, não paga a passagem, o sonho acorda na avenida asfaltada pela derrota da noite. E uma lágrima nasce. Eu me lembro dos meus olhos esvaziados daquela tarde, eu me lembro do meu sangue derramado verde sobre a calçada. Eu me lembro, eu não me lembro. Nunca pensei que a noite fosse tão escura. (*As lesões*, p. 42).

Ao amadurecimento profissional de Flávio Márcio corresponde uma preocupação cada vez maior com a vida e os valores da classe média, analisados pelo seu avesso. E a instalação do regime autoritário de 1964 o levou à urgência de encontrar uma forma de falar do que não se podia falar, o que se manifesta tanto no lirismo quanto no *nonsense* das situações criadas por ele em sua dramaturgia.

A classe média agoniza

As impossibilidades da classe média de se compreender e de compreender o seu papel social são o tema de todas as peças dessa

segunda fase, na qual Flávio Márcio não está mais preocupado com Babilônia e Alexandria, Marilyn ou Hiroshima.

Nas indicações de cena de *Tiro ao alvo*, há um P.S.:

Esta peça completa minha trilogia sobre a família brasileira urbana desta década, se é que há alguém interessado em saber. E eu digo trilogia mais porque acho chique dizer. Deixem, por favor. Deixem que eu me sinta um trilogista: *À moda da casa* (1973), *Réveillon* (1974), *Tiro ao alvo* (1978).

As peças da Trilogia têm uma série de características em comum, mas duas me chamaram a atenção: a relação dos textos com a realidade e o valor da palavra.

À moda da casa descreve os diversos rituais de antropofagia a que a família Vieira se entrega, premida pela crise econômica e por seus variados preconceitos (que, em épocas de crise, mais que nunca, é preciso cultivar).

Nas treze cenas de *Réveillon*, Flávio Márcio faz um inventário do que matou – e continua matando – as famílias Guimarães da Silva nas nossas grandes cidades.

Tiro ao alvo, como um *Admirável mundo novo*⁶ recheado de corrupção e jeitinho brasileiros, acompanha a desagregação dos Santana,

6 Alusão ao romance futurista de Aldous Huxley, publicado em 1932, e que apresenta uma sociedade altamente controlada, organizada em castas, programada para respeitar as leis, ser feliz, e não questionar nada do que está estabelecido.

uma família que nasceu “para o sucesso” (p. 13) e se deu bem com o milagre econômico.⁷

Flávio Márcio capta com grande acuidade o problema da comunicação da classe média – entre seus integrantes e com as demais classes sociais. Essa comunicação se baseia na *dupla mensagem*, paradoxal e esquizofrenizante, e no valor de fetiche que a palavra assume para os personagens da “sagrada família”.

Em *À moda da casa*, o avô se suicida para que o neto possa comer carne. Só que, antes de se atirar da janela, toma formicida e o seu ato de amor é, na verdade, uma vingança póstuma. E, enquanto se prepara para devorar o avô, a família aproveita para ir se entredevorando.

O fim de ano de 1973 encontra os Guimarães da Silva ocupados tanto em armar laço de força e preparar o revólver como em saber se Seu Júlio Castro é casado ou amigado. Quer dizer: ou a vida deixa de ser – e a família se suicida em conjunto – ou a vida continua, e é preciso preservar da mudança todos os valores.

7 Atribui-se essa designação ao período de crescimento econômico que, entre 1969 e 1973, favoreceu alguns setores do empresariado brasileiro, à custa de arrocho salarial das classes trabalhadoras, censura à imprensa, supressão de direitos constitucionais e violenta repressão política. Tudo isso redundou em aumento muito expressivo da desigualdade social. A primeira crise do petróleo fez com que o milagre desandasse, a inflação galopante se instalasse e em 1985 os militares tivessem que transmitir o poder político a um civil, Tancredo Neves que, entretanto, morreu antes de assumir a presidência. Em seu lugar, tomou posse o vice José Sarney.

Também os Santana de *Tiro ao alvo* estão preocupados em reafirmar seus valores, abalados pelo fato de o filho ter falhado num campeonato só porque o alvo (um subversivo jovem) sorriu na hora H.

Réveillon se diferencia dos dois outros textos da trilogia porque propõe uma realidade cujas causas mais amplas estão fora do palco. Já *À moda da casa* e *Tiro ao alvo* pretendem transpor a vida para a cena, invertendo, porém, o sinal dos valores: assim temos, por exemplo, mãe prafrentex versus filha conservadora; canibalismo rotineiro versus escândalo pelo uso de pratos inadequados para carne; corrupção e delação premiadas versus proibição de se ter filhos.

Qualquer semelhança com 1984,⁸ *Fazenda modelo*⁹ e *Laranja mecânica*¹⁰ não é mera coincidência. *À moda da casa*, escrita em 1973, é um grito de horror diante da falência do milagre econômico e da consequente proletarização de toda uma camada da classe média, que pode não ter marchado com a família, mas também não se incomodou que a família marchasse.¹¹ *Tiro ao alvo*, de 1978, já na mira

8 Referência ao romance de George Orwell (1949), que projeta no então longínquo ano de 1984 uma sociedade distópica, altamente vigiada e controlada pelo Estado.

9 *Fazenda modelo* – novela pecuária, de Chico Buarque (1974), inspirou-se no livro de Orwell *A revolução dos bichos*, e aludia à situação de opressão vigente no Brasil à época da ditadura.

10 *Laranja mecânica* é o título do romance de Anthony Burgess (1962), e do filme homônimo do diretor Stanley Kubrick (1971). O tema é a violência de uma gangue de sociopatas e as tentativas de reeducação desses jovens infratores.

11 Alusão a marchas organizadas entre abril e junho de 1964 pelas forças conservadoras do país em resposta às reformas anunciadas pelo presidente João Goulart no comício da Central do Brasil, realizado a 13 de março daquele ano e, também, em comemoração pelo golpe civil-militar desfechado a 1º de abril.

da “abertura”¹² propõe talvez um balanço dessa década de silêncio forçado. Só que é mais um sonho da classe média querer exorcizar um processo de violência criando peças com um código próprio de violência que pretende se referir ao processo de violência real (já estando, como se vê, nessas alturas do campeonato, a quilômetros de uma verdadeira análise do problema).

O humor dessas duas peças se baseia tanto na inversão dos valores comumente aceitos quanto na reversão de expectativas e nos mal-entendidos. Alfredo fica chocadíssimo quando o avô entra na sala, não porque ele esteja assado, numa bandeja, mas porque raspam-lhe os belos cabelos.

Já *Réveillon* abre o campo do espectador, apresenta-lhe premissas para que ele sinta, pense e conclua, não traz a realidade para confiná-la no palco, apresenta o ponto de vista dos personagens sobre essa realidade. Isso fica patente na forma como se desenvolvem os diálogos: cada personagem segrega o seu fio de vida em solidão. Só os une o grande pacto de morte. O resto são perguntas e respostas truncadas – entre emissor e receptor sempre se interpõe um ruído (seja a torta que queima, seja um embrulho que cai).

Em *À moda da casa* e *Tiro ao alvo* os personagens se reafirmam o tempo todo, um repetindo o que o outro falou, como que digerindo em conjunto cada nova ideia, antes de estarem aptos a passar para outra.

12 Longo e lento processo de saída da ditadura implantada em 1964. A promulgação da constituição-cidadã, em 1988, é considerada o fecho desse período, seguindo-se a retomada da normalidade democrática no país, ora abalada pelo governo distópico dos Bolsonaro.

CLARA – Mas não tem a outra eliminatória?

JORGE – Tem, mas eu não fiz ponto nenhum...

ERASMO – Inacreditável.

CLARA – Incompreensível.

LUÍSA – Ininteligível (Tiro ao alvo, p. 9)

Em *Réveillon* o humor resulta da precisa radiografia de uma relação plasmada de fora, pela moral, pela religião, pela televisão. E é aí que entra o problema do valor da palavra.

Para os personagens de Flávio Márcio, as palavras são ao mesmo tempo polivalentes e estéreis. Evocam um mundo e são incapazes de transformá-lo, são, entretanto, capazes de atrair o mal e, por isso, algumas sofrem censura:

ESMERALDA – Então o que vai esfriar é o seu rabo.

AUGUSTA – Que palavreado proletário é esse, mamãe? (*À moda da casa*, p. 33)

Em *Réveillon* as palavras passam a valer mais que a realidade como um todo: a biografia de Murilo, o pai, vale mais que a vida dele; o “I love you” de Fernando, com “todo mundo olhando” (p. 26) vale mais, para Janete, que o amor dele. Quando a moça tem uma crise de solidão, os pais a resolvem com uma palavra mágica: “psiquiatra, médico de cabeça” (p. 39), ao mesmo tempo que evitam cuidadosamente falar na profissão da filha, que é prostituta e sustenta a família com seu ofício. Mas, por outro lado, as palavras não valem nada: não vale nada a poesia de Guima, o caçula (“Dá dinheiro isso, meu filho?” p. 1), não vale nada a opinião de Adélia, a mãe (Na minha opinião... Se bem que a minha opinião...” p. 40).

Os diferentes níveis semânticos de uma mesma palavra são explorados como recurso cômico em *À moda da casa* e *Tiro ao alvo*:

OSCAR – Uma obra-prima, querida. Realmente.

MARTA – Uma obra-avô (*À moda da casa*, p. 54)

CATHERINE – Quer que eu parta, Dona Augusta?

AUGUSTA – Por mim, minha filha, você já tinha ido há muito tempo.

OSCAR – Ela tá falando partir, não é ir embora, não.

MARTA – É partir. Quer dizer, cortar. (*Tiro ao alvo*, p. 55-56)

Mas esse tipo de trocadilho não diverte, pelo contrário, irrita por fazer pouco da inteligência da plateia. Assim como todos os redundantes comentários sobre Pepita, a noiva de Alfredo: o espectador vê que ela é uma boneca de plástico, o que torna desnecessário ficar repetindo a toda hora que ela não pensa etc.

O valor dado às palavras me parece ser a chave dessas três peças. Em *Réveillon* as palavras substituem, camuflam o sentimento. A família morre de solidão, mas sua preocupação se concentra em apagar a luz do abajur da sala.

Em *Tiro ao alvo* e *À moda da casa* as palavras pretendem, realmente, atingir o real: tudo o que existe pode ser traduzido em palavras (e o que é proibido não pode ser falado). Vai daí que a peça e os personagens são chapados como uma realidade que pode ser completamente apreendida e aprisionada em palavras precisas (e as palavras nunca são precisas). Aqui as palavras podem mesmo valer dinheiro: a delação de Michelzinho em *Tiro ao alvo* vale exatos dez mil cruzeiros (adiantados).

E assim, nesse emaranhado de emoções, onipotência, fotonovela e saldos bancários no vermelho, agoniza a sagrada família.

Além da trilogia

Flávio Márcio completou seu painel sobre a classe média com *Pequeno dicionário da língua feminina*, *Um minutinho só* e *O homem do disco voador*.

Um minutinho só – o único dos textos que não me foi possível conseguir – apresenta uma mulher que passou 30 anos da vida ao telefone. Foi escrita para Regina Duarte, mas ela preferiu *Réveillon*, e foi assim que Flávio Márcio aconteceu.

Pequeno dicionário é uma brilhante variação em seis tempos sobre a mulher – na cozinha, na TV, na delegacia, na costureira, no lar, na eleição. A impossibilidade do diálogo está elevada aqui a seu grau máximo: “o(s) outros personagem(ns) de todos os seis quadros, se for(em) incluído(s), nunca fala(m) mesmo” (p. 1).

Na montagem de 1974, pelo Grêmio Dramático Brasileiro, as mulheres foram Ariclê Perez (1^a), Yara Amaral (2^a e 5^a), André Valli (3^a), Rodrigo Santiago (4^a) e Hugo Bidet (Deus).

Há dois episódios especialmente interessantes: mulher na cozinha e mulher na costureira.

No primeiro, a mulher está fritando os ovos de todo dia para o

marido, enquanto o acusa de traí-la com a própria cunhada. Toda a amargura da esposa que esperava “outra coisa” do casamento transborda numa ladainha sem fim em que ela agradece ao marido os cinco anos “desse feliz casamento” (p. 2), anuncia que qualquer dia vai embora, revela que a irmã não era mais virgem quando casou, tendo sempre o cuidado de reafirmar que o ama e confia nele, embora saiba que “homem nenhum presta” (p. 4).

A mulher na costureira vai desfilhar num concurso de fantasias de carnaval, acha o colunista social Ibrahim Sued um filósofo, acredita que a idade que conta é a do espírito e que é pelo povo que ela faz “esse sacrifício todo” comprando, a cada ano, novas plumas da Etiópia ou da Baviera.

Fica clara a relação da burguesia com os serviçais: desprezo, dependência, medo e exploração. A mulher alardeia que faz as fantasias com o Clô ou o Guilherme¹³ porque a Ritinha não é ninguém. Diz isso à própria Ritinha – não sem antes pedir desculpas: – “Você não vai ficar aborrecida comigo não, vai?” (p. 25)

Os empregados são propriedade dos patrões: “[...] não morreu não: pior! [...] foi preso [...] que vergonha! Meu próprio chofer preso!” (p. 29) Daí eles terem o justo direito de escolher o empregado da cor que mais lhes convenha, ou que melhor combine com o Mercedes último tipo:

13 Costureiros famosos na década de 1970. Clodovil Hernandez (1937-2009), o Clô, foi apresentador de TV e, quando morreu, era deputado federal pelo PR de São Paulo. Guilherme Guimarães (1940-2016), apelidado de Gui Gui, foi um ícone da moda nos anos 1960 e 1970, tendo trabalhado também com figurinos para teatro, cinema e shows musicais.

Não que eu seja racista nem nada, mas você sabe, o cheiro nem sempre é muito bom, eles podem tomar banho todo dia que sempre fica um pouco, não é? Quer dizer, ser preto ou não ser preto, de um ponto de vista – digamos assim – “humano” pra mim tanto faz como tanto fez! Mas é que você compreende, não compreende? Não impressiona muito bem [...] Você não tem nada de preto! Mulata é diferente. (p. 30)

Essa relação com os assim chamados “domésticos” é também colocada em *À moda da casa*, que aborda ainda a nítida divisão de tarefas entre patrões e empregados: a campainha que toca paralisa a família: a empregada não vai atender porque não tem uniforme e não está autorizada a sair da cozinha e nenhum dos Vieira vai abrir a porta porque, afinal, “pra que a gente tem empregada?” (p. 90)

A classe média se orgulha de forjar valores, a classe “desfavorecida” pega no pesado. Em *Tiro ao alvo*, a avó resolve se suicidar para que o neto possa comer carne de vaca. Aí a empregada pede demissão:

– Ah, depois sobra pra mim, eu sei. E tem que depernar, rechear, temperar... Pelo menos se ela fosse baixinha, se ela tivesse o corpinho da Regina Duarte, por exemplo, ainda ia, mas grandona desse jeito... Pra mim, chega. Tchau, bênção e até mais. (p. 90)

Catherine, a empregada, é a única que escapa do envenenamento geral porque não come carne.

O *Homem do disco voador* desenvolve com muita agilidade o drama do executivo bem-sucedido, que “começou do nada”, e que, um belo

dia, vê um homem num disco voador. Ninguém acredita nele e, para não passar por doido, ele resolve esquecer a experiência. Mas todos os relacionamentos de Luís são colocados em xeque a partir do incidente: afinal ninguém confia nele?

Suas conclusões são desalentadoras: no afã de enriquecer, ele deixou de lado as pessoas e agora, ao procurá-las, não consegue mais restabelecer o contato. Entende então o que se passou, mas sua sensibilidade parece estar embotada e, tendo se tornado o centro de seu próprio universo, Luís está irremediavelmente sozinho.

Os personagens são muito bem construídos e *O homem do disco voador* é a peça de Flávio Márcio mais bem amarrada, depois de *Réveillon*. Os conflitos estão claramente colocados e nos remetem a um campo mais abrangente de discussão: pai x filho; marido x mulher; vencedores x vencidos na luta pela vida, todos dão o seu depoimento.

Quando Luisinho, o filho, vê o mesmo disco voador, Luís não o ouve. O encontro, de tão adiado, tornou-se impossível. O único momento de comunhão verdadeira se refere ao passado, que volta por intermédio de um velho despertador que marcava o tempo dos encontros de Luís e Marli, quando, ainda namorados, ele jantava na pensão da mãe dela.

MARLI – [...] (Não contém o choro; levanta o braço em que aperta o relógio e abre a mão; num fio de voz.) Quebrou.

LUÍS – Deve ter... conserto [...] não tiver a gente compra outro...

MARLI – (Num fio de voz.) Por dentro quebrou também.

LUÍS (Não tendo mais como deixar de entender o significado simbólico que Marli está dando ao relógio, soltando a emoção, abraçando-a, desesperado.) – Ah, Marli, Marli...

MARLI – Vai borrocar as minhas unhas... não secaram ainda, as minhas unhas. (p. 47-48)

Marli se recusa a ir até o jardim ver o disco; Luís não consegue dizer ao filho, olhando nos olhos dele: “Eu acredito em você, Luisinho”; a prostituta não acredita que Luís vá pagar os seus serviços, já que ele esqueceu a carteira e Luisinho não acredita que alguém vá acreditar que ele viu o disco voador. E, como o pai, decide “esquecer”. Está fechado o círculo.

Em Réveillon só o filho-poeta escapa do suicídio; em *À moda da casa* só a empregada escapa do envenenamento; em *Tiro ao alvo* o campeão faz de sua família seu alvo e só poupa a irmã. Em *O homem do disco voador*, também chamada *Um homem na sua posição*, ninguém escapa “dessa magia / dessa pintura da vida real ou fantasia” (*Tiro ao alvo*, p. 3).

Matou a família e foi ao teatro

Quem não tem seus fantasmas?

Na obra de Flávio Márcio, Mme. Clessi (de *Vestido de noiva*) aparece em *Réveillon* (é a “chefe” de Janete na “Associação”) e em *O homem do disco voador* (é o dono do bordel onde Luís vai procurar alguém que acredite no disco voador).

A biografia de Murilo, o pai em Réveillon, é dedicada à família Salim em peso e o poeta Guima é um pouco do Flávio Márcio que escapou do suicídio e foi ser poeta do palco em São Paulo.

Como bom filho da classe média, Flávio Márcio a olha com carinho, mordacidade e amargura. Afinado com a perplexidade da década de 1970 e tendo ajustado suas contas com o passado, Flávio Márcio, parece-nos, estava pronto para iniciar uma nova fase em seu trabalho, interrompido estupidamente pela morte que, orquestrada de todas as formas em suas peças, ninguém poderia imaginar que lhe estaria tão próxima.

P.S. Quero agradecer a Beth Salim, irmã de Flávio Márcio, os textos que, sem ela, eu não poderia nunca reunir. Todas as citações deste artigo foram feitas a partir das cópias xerográficas gentilmente cedidas por ela.

Aspectos
poéticos
da cena

Artaud e o teatro

*Angela Leite Lopes*¹

Na proposição “Artaud e o teatro”, o que vai me interessar é o teatro. Isto é: não se trata aqui de percorrer todo o Artaud e ver o que ele trouxe, significou, etc., para o teatro, mas de pensar o teatro com Artaud. Reencontrar nele sintomas, problemas de agora.

Não estamos assim tão distantes de Artaud para que se possa achar extravagante termos ainda os mesmos problemas. As mesmas questões e inquietações.

Basta voltarmos à noção de história e entenderemos inclusive a tal da impossibilidade do teatro artaudiano, da qual falou Paule Thévenin.² Impossibilidade que não remete à questão de saber se podemos falar de um teatro artaudiano. Impossibilidade que

1 Comunicação na mesa-redonda “Artaud e o teatro”, do evento “Artaud”, organizado por Carole Gubernikoff e Carlos Henrique Escobar e realizado no Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ em maio de 1986, dentro do projeto Arte e Palavra, coordenado por Marcia Sá Cavalcante Schuback.

2 Paule Thévenin (1918 - 1993) herdou os escritos de Artaud, que transcreveu, organizou e editou para as obras completas da Gallimard. Ela participou como palestrante convidada do evento “Artaud”.

estaria ligada ao fato de não se tratar, para Artaud, para nós aqui, de teatro, mas do teatro.

A história do teatro vai se fazendo na perpetuação de códigos e convenções e em tentativas de rupturas. Rupturas que se dão muitas vezes na projeção de ideias – e nem sempre na sua execução.

E acho que talvez se toque aí o centro da questão Artaud. Se nos voltarmos para sua produção (especificamente teatral, seus espetáculos), podemos qualificá-la de escassa. Busca-se essa produção, muitas vezes, como exemplo, ilustração de suas ideias – amplamente expostas no *Teatro e seu duplo* e em textos esparsos. Não encontrando então tantos exemplos, tantas ilustrações, opta-se pelo utópico, pelo impossível – e, algumas vezes, pelo refúgio nas interpretações, nas filiações. Mas talvez, para abordar Artaud, aproximar-se dele, exemplos, ilustrações, interpretações e filiações não sejam o caminho mais curto (a tentação é dizer mais “certo”).

Procurar estabelecer uma relação: lê-lo, ouvi-lo.

Num texto de 1924, *L'Évolution du décor* (A evolução do cenário), Artaud diz:

Reteatralizar o teatro. Tal é o novo grito monstruoso. O teatro, é preciso jogá-lo de volta na vida. O que não significa que se deva botar a vida no teatro. Como se fosse possível imitar a vida. O que é preciso, é reencontrar [grifo meu] a vida do teatro, em toda sua liberdade. Essa vida está inteiramente presente no texto dos grandes trágicos, quando o ouvimos com sua cor, o vemos com suas dimensões e seu nível, seu

volume, suas perspectivas, sua densidade particular.

Mas nos falta *misticidade* [grifo meu]. [...]

O que perdemos do lado estritamente místico, podemos reencontrar do lado intelectual. [...] É preciso intelectualizar o teatro, colocar os sentimentos e os gestos dos personagens no plano onde têm seu sentido mais raro e mais essencial.³

Considero esse texto interessante porque pode esclarecer algumas das confusões que a meu ver foram criadas não somente em torno de Artaud como de todo gesto de *vanguarda*.

E acho que um dos pontos fundamentais dessa confusão é a noção de *ruptura*.

Clamar por um *outro teatro*, seria na verdade reencontrar a essência do ato teatral. Reencontrar algo que estaria presente em Ésquilo, em Sófocles, Shakespeare, e ainda Racine, Corneille, Molière, retomando os autores que Artaud cita no texto acima transcrito. Algo que está presente nos textos desses autores, mas que a transposição cênica pura e simples não vai forçosamente revelar. Reencontrar a essência do ato teatral – ou reencontrar o teatro como *ato*.

Diz Artaud: “A partir do Théâtre Jarry, o teatro não será mais essa coisa fechada, embutida no espaço restrito do palco, mas *deverá se tornar* [grifo meu] verdadeiramente *um ato*.”⁴

3 ARTAUD, Antonin. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1961, v. II, p. 12, 13 e 14.

4 Idem. “Théâtre Alfred Jarry, Saison 1928.” *Ibidem*, p. 34.

Queria chamar a atenção para os dois textos de Artaud citados acima. No primeiro, ele fala de *reencontrar* a vida do teatro, que para ele está presente no texto dos grandes trágicos. No segundo, ele fala que o teatro deverá se tornar (em francês: *visera à être*) um ato. E aí encontramos também o sentido (a direção) do teatro – da arte. Seu movimento. Movimento que só pode ser entendido como ato. Ato que se liga ao pensar.

Artaud: “E não haverá nenhum elemento cênico, nem mesmo a luz, que não poderá ter um sentido intelectual determinado.”⁵

Reencontrar o que já estava presente é o percurso de uma reflexão – criadora. Nessa dimensão, fica difícil identificar com clareza a questão imediata da prática. Isto é, do modelo. Não me parece que se deva procurar em Artaud esse modelo. Mesmo quando lemos *O teatro da crueldade*, seus dois manifestos, vemos que contém uma proposta reflexiva: ao mesmo tempo precisa e ampla.

Artaud: “Disse crueldade como teria dito *vida*.”⁶

O que eu quero ressaltar é justamente a precisão, a amplitude desse horizonte que se abre no pensamento de Artaud.

E minha conclusão será uma espécie de parênteses. Diz Artaud na sua correspondência com o editor Jacques Rivière:

5 Idem. “Le Théâtre de la Cruauté, 1^{er} manifeste”, *Le Théâtre et son double*, Paris: Gallimard, 1964, p. 146.

6 Idem. “Troisième lettre”, *ibidem*, p. 177.

“Estou à procura constante de meu ser intelectual. [...] Minha fraqueza e meu absurdo, querer escrever a qualquer preço, querer me expressar.” É a certeza, como comenta sobre isso Maurice Blanchot, de que “pensar não é ter pensamento – seus pensamentos [de Artaud] o fazem apenas sentir que ainda não começou a pensar.”⁷

Colocar na base do pensamento de/sobre Artaud a questão da impossibilidade não é um gesto de negação. É encarar, na fraqueza e no absurdo, o horizonte que foi e que pode vir a ser o teatro.

7 BLANCHOT, Maurice. “La question littéraire”. In: *Le Livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959, p. 56.

Tragédia

*Angela Leite Lopes*¹

Como imaginar um tempo em que, ao se falar, falam as palavras. Fortes, confundem-se com o destino: o que proferem ultrapassa quem as profere. A este, só resta então o silêncio. Não como refúgio, não como subtração. Como ação.

Esse tempo é o que funda a cena da tragédia. Ali, fala o destino o tempo todo. É este o seu sentido: o tempo todo. O tempo da tragédia é esse todo que não está sendo dito por uma palavra, mas que nela está contido. Cabe ao herói proferi-la. Nisto reside sua força. Mas o que o herói profere é apenas o seu destino: o de não poder escutar-se nessa plenitude. Nisto reside o conflito.

O conflito não se resume, entretanto, ao embate entre a dimensão humana e a dimensão divina – o destino e o tempo como totalidade. O conflito espalha-se na cena da tragédia nas diversas palavras que desafiam o tempo todo essas duas dimensões. Palavras, oráculos, cantos contradenam. Isto é, edificam a cena como lugar privilegiado da contradição.

1 Este artigo foi originalmente publicado na revista *Arte e Palavra*, Rio de Janeiro: Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ, n. 3, p. 45-49, 1987.

Contra-dicção

Cada personagem tem, na tragédia, a sua fala e o seu modo de falar. A lírica do coro, a prosa do herói são mais do que variações rítmicas. Fazem ouvir com clareza a dicção própria a cada parte que se encontra, em cena, uma contra a outra. Isto é, em ação. Debatem o curso dos acontecimentos (que se passam sempre fora da cena) – quem matou Laio, quem enterrou Polinices... – e se debatem no curso de suas palavras. Debatem-se porque o que está em jogo é o tempo todo.

A palavra contém o tempo todo, mas, quando fala, fala a um tempo só. A um tempo só: é a ele, à possibilidade de um tempo e de seu desvendamento, que Édipo pensa se dirigir ao falar. Assim, em *Édipo Rei*, a cada coisa seu tempo (dramático), embora o que importe seja o todo do tempo que faz com que Édipo esteja ali, em cena. Em plena contra-dicção. Édipo, dizemos nós, é aquele que quer saber – projetar-se para dentro do tempo, ele que é seu prisioneiro – e é disso que fala. Mas o que se articula nas suas palavras é o saber que só ele não detém. O que o detém, é o tempo todo. Ao falar, Édipo é fadado à contra-dicção.

Contra diz cena, onde fala é ritmo, é dicção. O coro lamenta. Estancia o tempo em rimas. Faz do tempo canto. Repetição. Faz do canto pleno. Onde não se esgota o sentido do tempo. Repetido, ritmado, melodioso, o tempo todo se desfaz em cena com o coro. A ação do tempo todo permanece, no entanto, implacável. Contra diz cena na medida em que diz ação. Ação das falas. Ainda com Tirésias e sua interrupção.

Tirésias sabe – ele que vê na noite o fundo do tempo – e quando diz, cala. Claro, profecias não são palavras que revelam o que está por vir. Revelam-se enquanto palavras: conteúdo do tempo todo, de uma só vez. Tirésias nada desvenda. Invoca, pelo contrário, no crepúsculo de Édipo, a única indagação: como conter no tempo dramático o tempo todo?

Essa indagação como que suspende o curso da tragédia. Tirésias é aquele que articula nas palavras o tempo todo de uma só vez. Nisto reside a interrupção. Não é dado ao herói ouvir-se, captar na sua própria dicção a ação que no caso lhe é propriamente contra. Mas, no oráculo, aparece para o herói sua própria palavra. E o tempo todo se precipita nesse aparecer.

A cesura²

Estranho jogo: a tragédia, cena do tempo todo, suspende-se ao pôr em cena aquilo que a funda. É que alguma coisa da tragédia se dá nessa suspensão: a cesura.

Como conter no tempo dramático o tempo todo? É o que o herói não cansa de tentar. De ousar. É sua desmesura: o herói não canta, fala, transcendendo, com sua prosa, o compasso do tempo todo. A prosa, quando fala, diz. Projeta, como sentido, o dito para fora de si. O herói aproxima-se assim dos deuses e dos homens. Parece querer optar por

2 Cesura: 1) ato ou efeito de cortar; [...] 6) limite rítmico de um verso. (Dicionário Aurélio)

uma dessas duas dimensões: a dos homens por enviar-lhes um sentido (ou a busca de), a dos deuses por querer subjugar o curso do tempo, conjugando-o na sua própria ação. Tirésias adverte-o. Seria o tempo dramático recusa de entregar-se ao curso do todo do tempo? É o que a palavra do herói parece persistir em colocar. Até o seu re-verso.

O momento da cesura – essa indagação – traz a maneira como se desenrola a tragédia. Tudo está dado, só a tragédia é que não. Por isso ser possível o canto. E também o lamento. Por isso ser possível o diálogo. A ação, a contra-dicção. Tudo está dado. Mas é preciso ouvir, olhar, falar, cantar. Errar, isto é, vagar com o sentido à estância do tempo. Tudo está dado, só a tragédia é que não. Por isso ser possível. Eis a grande contra-dicção.

Ver, falar

A cena é o lugar do aparecer. A tragédia, cena do tempo todo, se faz em cena cesura quando o tempo todo aparece. Quando o tempo todo aparece, o que aparece, em sua plenitude, é a possibilidade do aparecer, em sua plenitude. O tempo todo é então limite, na cena, da cena. Do jogo do aparecer. É possibilidade do ritmo, da dicção, da contra-dicção. Seria o tempo dramático recusa de conter o curso do todo do tempo? A indagação persiste, pois Tirésias nada conclui.

Tirésias é a fala da cesura porque é com ele que o tempo todo aparece em cena, mas a cesura não se limita à fala de Tirésias. Perdura, enquanto silêncio, na fala do herói.

Este ouve o oráculo. Palavra que diz e vê, ao mesmo tempo. De dentro – da noite, do tempo. De dentro da tragédia – do seu decorrer. O herói ouve o oráculo, mas sua fala é, ainda, recusa de *ver*. Sua palavra confronta-se, no entanto, com o limite – da cena, da contra-dicção – e acaba ecoando na sua própria cesura: *ver*, falar. Duas ações que aparecem, na tragédia, uma contra a outra. Contra mais uma vez diz cena: limite do tempo todo, do seu aparecer. Lugar, agora, de uma cesura literal.

Édipo em Colona

Estrangeiro – O que dizes?

Édipo – A palavra de meu destino.

Sófocles, Édipo em Colona

No final de *Édipo Rei*, Tebas vê Édipo, cego, sair do palácio e cantar. Em *Édipo em Colona*, Édipo dialoga com o coro, alternando cantos e prosa. Vertida em tempo, em verso (seu reverso), a fala do herói confunde-se agora com seu destino. Seu canto é a celebração do encontro do tempo dramático com o curso do todo do tempo.

O canto do herói aparece junto com a cesura literal. Édipo, para cantar, fere seus próprios olhos. Recusa-se a encarar os fatos e parte, errante. Torna-se, pelo caminho, vidente, profeta.

*Édipo – Então é quando não sou mais
nada que torno-me no fundo um homem?*

Sófocles, Édipo em Colona

Édipo errou. Caminhou – de Tebas para Corinto, dali para Tebas e enfim até Colona. Um caminho de muitas voltas, para ser aquilo que

ele nunca deixou de ser: aquele que tem dois pés. Para errar. Édipo é aquele que sabe, mas só no término de sua errância, quando literalmente erra, nos dois sentidos, torna-se *no fundo* sábio. Homem.

No fundo evoca a cesura literal. Quando Édipo falava – adivinhava enigmas – não via – o enigma da sua existência. Agora que não vê, fala – a palavra do seu destino. Ou seja, não decifra mais, não se prende mais à busca de um sentido: canta e invoca. Está no tempo todo. Nenhuma plenitude ali, porém. Édipo está plenamente na cesura do tempo todo no seu aparecer. A visão dos fatos, do dia, no fundo, de nada adianta. Por isso o reverso, mas também a mesma contra-dicção: ver, falar. Não ver é apenas um modo de ver. Não ver mostra, enquanto cesura literal, que ver é falar. Por isso a cegueira acompanha o canto de Édipo. Para se deixar ouvir, como cesura literal.

Silêncio

É no canto que se pode ouvir o silêncio. No canto, o silêncio aparece como mesura suprema. Mas o silêncio não é só compasso do canto. É limite da palavra, sua errância na possibilidade do aparecer.

A tragédia, hoje, é essa errância da palavra. Nenhum sentido para deter o curso de sua contra-dicção. Só o silêncio, estanciando o tempo. A tragédia, hoje, é errância do tempo no tempo. No seu limite. Onde tudo está dado, só a tragédia é que não.

A teoria na prática é outra

Angela Leite Lopes¹

A sabedoria popular nos ensina que a teoria, na prática, é outra... É em cima desse nó que o trabalho do assessor teórico vai se dar. Teórico, ele se embrenha nos labirintos da criação, não como guia, mas como mais um explorador ansioso por vislumbrar para onde aquele caminho o leva. Ansioso por chegar, mas ciente de que cada passo detém em si um rumo, uma direção; a cada passo tem que se operar uma escolha. Cabe a ele discutir o passo, apontar os rumos, abrir terreno para a opção. O que importa ressaltar nesse trabalho é menos a existência prévia de um saber que está sendo posto a serviço de uma montagem do que a engrenagem de um movimento. Movimento de reflexão. Fazer desse movimento um gesto é tarefa da direção (e, obviamente, da interpretação...). O canal do trabalho tem que ser o da sintonia. O que entra em cena é o confronto de duas experiências: fazer, pensar. É a experiência do caminho que vai do pensar ao fazer e do fazer ao pensar. Aí a sintonia. Aí também o labirinto.

Se retomo aqui esse texto que escrevi para o programa da peça

1 Este texto, escrito em junho de 1988, foi apresentado no I Congresso de Críticos e Pesquisa Teatral – 12º Festival de Teatro do SESC, que se realizou em São Paulo.

Ensaio nº1 – *A tragédia brasileira* de Sérgio Sant’Anna, direção de Bia Lessa, apresentada no Teatro Delfin do Rio de Janeiro em setembro de 1984, é porque acho que ele contém as principais questões que o trabalho do assessor teórico, do *dramaturg*, suscita. Questões que vou me limitar a comentar.

Em primeiro lugar, acho importante colocar que o problema da assessoria teórica não é de *função*. É um problema de tomada de posição dentro do fazer teatral. O trabalho do assessor teórico, do *dramaturg*, aparece, no Brasil pelo menos, nos processos, nos espetáculos onde há necessidade de pesquisa ou de reflexão (não acho que na prática as duas coisas estejam sempre ligadas, por isso a diferenciação). Nesses casos, o *dramaturg*, o assessor teórico, vem ocupar um lugar que na verdade designa, aponta, chama a atenção para o movimento próprio ao trabalho como um todo. Por isso à pergunta embaraçosa: “o que faz um assessor teórico?”, “qual o produto do seu trabalho?”, há várias respostas possíveis e nenhuma definitiva ou mesmo satisfatória.

Uma resposta possível é o relato de minha experiência na prática. Fui trabalhar com Bia Lessa porque ela queria estudar o teatro de Tadeusz Kantor durante o processo de montagem de *Ensaio nº 1*. Num primeiro momento, então, meu trabalho foi o de dar uma assessoria teórica específica: falar sobre Tadeusz Kantor, apontar as questões que sua obra coloca. Mas logo começou a surgir um diálogo: ir aos ensaios e discutir os rumos que o trabalho ia tomando. As discussões passaram a ser parte integrante, inerente ao trabalho, isto é, ao próprio espetáculo, seu desenrolar em cena. Devo dizer que havia, naquele momento em especial, um mesmo engajamento por parte da equipe que ali se formava na discussão

daquelas questões. Eu, pessoalmente, não ia para os ensaios trabalhar apenas as questões do espetáculo, aquelas que minha tarefa exigia de mim, e sim dar seguimento às buscas e reflexões que me ocupavam naquele momento.

E foi por essa razão que me vi envolvida, há quase dois anos, com uma outra equipe que se reuniu em torno do espetáculo *O olhar de Orfeu*, de Beto Tibaji, direção de Antonio Guedes, trabalho que partiu do texto homônimo de Maurice Blanchot e que ocupou o Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ durante todo o ano de 1987. O importante dessa experiência foi que a própria elaboração do espetáculo se estruturou na autonomia de cada parte constitutiva do processo teatral: texto, música, cenário, interpretação, direção, teoria. No início do processo, o que havia para cada um de nós trabalhar eram ideias. E todas as partes trabalharam e deram forma a essas ideias.

E isso foi o importante nesse processo: as diferentes partes da encenação trabalharam de forma autônoma e por isso mesmo trabalharam algo como o seu próprio limite. Limite que se evidenciava no próprio espetáculo.

Essa equipe começa agora a trabalhar o seu segundo espetáculo: *A princesa branca – cena à beira-mar*, do poeta Rainer Maria Rilke. O trabalho continua ligado ao Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ. Continua tendo como tônica a reflexão, é por aí que o trabalho se posiciona dentro do fazer teatral. Mas há uma pequena mudança nas funções. Antonio Guedes, que dirigiu *O olhar de Orfeu*, assumirá a iluminação e a produção do espetáculo; eu, que assumi a assessoria teórica junto com Fátima Saadi e a produção junto com Christine Lopes, farei a direção. Esse processo, que está ainda

no início, promete ser extremamente rico para se pensar aspectos que procurei levantar aqui. Um pelo menos é fundamental: o espaço da reflexão no teatro, no processo de um espetáculo, não é só garantido pelo assessor teórico (embora também o seja, e de maneira de certa forma exemplar). Ele é parte inerente de um processo maior do qual o assessor teórico, ou *dramaturg*, é seu talvez mais direto interlocutor.

Retrospectiva Mizanceni – O teatro e seu texto

*Angela Leite Lopes*¹

É interessante notar, para início de conversa, que os textos dos espetáculos apresentados nesta retrospectiva são todos adaptações. A meu ver, isso denota uma busca: a busca do texto do teatro contemporâneo.

Numa busca, é sempre bom voltar à origem e lembrar que o teatro – lugar de onde se vê – é uma relação peculiar à qual podemos dar o nome de jogo (como em tantas outras línguas) ou de contracenar. O texto é, então, um elemento dentro dessa relação.

O fato de termos aqui adaptações pode enfatizar esse aspecto. O texto, adaptado, é um elemento trazido pela direção para o jogo que ela pretende construir. Ou seja, não é mais o ponto de partida do jogo.

¹ Fala proferida em 1991, no evento “Retrospectiva Mizanceni”, que apresentou espetáculos produzidos dentro do Projeto Mizanceni, criado e coordenado por Celina Sodré quando esteve à frente do Departamento de Teatro do Instituto RioArte da Prefeitura do Rio de Janeiro.

Durante muito tempo, sabe-se, o texto era não somente o ponto de partida de qualquer empreendimento teatral como o principal indicador de seu sentido. Seguiu-se então a tendência a tirar-lhe qualquer primazia, o que teve como consequência um inevitável esvaziamento da questão dos sentidos. É para ela, acredito, que queremos nos voltar.

Sim, porque discutir a questão da palavra no teatro é explorar a questão dos sentidos e, principalmente, da escuta. E eis o que me interessa debater hoje com vocês: talvez mais importante do que discutirmos qual é a fala do teatro brasileiro seja pensarmos, atentarmos para a sua (a nossa) escuta.

A partir das experiências apresentadas nesta retrospectiva do Mizanceni, gostaria de ressaltar dois aspectos relativos a essa questão. Percebo claramente nesses espetáculos a escuta da qual eles partiram, e percebo com prazer uma forte busca poética, literal como no caso de *Missa das 10*,² mas presente em todos os espetáculos na busca de um ritmo peculiar, de melodias e sentidos da palavra. Mas percebo menos claramente a escuta na qual os espetáculos resultam, com exceção talvez de *Ophelia by Hamlet*,³ porque o espetáculo toma como base a preparação da escuta, já que se estrutura na proximidade, no sussurro, no tom quase confidencial da interpretação, forçando uma disponibilidade e uma concentração por parte do público.

2 Espetáculo criado a partir de textos de Adélia Prado.

3 Espetáculo dirigido por Celina Sodré em 1991, com Susanna Kruger e Miguel Lunardi.

Acredito que essa falta de clareza da escuta dos espetáculos não seja só um problema técnico do ator e da direção, mas uma questão mais ampla, que diz respeito ao público também, mas ao público enquanto escuta ativa, enquanto parte do espetáculo, o público que também somos, nós que fazemos teatro. Nós falamos o teatro que ouvimos.

Seria precipitação minha trazer alguma resposta às questões que procurei levantar aqui por ocasião deste debate. Gostaria apenas de fazer uma citação de um texto de Maurice Blanchot sobre Bertolt Brecht chamado *O efeito de estranheza*:

A forma burguesa universal do drama nos fez esquecer [...] que o teatro não é absolutamente, na sua origem, um lugar de conversa e não nasceu da necessidade de pôr em cena seres para que troquem réplicas indefinidamente. As primeiras grandes figuras cênicas, ainda misturadas ao silêncio original, falam pouquíssimo e só se falam excepcionalmente e de uma maneira quase que fortuita, por um encontro inesperado, violento e instantâneo. Como se a palavra permanesse um evento raro, maravilhoso e perigoso, e como se a palavra do teatro estivesse ainda a meio caminho entre a silenciosa impassibilidade dos deuses e a atividade falante e sofrida dos homens. Tragédia sem heróis, linguagem quase sem sujeito.⁴

4 BLANCHOT, Maurice. “L’Effet d’étrangeté.” In: *L’Entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969, p. 539. A tradução desse texto, “O efeito de estranheza”, foi posteriormente publicada no *Folhetim*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, n. 2, p. 3-12, 1998.

O trabalho do ator

Gostaria de retomar as minhas propostas de sexta-feira passada e voltar à questão da escuta. Ao silêncio original. E começar fazendo uma citação, de Tadeusz Kantor desta vez, em seu mais famoso manifesto, “O teatro da morte”:

Devemos fazer renascer o impacto original do instante em que um homem (ator) apareceu pela primeira vez diante de outros homens (espectadores), exatamente semelhante a cada um de nós e no entanto infinitamente estranho, para além de uma barreira que não pode ser ultrapassada.⁵

Fazer renascer esse impacto original parece ser o maior desafio numa época como a nossa, de saturação e esgotamento. A tentação tem sido grande, em nossas cenas, de falar sobre esse impacto original e, assim, torná-lo para sempre impossível.

Percebo isso, por exemplo, na montagem de *Prometheus*,⁶ que integra esta retrospectiva. Em cena, Prometeu fala sobre o seu destino. A fala é o eixo da encenação. Prometeu fala, narra e imprime grande carga dramática ao ato de falar. O que ficou para mim da narração foi a intensidade, algo assim como uma interjeição, mas dentro de um vácuo da relação teatral. A fala, em vez de ligar, dispersou.

5 KANTOR, Tadeusz. *Le Théâtre de la mort. Textes réunis et présentés par Denis Bablet*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1977, p. 223. A tradução desse texto foi posteriormente publicada no *Folhetim*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, n. 0, p. 3-19, jan. 1998.

6 Espetáculo do grupo Mergulho no Trágico dirigido por José Da Costa em 1990.

Fenômeno que tem acontecido com frequência nos palcos do Rio. É que se a fala é ao mesmo tempo palavra – elemento linguístico, significante – e emissão da palavra – significados que ela adquire pela intervenção dos sentidos (o grão da voz, a força do sopro, o jeito do lábio, o brilho do olhar, o esgar do rosto...) –, ocorre muito facilmente uma dispersão por um excesso de sentidos. Excesso que diz respeito, sem dúvida, ao trabalho do ator.

É preciso pensar o trabalho do ator como limite. Como possibilidade de falar. Estabelecer uma relação que não passe pela palavra dita, mas pelo gesto que exige a tentação de dizer. A escuta que o precede, também. Sentidos a serem explorados enquanto cena e não trazidos a ela, num esforço de representação. É preciso pensar o trabalho do ator a partir do silêncio original e não a partir de falas anteriores, de modos de falar.

Não mencionei aqui todos os espetáculos apresentados na retrospectiva – acredito que o propósito seja falar com eles e não sobre eles... Mas como estas ocasiões servem também como registro, queria dizer que apreciei em *O monge Nikodim*⁷ a construção da cena a partir de um jogo de deslocamentos sutis: o dos tons de voz da atriz que compunha o *Monge* e a sua história, o da sua figura nos diferentes pontos do espaço, buscando explorar suas dimensões.

7 Espetáculo dirigido por Manoel Prazeres, com Helena Varvaki, estreou em 1991.

O Olhar de Orfeu: rumo ao teatro abstrato

*Angela Leite Lopes*¹

Temos que entender rumo, aqui, como o de Orfeu. Apontando para a suspensão. Assim, o teatro abstrato não terá nunca lugar – privilegiado – nesse desenrolar de algumas questões. E, quando isso acontecer, será literalmente ali onde o teatro fará abstração.

Abstração: simplificação, redução ao essencial, ao elementar, ao primário, para opor uma unidade à multiplicidade das coisas. (Oskar Schlemmer)

Teatro abstrato é para nós hoje reminiscência do teatro teatral de Meyerhold, do teatro da Bauhaus de Oskar Schlemmer. Reminiscência porque o teatro que fez carreira, principalmente entre nós, foi o teatro realista.

1 Publicado no n. 4 da revista *Arte e Palavra*, cujo tema foi o mito de Orfeu. Nele foram reunidos trabalhos que, em várias áreas, tangenciaram a questão da criação poética. Este texto aborda o processo de criação do espetáculo que, com direção de Antonio Guedes, foi apresentado no Fórum de Ciência e Cultura, em duas versões: *O esboço do Olhar de Orfeu* e *O olhar de Orfeu*, respectivamente em 1987 e 1988. Ver: *Arte e Palavra*, Rio de Janeiro: UFRJ/FCC, n. 4, p. 49-53, 1989.

Pode-se falar, hoje em dia, da formação de um movimento de ruptura do realismo, mas, muitas vezes, a proposta de ruptura do realismo é *tema*. Ou seja, delineiam-se os contornos do realismo – pega-se uma fábula – e desconstroem-se as suas formas – a maneira de contá-la. O realismo se mantém ali como trama a ser desfiada. O *olhar de Orfeu*, inserindo-se nesse movimento, tomou um procedimento diverso. Não havia fábula a ser contada, mas um mito a ser trabalhado. Trabalhar os mitos, tarefa da qual a humanidade não se cansa! A oposição entre mito e fábula traz a oposição entre a tradição latina de leitura dos gregos e a *própria* Grécia, com o que ela carrega de profunda estranheza. Esse gesto de voltar à Grécia não é tanto característico dos clássicos, no que eles constituíram a tradição latina, mas dos românticos. E encontram-se aí os pressupostos do teatro abstrato, que pode ser visto como um desdobramento do primeiro romantismo alemão, na mesma busca de uma identidade nacional. Essa busca de uma identidade, quando empreendida no palco, passa pela busca da essência do teatro: do que convimos chamar “teatralidade”. É para os gregos, mais uma vez, que se vai voltar. Para os fundamentos de seu gesto – teatral – que nos legou as questões de *mimesis* e *mythos*, e não para as lendas que formularam diferenciações tais como enredo e ação. O teatro da Bauhaus não trabalhava com enredos, com fábulas. Suas peças eram fragmentos. Suas ações, as mais concretas, tais como *andar*. Voltam os românticos:

“A representação do mundo interno e a do mundo exterior constituem-se paralelamente – avançando – como o pé direito e o pé esquerdo – mecanismo significativo do andar.” (Novalis)

Eis a “receita” seguida pelo Teatro da Bauhaus...:

“... partir da posição do corpo, de sua presença, da posição em pé, do andar e, em último lugar, do salto e da dança. Pois dar um passo é um acontecimento prodigioso; levantar uma mão, mexer um dedo não o são menos.”

A descrição da “receita” do Teatro da Bauhaus poderia ser a descrição da partitura básica do espetáculo *O olhar de Orfeu*. Mas não vai se tratar aqui de estabelecer semelhanças, mesmo se significativas. Interessa antes voltar para o ponto para o qual essas semelhanças apontam.

Uma primeira pergunta se impõe: o que significa trabalhar os mitos? Nos termos colocados no início deste artigo, esse gesto de trabalhar mitos se opõe ao de contar fábulas, isto é, falando teatralmente, tomar uma fábula e contá-la pelo teatro. Trabalhar mitos, no teatro, é perguntar-se sobre o mecanismo próprio ao teatro. Tomá-lo como fábula de si.

A proposta do Teatro da Bauhaus, para tal empreendimento, é partir do corpo humano, de sua concretude. Dá-se aí uma passagem que contém algo de essencial. Não se parte de um contexto, de uma história. Procura-se uma relação – teatral.

“Como o espaço, sua lei e seu mistério são pouco explorados enquanto que a arte do teatro é primeiro uma arte do espaço!” (Oskar Schlemmer, *Piscator und das moderne Theater*.)

As relações exploradas pelo Teatro da Bauhaus baseavam-se em esquemas geométricos. O trabalho de criação de um espaço tornava-se assim, no espetáculo, literal. *Balé triádico*, *Dança dos*

círculos: o drama, a ação eram os do corpo humano na dinâmica de criação do espaço. O drama, a ação eram os do próprio movimento – equilíbrio, formas, tensão.

Em *O olhar de Orfeu*, o espaço é o ponto de convergência de toda a discussão em que consistiu o trabalho. Orfeu e Eurídice estão num espaço imenso, limitado, mas imenso, e o público, situado acima e ao redor, os flagra por entre galhos e folhas. A opção por esse espaço foi efetuada no sentido de colocar o espetáculo na disposição própria do mito como mecanismo originário de olhar. O percurso de Orfeu rumo às sombras não é, portanto, contado, é tomado como concretude primeira da cena. A descida ao Hades é trajeto obrigatório do olhar.

Do olhar do espectador. Que à distância não vai captar o olhar de Orfeu rumo a Eurídice – ponto culminante da história que o mito conta. O *olhar de Orfeu*, visto à distância, recobre a distância que é a nossa, inelutável, no trabalho com os mitos e se transforma assim em gesto fundador. O que se vê é Orfeu caminhar. Sempre. É este um primeiro desdobramento de seu olhar – para trás. A distância na qual ele está situado em relação ao espectador faz com que este fique captado/capturado no gesto de olhar para trás. À distância, o espetáculo não é permissividade do olhar; é, antes, sua problematização. O que se pode ver da obra? Olhar para a obra é sempre a visão parcial imposta por uma impossibilidade essencial de ver. Orfeu caminha, então. Incorpora no gesto o desejo essencial de ver. Abre portas que não levam a lugar nenhum. Dialoga com uma sombra que toma, no palco, a forma de Eurídice, estática. Que canta.

À distância, o que *O olhar de Orfeu* diz é algo sobre o cantar. Não

importa mais ter sido Orfeu o bardo das plantas, das pedras e dos bichos, ter encantado as almas dos deuses e dos mortais. Importa que seu canto nos foi legado pela tradição da palavra e, na distância, nos deparamos com uma segunda impossibilidade: a do cantar.

Temos então em cena pedaços de diálogos que são mais uma vez a expressão da distância. A distância do canto, perdido na dimensão do olhar fácil, da falsa profundidade de um mundo frontal. O diálogo, nesse espetáculo, estabelece-se assim como ponto de fuga, como ponto preciso em que tudo o que tem que ser dito se esvai, se dilui, se confunde com aquilo que a natureza, agindo pela própria escolha do lugar da cena, um pátio interno aberto ao céu e às tempestades, traz como interferência ao trabalho arquitetado de se pôr em cena e atuar.

O olhar de Orfeu tem assim como pontos principais a distância e o gesto, construindo o espaço da impossibilidade de olhar e cantar. Operação que interpela a concretude da cena teatral hoje. Concretude esta que se ergue dentro da perspectiva do mito – elemento essencial que está sempre em obra na definição da arte dramática. Abre-se assim um horizonte ao qual se deu o nome de abstrato, mas que o teatro não vê com bons olhos na sua ânsia de, talvez?, interpretar o mundo, tomado por sua vez como mito: aquilo que fala de si através do outro. Só que é sempre o teatro que se vê espelhado ali.

Essa passagem pelo teatro abstrato contém então algo de essencial. É como um momento de suspensão, de fato, em que o teatro se volta para suas fontes para interrogar sua tarefa originária. Mas como compreender, para além do conceito, o abstrato no teatro?

Experimentando o que o espetáculo (o teatro) abre como sentido à própria definição. Optando por um espaço cênico específico que torna o espectador ativo na escolha do que olhar, em vez de conduzir a sua percepção dentro de um enquadramento convencional, O olhar de Orfeu remete o ato teatral à sua relação primeira: lugar de onde se vê (... e se escuta). O teatro, compreendido assim, não é lugar aonde se vai para ver, na certeza de que ver é o gesto garantido pelo hábito de enxergar. O hábito, sabe-se, dilui o impacto, esconde os fundamentos e perpetua o teatro como mera convenção. Na convenção, substitui-se o horizonte de possibilidades no qual a cena originalmente se constitui por uma impossibilidade determinante. Vale notar que a compreensão dessa impossibilidade determinou os caminhos da modernidade. Esta não deve, entretanto, por sua vez, erigir-se em convenção. A situação, evidentemente complexa, remete a Orfeu, no seu percurso rumo ao Hades. Ali encontra-se a (sua) obra. A atualidade desse tema é fundamento da modernidade: a impossibilidade de olhar, assim como a proibição de voltar-se para trás, é mecanismo do movimento de seguir olhando, mesmo porque é na transgressão dessa proibição que a obra de Orfeu se perde – e se perfaz. Transgressão que aponta no ato de olhar o gesto de busca em que ele se constitui. Esse movimento não se coloca, portanto, como momento de negação. Não é uma negação da convenção teatral o que O olhar de Orfeu produz. É antes um caminho rumo à permanência do teatro: esse momento fugidio em que o olhar preenche a cena como possibilidade plena de perceber.

Temos que entender permanência aqui como a de Eurídice. Sendo na suspensão. Assim, o teatro abstrato não deve ter um lugar privilegiado no desenrolar de questões onde a cena se perfaz. Pois, quando isso acontece, é literalmente ali onde o teatro faz abstração.

O teatro abstrato, propondo a experiência originária do lugar de onde se vê, não deve se erguer como edifício acabado, mas como fundamento para a permanência do instante fugidio em que o teatro, através dos séculos, se constitui.

Foto de Paulo César Rocha: ensaio de *O olhar de Orfeu*, de Beto Tibaji, direção de Antonio Guedes. Pátio interno do Fórum de Ciência e Cultura. Alberto Tibaji e Cláudia Viana, 1987.



A construção do Olhar

Fátima Saadi¹

Nosso desejo de trabalhar *Orfeu* como o mito por excelência da criação poética² nos levou a reunir uma equipe – atores, diretor, músico, escritor, assistentes teóricas³ – para a elaboração de um espetáculo que resultasse do que cada uma dessas áreas estivesse interessada

1 Publicado no número 4 da revista *Arte e Palavra*, editada pelo Fórum de Ciência e Cultura. O tema desse número foi o mito de Orfeu e reuniu trabalhos que, em várias áreas, tangenciaram a questão da criação poética. Este texto aborda o processo de criação do espetáculo que, com direção de Antonio Guedes, foi apresentado no Fórum de Ciência e Cultura, em duas versões: *O esboço do Olhar de Orfeu* e *O olhar de Orfeu*, respectivamente em 1987 e 1988. Ver: *Arte e Palavra*, Rio de Janeiro: UFRJ/FCC, n. 4, p. 55-58, 1989.

2 Ao partirmos do texto *O olhar de Orfeu*, de Maurice Blanchot, assumimos o mito como possibilidade. Não como possibilidade cronológica de recuperar uma época para sempre perdida. Pelo contrário, assumimos o mito como notícia de um tempo outro, que não deriva primordialmente da cisão entre o histórico e o não histórico. Buscamos compreender o mito como palavra de um tempo outro – originário, instaurador –, poesia no seu sentido mais genérico: o fazer aparecer aquilo que antes estava oculto.

3 Equipe básica de criação de *O olhar de Orfeu*: texto de Alberto Tibaji, direção e iluminação de Antonio Guedes, assessoria teórica de Angela Leite Lopes e Fátima Saadi, cenário de Doris Rollemberg, música de Luigi Irlandini, atuação de Beto Tibaji e Claudia Viana.

em pesquisar, naquele momento, a respeito da obra. Como se daria essa interação era, para nós, uma incógnita. Instaurá-la constituiu a criação do espetáculo.

Pousamos então o olhar sobre a cena – uma cena ainda indefinida⁴ – para uma reflexão sobre a obra, sobre seu constituir-se, sobre sua constituição.

Rastrear nosso processo de trabalho nos confronta agora com a inutilidade de demarcar etapas: o espetáculo e sua produção emanam do mesmo desejo, do mesmo movimento e são agora inseparáveis. Mas nem o desejo é simplesmente ponto de partida nem o espetáculo é ponto de chegada. O espetáculo, de certa forma, já existia antes de estar montado e, montado, devolve-nos nosso desejo sem ser dele simples tradução.

Só esquecendo cronologia e causalidade é que desejo e obra, origem e destino podem ser pensados de forma produtiva. Desejo deixa então de ser premência de futuro e pode ser visto como movimento, circulação. A obra, por sua vez, não seria, para nós, aquilo que o desejo arrebatava em seu interpelar o futuro, mas o desvelar-se daquilo que estava oculto. Nesse desvelamento se mesclam origem e destino: destino como aquilo que envia, que põe a caminho e que, ao mesmo tempo, ressoa na área semântica do passado, do já decidido, do inevitável; origem, aquilo que é originário no sentido de instaurador e que, ao descobrir o que se mostra, mergulha o tempo no instante,

4 A capela São Pedro de Alcântara e o pátio interno do Fórum de Ciência e Cultura, onde foram apresentadas as duas versões do espetáculo, só entraram na discussão bem adiante no processo de trabalho.

abolindo a sucessão. Pensar produtivamente, para nós, é, sobretudo, pensar o fazer (a produção, a *poiesis*) teatral. Produção não vai aqui, entretanto, significar operacionalização, conjunto de meios e técnicas capazes de concretizar, na cena, nosso desejo. Produção como a compreendemos, não está absolutamente separada da obra: pela produção o que não estava presente aparece: na obra, o fazer é evidência, revelando o que estava dissimulado, na penumbra.

Produzir *Orfeu* significou, em todos os sentidos, confrontar-nos com o processo pelo qual uma obra vem à luz, supera a distância, dá-se a ver. Foi esse fazer (necessariamente poético⁵) da obra, da *opera*, que buscamos surpreender. E esse fazer não se dá fora da obra. Daí termos pensado nosso desejo enquanto obra, enquanto espetáculo.

Esse desejo inclui nossa noção de cena como um lugar sempre a ser instaurado, não apenas um lugar que é visto, mas também um lugar que, neste caso, torna sensível o fato de que ver é ter à distância.

Olhar *Orfeu* é, basicamente, debruçar-se sobre a distância, é compreender a distância como parte essencial da cena. Por isso *Orfeu* caminha – não para vencer a distância, mas para a ela se entregar. E o olhar do espectador vê *Orfeu* à distância, mas vê, sobretudo, a distância. E, ao trajeto interminável de *Orfeu*, acrescenta-se o trajeto do olhar do espectador. É esse olhar que lança *Orfeu* ao Hades. *Orfeu* vai até o Hades em busca do que lhe é familiar, mas o que é familiar, no Hades, se torna outro. O espectador busca, na cena, o

5 O termo “poético” é tomado aqui em relação à acepção originária da *poiesis* grega, na qual não se distingue o fazer artesanal do fazer artístico, ao menos numa primeira instância.

que lhe é familiar, mas o que a cena lhe devolve é um convite: um convite a que se olhe o olhar.

Deter-se sobre o olhar, descrevê-lo, é a tentativa de considerar a cena em sua apresentação: fora do olhar, não há cena. Não há cena previamente dada. E, no entanto, nenhum olhar é capaz de circunscrever completamente esse espaço, que não é apenas físico. Que Orfeu caminhe não delinea, por si só, para nós, um sentido – surpreender o olhar que acompanha Orfeu e que, desde o início, sabe que ele apenas caminha, é que instaura este “lugar” que não se sabe bem onde é, se é o Hades ou a terra inóspita. A esse trajeto, o público, colocado acima e em torno da cena no coro da capela São Pedro de Alcântara (em *O esboço do Olhar de Orfeu*) ou nas janelas em volta do pátio interno do prédio do Fórum de Ciência e Cultura (em *O olhar de Orfeu*), acrescenta o movimento da descida, atributo por excelência de Orfeu, e que, aqui, depende exclusivamente da estruturação da cena para existir.

Só há descida durante o espetáculo. Mas, durante o espetáculo, o que há é a espera. Espera como consciência ou memória da distância. Em *O esboço*, Orfeu caminha sobre passarelas de tecido que vão sendo estendidas à sua frente e recolhidas depois de sua passagem. Não sabemos exatamente quem inventa esses trajetos, se é o próprio Orfeu ou o Obreiro, que se encarrega de ali colocar as passarelas. Os caminhos se superpõem e é muito difícil reconstituir depois, de memória, esse percurso. Em *O olhar*, passarelas de madeira cruzam o jardim do pátio: Orfeu também aqui caminhará. Parece que seu deslocamento se torna mais límpido, seu caminho está lá, estruturado. Mas, ao fim do espetáculo, Orfeu se vai pelo mesmo ponto de onde surgiu, desaparece entre a folhagem e, de seu

caminhar, resta-nos, mais uma vez, só o caminhar. Não houve progressão: Orfeu defrontou-se com alguns obstáculos, experimentou o som e o silêncio e deixou a cena.

Também em Eurídice fica clara a espera como insistência da distância: é sua ausência que move Orfeu. Mas essa distância não se origina prioritariamente das marcas que põem em cena os personagens: ela aparece antes na exasperação dos elementos da cena entre si, na exasperação da distância entre eles: ao mesmo tempo que os elementos são fundantes,⁶ voltam-se uns contra os outros. E a tarefa da direção foi, basicamente, propiciar essa confrontação.

Como perguntar pela obra sem perguntar pela sua constituição, ou melhor, como perguntar pela obra evitando considerá-la dada *a priori*, ou, a partir de um certo momento, definitivamente acabada?

Em *Orfeu* a aceitação da distância é constitutiva: distância entre todos os elementos cênicos, entre todas as áreas envolvidas na criação – sendo a tarefa da direção pô-las em contato, em função do espetáculo. *Orfeu*, portanto, assume a distância entre todas as áreas, entre todos os elementos, que não se ilustram mutuamente, isto é, não se diluem uns nos outros, e que necessitam de um movimento – a direção – que os organize de alguma forma na cena.

Está claro que, quando falamos em distância, falamos, especialmente, de tensão entre os elementos do trabalho. Falamos de uma

6 A música, por exemplo, não veio sonorizar o espetáculo: desde o início o músico trabalhou com a equipe toda e de sua criação não estão excluídos nem o ruído nem o silêncio.

oscilação entre um horizonte comum, um desejo comum de onde partimos todos e ao qual o espetáculo se refere sempre – por exemplo, a fragmentação, a simultaneidade dos elementos cênicos que engendram uma sensação de perda; o caráter não figurativo do espetáculo – e a autonomia das áreas envolvidas, que a direção tinha como função pôr em contato.

Estabelece-se então, entre os elementos, uma relação que é, ao mesmo tempo, exterior e motivada pela decisão de confrontá-los todos, o que os lança simultaneamente para dentro de si mesmos, reafirmando sua especificidade, e para fora, no jogo da representação.⁷

Segundo esse procedimento, o espetáculo nunca estará pronto porque uma nova estruturação poderá sempre vir a ser proposta, já que não há uma relação natural nem definitiva entre os elementos. Entretanto, a intensidade com que cada elemento se apresenta nos mostra que esse espetáculo se faz no limite entre o inacabado e o perfeito, entre o que nunca será definitivamente e o que, desde o início, já é o que se destina a ser.

Assim, capela e pátio podem acolher Orfeu em sua descida, sendo absolutamente diferentes enquanto proposta de trajeto e evocação de emoção.

7 Uma explicitação óbvia desse procedimento se deu com a figura da narradora – uma voz em *off* que, em *O esboço*, avisava que uma história estava sendo contada: essa intervenção ressaltava a fragmentação do espetáculo, ao mesmo tempo que lhe aplicava uma moldura, limitando-o. Foi suprimida em *O olhar de Orfeu*.

Assim, *O esboço* e *O olhar de Orfeu* não mantêm entre si uma relação de progressão ou aperfeiçoamento: a intervenção do tempo é ainda aqui encarada como distância e agora cada um dos espetáculos funciona para o outro como um de seus possíveis desdobramentos – como os diversos movimentos de uma sinfonia ou os diferentes olhares que um mesmo quadro pode construir.⁸

8 A ideia de estruturação, de construção, foi também se depurando ao longo do trabalho: em *O olhar de Orfeu* desaparecem alguns dos elementos que evidenciavam, no *Esboço*, a construção da cena – o Obreiro que desdobrava passarelas diante de Orfeu, a narradora que chamava a atenção para o fato de se estar tentando contar algo.

Escapamos assim de tornar a estruturação conteúdo e retomamos a circulação de significados que a obra engendra em sua instauração: devolvemos então a construção a seu ser de processo, de movimento que não se pode separar daquilo que está sendo constituído.

Tentamos recolocar assim, desejo, pensamento e obra, no mesmo movimento que nos trabalha a todos.

Poesia e cena – Apontamentos em torno do simbolismo

Fátima Saadi¹

Ao fim da vida, Ibsen (1828-1906) pediu que reconhecessem nele antes o poeta que o filósofo social. Confrontava, assim, um tempo com seu próprio mistério. Esse tempo, que buscava apreender objetivamente o mundo, encontra como sua verdade o poeta – aquele que diz o mundo porque consente em perdê-lo.

Afirmar-se poeta, naquele momento, o fim do século XIX, resgatava o teatro para uma tensão com sua própria substância e com o seu modo predominante de estruturação, que buscava satisfazer o desejo de reproduzir o real.

Quando Ibsen se denomina “poeta” – ele que dialogou tão intensamente com os problemas de sua época e foi um dos paladinos do realismo simbólico –, não está apenas construindo um anacronismo, está recolocando em questão o ser do teatro, esse proferir original

1 Ensaio originalmente publicado no número 2 da revista *Arte e Palavra*, Rio de Janeiro: Fórum de Ciência e Cultura, p. 29-33, 1987. A presente versão foi revista para esta edição.

que institui um certo falar, uma certa circulação da palavra.

O trabalho do teatro dito poético é tornar translúcida a palavra para que ela possa, em alguma medida, reter seu sentido original, mas possa, sobretudo, abandoná-lo e abandonar-se a novos sentidos que o percurso dessa circulação constrói. A palavra, no teatro, não é dada, é subtraída à vida e encarnada. Encarnada não apenas no sentido de “proferida por um ator” mas posta *em situação*. No teatro, proferir é sinônimo de produzir, criar. Daí decorre que é preciso rever a concepção tradicional de teatro que opõe texto e cena, atribuindo a precedência ora a um, ora a outra. *A priori*, não há matrizes de representatividade nem textos irrepresentáveis. Essas formulações decorrem de uma noção de teatro que precisa sempre localizar claramente quem emite a luz e quem está na obscuridade, como reflexo.

Não é soberano um texto que “determina” a encenação. Se há “tradução” é porque o texto foi desconsiderado em seu aspecto constitutivo, em sua impossibilidade de decodificação integral, que é o que caracteriza qualquer artefato artístico. Se houve “tradução”, a cena se pôs “a serviço”, abrindo mão de um jogo de tensão que nunca estará definitivamente instituído nem abolido. Da mesma forma, o que caracteriza o teatro não é o predomínio cênico (seja lá o que for isso, desde o aspecto visual até uma possível condensação máxima da ação que chegue a eliminar as palavras).

É sugestivo que o termo *skene*, que na Grécia designava a tenda ou cabana construída ao fundo da *orchestra* e que limitava a área de representação, escondendo o que estava para além dela, acabe se tornando, com o tempo, sinônimo de *theatron*, que originalmente significava lugar aonde se vai para ver. O teatro é, portanto,

literalmente, o lugar onde ganha corpo um embate entre o que se dá e o que se furta, entre o desvanecimento e a presentificação.

A história do teatro deixa de chamar poeta ao dramaturgo quando considera que as peças deixaram de ser poéticas, tanto por seu assunto como por abandonarem a versificação. Grosso modo, isso se dá lá pelo fim do século XVII e se torna corrente ao longo do século XVIII. Não obstante, o teatro continuaria por muito tempo ainda a ser considerado um ramo da literatura, e o que de melhor se fez na teoria do teatro dessa época foi, justamente, obra de pensadores que, como Lessing, buscavam refletir sobre a articulação entre todos os elementos cênicos.

Quando, por volta de 1870, o encenador monta uma peça – penso especialmente em Antoine – essa operação vai, ao mesmo tempo, significar a “tradução” desse texto para a cena e a sua literal desaparecimento, soterrado pela aura de naturalidade que o cerca.

É nesse contexto que surge um teatro que se declara poético e cuja aspiração é o teatro mental, pura imaginação, hipoteticamente livre da materialidade da cena. Entretanto, livrar-se da materialidade da cena não é se livrar da cena. Se, por um lado, o texto dramático ainda não é o teatro, por outro, ele já é eminentemente teatro, se apontar para o jogo em que a palavra se espacializa, se encarna no espaço. A relação texto/cena não pode ser pensada como dicotomia. Enquanto nos ativermos a essa falsa oposição, todas as inversões serão inúteis, alternando apenas o polo dominante.

É no horizonte dessas questões que vem se inserir o movimento simbolista no teatro. E, curiosamente, a tensão que ele estabelece

não é, ao contrário do que se crê, com o falar e o agir quotidianos, mas com o silêncio e a imobilidade. Deixar de montar o texto teatral não significa elidir a materialidade da cena, montá-lo não esgota suas possibilidades. O teatro mental não pode ser visto como o antípoda do teatro posto em cena, materializado, por assim dizer.

Ora, o teatro não existe (e não se esgota) no domínio da literatura, prosa ou poesia, o teatro cria uma poesia, não necessariamente, não prioritariamente ligada ao texto. Podemos, então, afirmar que a poesia do teatro simbolista não está no fato de ele ter encenado poemas como o *Bateau ivre*, de Rimbaud, ou peças de Maeterlinck, mas na criação de um espaço poético de reflexão do teatro sobre si mesmo o que, naquele momento, significava tornar sensíveis todas as articulações que se dão no interior do fenômeno teatral.

Acreditando que o teatro tinha perdido sua dignidade de arte por se entregar à reprodução naturalista da vida, os simbolistas decidem inseri-lo na discussão que, no fim do século XIX, permeia a poesia e as artes plásticas. Então, além de encenarem poemas e peças poéticas, os diretores simbolistas convidaram pintores como Maurice Denis, Paul Sérusier, Pierre Bonnard, Toulouse-Lautrec para criar o que foi denominado “cenário artístico”. Está claro que não se torna o teatro contemporâneo de sua época apenas pela inserção da poesia ou da pintura nos espetáculos. Mas é claro também que, com essa operação, algo se transformou.

As críticas mais comuns ao simbolismo no teatro derivam de uma ideia de progresso totalmente estranha à arte. Os autores simbolistas foram acusados de ter promovido um retrocesso, na medida em que recalçaram a ação dramática, tida como o cerne

do teatro, e propuseram uma cena estática, um teatro de atmosfera. Também o fato de os encenadores simbolistas terem recorrido a cenários bidimensionais criados por pintores foi interpretado como um passo atrás no processo de valorização do espaço tridimensional da cena, que ainda buscava se libertar do espaço ilusório criado pelo *trompe-l'oeil* nas ambientações cênicas que recorriam aos telões pintados em perspectiva.

A ação (ou a ausência dela) nas peças simbolistas não se dedica a apresentar o tema da obra, mas a enfatizar que é a obra, considerada em todas as suas instâncias, em todos os seus elementos, que se torna tema, chamando a atenção para o fato de que o tema não é apenas o assunto de que fala a obra, mas a própria estruturação desse falar.²

Considerar a tridimensionalidade uma das principais características constitutivas da cena é ignorar que espaço é construção e que a cena não é dada. Igualar as telas dos pintores que colaboraram com o simbolismo aos telões de fundo que visam à reprodução dos ambientes e bani-los todos em nome da tridimensionalidade do espaço cênico é confundir a reflexão sobre teatro com a sua definição. O que se combate no telão é a convenção petrificada. Teoricamente, o telão estaria a serviço do texto, ilustrando-o, embora, na maioria dos casos, não mantenha com ele nenhuma

2 É interessante observar a recorrência do tema da morte (ver *La mort de Tintagiles*, *A intrusa*, *Peleás e Melisanda*, *Interior*, de Maeterlinck,), considerada o lugar por excelência da criação por artistas contemporâneos ou pouco posteriores ao movimento simbolista, como, por exemplo, Craig, que, em *O ator e a supermarionete* (1907), localiza a imaginação no reino da morte, o reino das formas desconhecidas. Ver CRAIG, Edward Gordon. "The Actor and the Über-Marionette". In: *On the Art of the Theater*. New York: Theater Art Books, 1980, p. 94.

relação, visto que um mesmo cenário servia a várias peças diferentes, desde que de um mesmo gênero. Quando, com os simbolistas, a pintura não realista é convidada a participar do espetáculo, o que se propõe é uma relação entre dois domínios artísticos. As telas de Denis ou Bonnard não ilustram o texto, absolutamente. E Paul Fort, idealizador do Théâtre d'Art, pode, sem contradição, subscrever a opinião do autor Pierre Quillard, de quem montou *La fille aux mains coupées*: “a palavra cria o cenário, como todo o resto”³ e nunca dispensar a colaboração dos pintores. Poderíamos talvez concluir que só então a pintura chega ao teatro, não porque pintores trabalharam para a cena, mas porque se esboçava uma questão comum à pintura e ao teatro: um deslocamento do referente da criação para a própria obra.

Tornar sensíveis as articulações entre os elementos do teatro significa considerar que elas não são dadas, mas devem ser construídas a cada vez. E, para os simbolistas, a forma de articulação por excelência entre as instâncias do espetáculo é a correspondência (o que não quer dizer que os elementos se equivalem, mas que operam num campo comum instituído pela tensão que se estabelece entre eles).

A figura do encenador surge, no fim do século XIX, para ordenar a redundância, clarificar o texto através dos demais elementos do teatro (que isso tenha acabado por ressaltar a concretude da cena é também inegável). Quando a encenação simbolista propõe a

3 Ver BABLET, Denis. *Le Décor de théâtre de 1870 à 1914*. Paris: CNRS, 1975, p. 149. Pierre Quillard descreveu os cenários do Théâtre d'Art, dos quais não restou nenhum registro visual, em seu texto “De l’inutilité absolue de la mise en scène exacte”, publicado em 1891, na *Revue d'Art dramatique*, e no qual o naturalismo era contestado com veemência.

correspondência entre as artes – e, por extensão, entre os elementos do teatro, seu procedimento é excêntrico e, ao falar “correspondência” fala também cisão, tensão. O teatro passa a ser visto como um ato sempre inacabado, sempre por recomeçar e que está, de antemão, destinado ao fracasso. É desse fracasso que se alimenta toda a discussão contemporânea sobre arte. O simbolismo aponta para um estranhamento entre os elementos do teatro – e entre as artes – que o século XX só fez radicalizar.

Dizer que o simbolismo foi um movimento poético nos obriga a uma ressalva num mundo que insiste em confinar o poético ao domínio da literatura: a poesia do simbolismo não está preferencialmente no texto ou na cena, mas no campo de tensão que ele instaura entre esses elementos, na medida em que não os considera dados, mas por construir. Que os simbolistas tenham trazido a poesia e a pintura para o teatro sem nenhuma preocupação com a assim chamada “especificidade teatral” é, para nós, sua maior riqueza.

Daí podermos dizer que o espírito do simbolismo não se esgota com a virada do século e todos os ismos que o sucederam, mas está presente a cada vez que alguém exclama, como o crítico Francisque Sarcey diante de uma ordenação inusitada dos elementos do teatro: “Mas isso não é teatro!”⁴ (verbete aliás inexistente no completíssimo *Dictionnaire du Théâtre* organizado por Pavis⁵).

4 Apud ALIVERTI, Maria Ines. “Fine e avvenire del teatro nella teoria teatrale simbolista.” In: *Saggi e documenti di storia del teatro* (Quaderni dell’Istituto di storia dell’arte dell’Università di Pisa 2), Pisa, 1979, p. 3.

5 PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Éditions Sociales, 1980.

Rilke e Maeterlinck

Fátima Saadi¹

Rilke admirava Maeterlinck como só um poeta sabe admirar outro poeta: por e através de sua obra.²

Rilke divisava na obra de Maeterlinck o continente desconhecido onde ele próprio buscava se perder.

1 Publicado no programa da montagem de *A princesa branca*, de Rainer Maria Rilke, com direção de Angela Leite Lopes. O espetáculo foi apresentado em 1988 no Salão Leopoldo Miguez, da Escola de Música da UFRJ, no âmbito do projeto Arte e Palavra, coordenado por Marcia Sá Cavalcante Schuback no Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ. A equipe técnica era composta por: Rodolfo Caesar (composição original) e Aquiles Pantaleão (assistência musical); Doris Rollemberg (cenário e figurinos); Antonio Guedes (iluminação e produção), Fátima Saadi (assessoria teórica); Beto Tibaji, Christine Lopes, Cláudia Viana e Gilson Motta (elenco).

2 Rainer Maria Rilke (1875-1926), poeta de expressão alemã, nascido em Praga, viveu alguns anos em Paris, a partir de 1902 e, entre 1905 e 1906, foi secretário particular de Auguste Rodin. Esteve próximo dos simbolistas, entre os quais se incluía Maeterlinck (1862-1949), autor belga, de expressão francesa, que morava em Paris desde 1896 e que se notabilizou por peças em que, mais do que a ação, importa a atmosfera em que os personagens estão mergulhados, entregues às grandes inquietações a respeito do amor, da morte e da dor.

E pôr-se à deriva na aventura teatral daquele momento – a virada do século XIX para o XX – significava, basicamente, confrontar-se com a palavra. Uma palavra que, justamente então, começa a ganhar a cena não mais como veículo, mas como concretude. A palavra começa a falar de si, a falar por si, ganha corpo. Conquista-se.

E, posta em cena, fala, tanto em Rilke como em Maeterlinck, a espera, o sonho, a vida, a morte.

Foto de Paulo César
Rocha: A princesa
branca, de Rilke, direção
de Angela Leite Lopes.
Salão Leopoldo Miguez da
Escola de Música da UFRJ.
Christine Lopes, 1988.



Não é, entretanto, o universo temático que liga Rilke e Maeterlinck, mas a certeza de que esse universo só pode ser apreendido pela intermediação da poesia. E que, no teatro, a poesia vem, justamente, construir uma outra escuta que não deriva primordialmente do texto. É como se, para existir plenamente em cena, a palavra devesse abrir mão de um espaço que, ao longo dos séculos, aferrou-se em conquistar e manter: um espaço que anula a cena, fazendo-a pender do significado do que é dito.

Talvez pareça paradoxal que, justamente no teatro dito poético, a palavra tenha, como função principal, abrir espaço, acolher, ecoar os demais elementos da cena, colocando-se como um elemento entre outros. Operação complicada e que, nos primeiros anos do século XX, engendrou uma reação que de imediato reconduziu a cena à declamação, em vez de tornar a palavra atributo de um corpo efetivamente presente.

Rilke reconheceu, na obra de Maeterlinck, essa possibilidade de deslocar a interpretação da voz e do rosto para o corpo:

Você não acha que o teatro não pode negligenciar essa vantagem, que é a de poder, como a pintura, apropriar-se e desenvolver a linguagem grandiosa do corpo humano? Maeterlinck nos oferece a primeira oportunidade para isso. Tenha a bondade de lembrar que Maeterlinck escreveu peças para marionetes: o que lhe importava nessas peças não eram os rostos, mas os corpos, as figuras que se deixam dobrar de uma forma determinada, muito primitiva, sem dúvida, mas bem visível de longe. Compreende, portanto, que uma das consequências mais diretas seria uma mudança de todo

o quadro cênico: a impressão geral seria de unidade; a ação assumiria o aspecto de um quadro sobre o qual cairia a sombra ou a luz das palavras.³

As palavras, tornadas corpo, tornam-se também ação.

Comparar esta ação a um quadro, como faz Rilke, evoca seu caráter de imobilidade. Imobilidade que deve ser aqui compreendida em relação ao acontecer cotidiano que, em seu fluxo ininterrupto, obscurece aquilo que lhe dá sentido e o sustenta.

Interrogar esse fluxo é, exatamente, sustá-lo, ou melhor, buscar o que há nele de permanência. Imobilizar a ação – mais do que impedi-la de progredir – significa, em Maeterlinck e em Rilke, atribuir-lhe um tom cujas variações constituiriam, como na música, um espaço e uma atmosfera. E na construção desse espaço feito ritmo, interviria, como parte essencial, o silêncio. O silêncio não é, portanto, o outro da palavra, como a atmosfera não é o outro da ação. O teatro dito “de atmosfera” não se opõe, por sua imobilidade, ao teatro dito “de ação”. É o termo ação que agora amplia suas fronteiras e passa a aludir ao que então só era considerado visível se transformado em peripécia. Logo, a ênfase deve recair não mais sobre a oposição atmosfera/ação mas sobre esse processo de transformação pelo qual o que não estava visível aparece.

3 Carta de Rilke a uma atriz sobre a encenação de *Soeur Béatrice* (escrita por Maeterlinck em 1901). In: Programa de *La princesse Maleine*, também de Maeterlinck (escrita em 1896), em encenação do Théâtre National de Belgique, de 1988.

Em Rilke e em Maeterlinck o que se verifica é uma simplicidade na estrutura da ação – que não se compreende mais como sucessão de eventos, mas como um outro olhar que vem ressaltar, na tessitura da cena, outros fios.

É preciso que haja outra coisa além do diálogo exteriormente necessário. Só as palavras que parecem, de início, inúteis é que contam numa obra. É nelas que se esconde sua alma. Ao lado do diálogo indispensável, há quase sempre um outro diálogo que parece supérfluo. Examinem atentamente e verão que esse é o único diálogo que a alma escuta profundamente, porque é nesse lugar somente que nos dirigimos a ela [...] Pode-se afirmar que o poema se aproxima da beleza e de uma verdade superior na medida em que ele elimina as palavras que explicam os atos para substituí-las por palavras que explicam não o que chamamos um “estado d’alma”, mas não sei que esforços inapreensíveis e incessantes da alma em direção à sua beleza e à sua verdade. É nessa medida que o poema se aproxima da vida verdadeira.⁴

A essa decisão de simplificar a estrutura da ação, corresponde o sentimento de que, assim, a ação se tornará verdadeiramente sensível, a cada instante da peça, no que, antes, era considerado seu reverso – a atmosfera – e cuja criação era entregue aos cuidados do sonoplasta e do iluminador.

4 Ver Maeterlinck, Maurice. “Le tragique quotidien.” In: *Le trésor des humbles*. Paris: Fasquelle, 1895.

O desdobrar-se da “ação-atmosfera” não é diferente do que Rilke chamou de “a vida verdadeira”: um voltar-se da alma sobre sua beleza e sua verdade. A cena não é, portanto, a expressão de um sentido último, nem o poeta é um mago que demonstra para o público a vida verdadeira. A vida verdadeira não é, para nós, diferente da poesia. E a poesia não é, em verdade, expressão da vida: é a vida o que palpita nas palavras.

Rio de Janeiro, 24 de setembro de 1988



Foto de Paulo César Rocha: A princesa branca, de Rilke, direção de Angela Leite Lopes. Salão Leopoldo Miguez da Escola de Música da UFRJ. Christine Lopes, 1988.

Presente *perpétuo*

Fátima Saadi¹

Muito se tem falado do estilhaçamento da ação e do personagem como características da modernidade, como se modernidade fosse, sobretudo, o antônimo de realismo.

É preciso então dizer que realismo não vai ser encarado aqui nem como designação de um dado período da história da arte nem como traço estilístico individualmente detectável. Realismo vai nos remeter ao universo semântico de vida e presença, despojado, portanto, de seu caráter de etiqueta aplicada a uma época ou a uma obra, para ser compreendido como aquilo que pulsa numa determinada criação.

1 Este texto foi publicado no programa de Valsa nº 6, de Nelson Rodrigues, encenado por Antonio Guedes, com atuação de Angela Leite Lopes. O espetáculo foi apresentado no Salão Vermelho do Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ, em 1989. Integravam ainda a ficha técnica do espetáculo: Carole Gubernikoff (direção musical), Sérgio André (piano), Doris Rollemberg (figurino), Walter Limatorres (preparação corporal), Antonio Guedes (iluminação), Fátima Saadi (assistência de direção e produção executiva).

E, na cena, o que pulsa é o encontro de tempo e espaço encarnados diante de nossos olhos.

Essa encarnação, entretanto, não repousa prioritariamente sobre o ator, nem significa redução ou captura do que é, por princípio, inapreensível enquanto Totalidade – a eternidade, o infinito.

A cena é este lugar onde espaço e tempo se desdobram – nem revelação de uma Ideia que lhes corresponderia nem utilização, sob a forma “teatro”, de um espaço e de um tempo já de antemão estruturados por outras formas como a física, a filosofia, a geografia, a história ou a estética.

A encarnação que a cena faz pulsar é, justamente, a tensão entre o presente perpétuo da cena – portanto a suspensão da sucessão ordenada de passado, presente, futuro – e a espacialização dos acontecimentos cênicos que, livres da ordenação cronológica, passam a manter entre si outras relações que não as de antecedência e consequência, causa e efeito.

Encarnação, presente perpétuo, espacialização: a cena é, quer dizer, aparece, no desdobramento de seus elementos: ator, palavra, música, ambientação, direção... E cada espetáculo, trabalhando estes elementos, coloca sempre a mesma questão: a busca pelo ser da cena, pelo que, nela, é constitutivo, originário neste aparecer.

Podemos dizer então que a tensão essencial que perpassa a cena não é uma tensão que aponte primordialmente para fora dela. A cena tem uma estrutura própria que está no mundo, mas que não se define a partir desse mundo – nem reflexo nem oposição.

Descartamos assim a noção tradicional de realismo como avaliação da relação de semelhança ou dessemelhança que a cena, cada cena, seria capaz de estabelecer com o mundo.

Valsa nº 6 é um monólogo. Forma que evoca o surgimento do teatro, quando um homem, sacerdote ou ímpio, levantou-se de entre os outros homens e a eles se dirigiu.² Forma que evoca as primeiras tragédias, nas quais a cena é a pura celebração da palavra – proximidade e distância daquilo que é nomeado. Forma que evoca enfim a enorme solidão do ator.

Na cena vazia, uma mocinha fala e canta.

Um único motivo se repete e, como a bailarina da caixinha de música, a menina parece não sair do lugar, vencendo sempre o mesmo trajeto – o espaço de um giro sobre si mesma.

Durante dois atos ela empreende uma “encantada viagem ao passado”.³ Mas não é apenas seu passado o que ela busca, a composição de uma história que se furta, aparecendo-lhe como um amontoado de nomes sem referente, de fatos sem nexos, de sentimentos que têm a força de uma alucinação e parecem-lhe pertencer a outro personagem.

2 KANTOR, Tadeusz. *Le théâtre de la mort*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1977, p. 222.

3 Primeira rubrica do 2º ato de Valsa nº 6. Ver RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 195.

A busca que ressalta nesta trama é a busca do personagem mesmo. E isto vai se dar pelo questionamento de algumas de suas características ditas constitutivas.

O personagem, na cena, é a origem da palavra que, a partir dele, cria um espaço, o espaço do contar. Entretanto, parte da força de realidade do personagem aparece, de forma geral, ligada ao fato de acreditarmos no que ele conta como se ele nos estivesse revelando, a cada instante, aquilo que cria seu pensamento, aquilo que ele inventa. Em *Valsa n° 6*, o que chama a atenção nesse contar é, literalmente, o inventar. Não o inventar como índice de simultaneidade entre a fabulação do personagem e sua exteriorização, mas, justamente, a decalagem que existe entre o personagem e sua própria história – prestes a ser, mais uma vez, inventada.

Porém duas pessoas não podem existir sem fatos.

(Num espanto feliz.)

Fatos! Sim, é isso! Isso mesmo!

(Excitada, para a plateia.)

Fatos... Bem que eu sentia falta de uma coisa. Era deles, dos fatos!

(Frenética.)

Que aconteceu entre nós, Paulo? Deve ter acontecido alguma coisa!⁴

A certeza de que algo aconteceu, só é igualada pela intensidade do esquecimento, como a mostrar que um personagem pode, sim, existir sem fatos e que personagem e trama não se superpõem, existindo

4 “Valsa n° 6”, op. cit., p. 191-192.

entre eles, sempre, uma tensão na qual mergulha o trabalho do ator.

Pôr-se em cena é seu trabalho. E seu maior esforço talvez seja tomar o personagem sem contagiá-lo completamente com a força de sua humanidade, com a sua evidência de sujeito.

A atriz, nesta cena onde se desenrola uma história fragmentária, que está ainda e sempre acontecendo, tenta encontrar o tom, a textura da personagem, algo que perpassa todas as descontinuidades, todas as oscilações e que não está no texto nem nas marcas. Quando a peça se inicia, a atriz está sentada num canto da cena, imóvel, numa cadeira muito maior do que ela. À medida que se ouve a *Valsa nº 6*, de Chopin, ela começa sua interminável série de perguntas. Vai então se descolando da cadeira até pôr-se de pé e cobrar movimento. Só aí começamos a perceber a enorme proximidade entre a cena e a sala. A atriz se dirige à plateia. Oscila, por instantes, entre contemplar-nos e oferecer-se à contemplação. Como oscila entre a menina e a mulher, a recordação e a desmemória, a emoção e o relato, a simulação e a dissimulação. Ao fim do espetáculo, ela volta a sentar na mesma cadeira, enquanto a *Valsa* se apaga.

Essa valsa, que vem de outro lugar,⁵ recomeça sempre, sempre, revelando o aspecto rígido e mecânico do que, de saída, parecia leve e gracioso. O som do piano atravessa os portais e contribui para o jogo com os limites, as fronteiras: dentro e fora, alucinação e memória, sonho e concretude.

5 O pianista ficava no Salão Dourado, contíguo ao Salão Vermelho onde o espetáculo era apresentado, porque o piano de cauda não passava por nenhuma das portas que separavam os dois ambientes. (N. da E.)

O diálogo entre o piano e a atriz vai, sobretudo, colocar em questão a possibilidade do silêncio e da escuta. Mas, para a personagem, a valsa funciona como máquina do tempo macabra, na qual só existe o passado. E aquilo que a menina busca é, justamente, aquilo de que ela mais foge: a certeza de que a valsa é seu réquiem.

O Salão Vermelho, encerrado sobre si mesmo por doze portas e dividido em diagonal pela encenação, imprime uma ligeira torção à frontalidade a que o teatro italiano nos habituou. Um olhar atento perceberá que, apesar de mantida a separação plateia-cena, espaços iguais são atribuídos a cada um destes lugares, instituídos ali onde, antes, só havia o cotidiano...

Setembro de 1989

Ibsen e a poesia

Fátima Saadi¹

Somos as canções
Que deverias ter cantado.
Milhares de vezes
Te curvaste e nos suprimiste.
No fundo de teu coração
Escondemo-nos e esperamos...
Nunca mais fomos chamadas –
E agora envenenamos tua voz.

Ibsen, Peer Gynt - 5º ato

1 Publicado no programa da montagem de Antonio Guedes para o texto de Ibsen *Quando nós, os mortos, despertarmos*. O espetáculo, o primeiro da companhia Teatro do Pequeno Gesto, foi apresentado em 1991, no Espaço Cultural Sergio Porto e no Teatro Nelson Rodrigues, no âmbito do projeto Escandinávia no Rio, que comemorava os 100 anos da imigração nórdica para o Brasil. A ficha técnica era a seguinte: direção e iluminação – Antonio Guedes; adaptação – Karl Erik Schollhammer, Fátima Saadi, Antonio Guedes e Gilson Motta; *Dramaturg* – Fátima Saadi; cenário Amal Saade; música e direção musical – Rodrigo Cicchelli; figurinos – Gilson Motta; preparação corporal – Silvia Soter; elenco – Dudu Sandroni, Helena Varvaki, Claudia Ventura, Caco Monteiro, Luiz Carlos Persegani, Noris Barth e Alexandre Pereira (no sax).

Ibsen prometeu que escreveria sua última peça em versos. Em 1899, publica *Quando nós, os mortos, despertamos* – um epílogo dramático. Cobram-lhe a dívida: onde estão os versos? E Ibsen responde: – Esta não é minha última peça.

Poesia e tempo se entrelaçam na tirada de Ibsen. Para compreendê-la, é preciso distinguir a poesia das rimas, da métrica e dos versos e tomá-la como modulação do tempo e da linguagem.

A poesia torna palpável o tempo, suspendendo o fluxo ordenado de passado, presente, futuro e transformando o tempo que conta e acumula dias e noites, no tempo que relata, mostra, conta, se confessa. Por obra do poético, a espessura do tempo se concretiza para além da cronologia.

Em seu sentido originário, *poiesis* significa constituição, num momento em que se utiliza o mesmo termo para as obras criadas pelo homem e para o desabrochar da natureza. Tudo o que se constitui, tudo o que existe, existe no tempo, um tempo transpassado pelas Musas, pelos adivinhos e pelos poetas. As Musas, filhas de Mnemosyne, a Memória, concedem ao adivinho e ao poeta o dom de perscrutar o tempo em todas as direções e promover o encontro do presente com o que, aparentemente, se subtrai ao nosso alcance. Enquanto os vaticínios e os oráculos confrontam o homem com seu destino, a poesia põe-se em busca de um tempo originário, de um tempo de instauração que se compreende antes como processo de engendramento que como antecedência.

Ao longo dos séculos, a compreensão originária de *poiesis* vai tendo seu escopo restringido ao domínio da arte e, nesta, à poesia – lugar

onde a linguagem se dedica a ser essencialmente linguagem. O estreitamento da noção de *poiesis* deriva da compreensão de logos que o mundo ocidental privilegiou e que subordina a linguagem à razão, tornando a palavra veículo do pensamento e instaurando uma cisão entre a linguagem e aquilo que ela nomeia. Tornada meio de expressão, a linguagem reencontra seu sentido originário, constituinte, no domínio da poesia – lugar onde se resolve a nostalgia do engendramento do mundo que um dia a palavra *poiética* operou.

Perceber que a poesia é uma trilha na busca da espessura do mundo abre-nos uma compreensão de tempo e linguagem que nos conduz para o que, na obra, é movimento de constituição, guardando-nos assim da tentação de domesticá-la em estilos de época e gêneros literários.

Quando Ibsen afirma que seu epílogo dramático não é sua última peça, mais do que evitar que façam dela seu testamento ou o inventário de toda uma vida, ele revela compreender sua obra como um todo dinâmico, rejeitando as compartimentações em fases e estilos, tão ao gosto dos manuais.

Ibsen experimenta em suas peças as possibilidades do drama e da cena à italiana.

Entre 1850, quando Ibsen escreveu *Catilina*, e 1899, ano de *Quando nós, os mortos, despertarmos*, diferentes questões foram levantadas por ele a respeito do teatro, de sua constituição e de sua relação com o mundo. Perceber a consonância de Ibsen com as preocupações que pontuaram essas cinco décadas aparentemente justificaria considerá-lo sucessivamente um romântico, um realista com

vezos de naturalista e, por fim, um simbolista. Por mais coerente, entretanto, que essa periodização da dramaturgia de Ibsen possa parecer, ela deixa escapar, como qualquer classificação desse tipo, a concretude e a singularidade da obra. O olhar retrospectivo que imobiliza o fluxo criador elide e, por isso mesmo, evidencia as articulações que se instalam entre peças de diferentes “fases” de Ibsen. Ao mesmo tempo, é preciso cuidado para não compreendê-las a partir do olhar contemporâneo, do agora, como seguindo uma linha evolutiva que culminaria num “epílogo dramático”. Cada uma das peças de Ibsen mantém um diálogo extremamente produtivo com a tradição teatral e com seu próprio momento. É do confronto de características muitas vezes tidas como excludentes entre si que nasce a sensação de estranheza que sua obra nos causa.

O crítico Georg Brandes afirmou, quando da publicação de *Peer Gynt*, em 1867, não ver ali “nem poesia nem verdade”. Ibsen replicou então que *Peer Gynt* era uma “reportagem poética”.

Leitor compulsivo de jornais – invenção coletiva do cotidiano – Ibsen, ao fim da vida, arrependia-se por ter voltado as costas às musas, abandonando o verso a partir de *A liga dos jovens*, de 1869, em busca da “ilusão de realidade”, como ele mesmo dizia.

Experimentar os limites do drama significou, para Ibsen, dimensionar em seus textos uma relação analítica com a realidade – propondo-se a um debate ético que não se encerra com a formulação de regras morais – e com o próprio gênero dramático.

Ao fazer com que a ação de boa parte de suas peças dependa completamente de um passado que imobiliza o presente e que é relatado

menos para propulsionar a ação que para permitir que esse passado se realize ou se complete, Ibsen lida com o tempo de maneira pouco usual para o drama, prioritariamente compreendido como a presentificação de um conflito que opõe individualidades e que se desenvolve diante do espectador, como bem observa Peter Szondi.² Essa onipresença do passado abre o drama para o lírico e para o épico, suspendendo a ação, que reflete sobre si mesma por uma clara intervenção do autor.

A partir de Ibsen, a escritura dramática se fragmenta. A aparência deixa de ser compreendida como a parte visível de uma interioridade que, através dela ou apesar dela, deveria ser revelada. Em Ibsen e no tenso equilíbrio que ele estabelece entre a informação sobre o passado, a ação do drama e o significado desta articulação entre o que se passou e o que se dá a ver, prenuncia-se já o estilhaçamento da narrativa dramática de Strindberg, o demonstrar dos mecanismos da cena de Brecht e a prospecção do mínimo que Beckett empreende.

Conhecedor da cena de seu tempo – o palco à italiana servido por todos os recursos da perspectiva, do *trompe l’oeil* e da maquinaria – Ibsen arquiteta em seus textos cenários que dificilmente atingiriam, de forma satisfatória, a “ilusão de realidade” que autor e plateia buscavam, embora compreendessem essa expressão em sentidos opostos. Enquanto crescia o desejo do público por uma cena que reproduzisse de forma fidedigna o mundo fora do teatro,

2 Ver SZONDI, Peter. *Théorie du drame moderne*. 1880-1950. Trad. Patrice Pavis, avec la collaboration de Jean et Mayotte Bollack. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1983, p. 13-28.

Ibsen experimentava em suas peças as múltiplas possibilidades da poesia do teatro, buscando compreender como se poderiam relacionar uma caixa provida de telões e, além disso, disposta a construir gabinetes com perfeição, com o tensionamento a que seus textos estavam levando o drama. Ibsen alterna cenas de interior com cenas ao ar livre, tormento dos cenógrafos do século XIX, que precisavam criar com os telões pintados em perspectiva e a ajuda de alguns elementos construídos, fiordes, lagos, montanhas, e, problema insolúvel, até mesmo uma avalanche de neve.



Foto de Guga Melgar: Quando nós, os mortos, despertarmos, de Ibsen. Direção de Antonio Guedes. Dudu Sandroni, 1991.

É quase como se Ibsen confundisse a cena à italiana, oferecendo-lhe às vezes unidade de tempo e de lugar, mas um lugar impossível para ela. Ou então lograsse o cenário de gabinete porque não é ali que se passa realmente o que o texto propõe, mas em alguma parte do passado ou da memória.

Montado por teatros de credo naturalista como a Freie Bühne e o Théâtre Libre, de Antoine, e por teatros de tendência simbolista, como o Théâtre de l’Oeuvre, Ibsen proporcionou matéria de reflexão tanto a uns quanto a outros, justamente porque aos naturalistas escapava a extrema dependência da trama em relação a seus aspectos simbólicos e, aos simbolistas, a incontornável ancoragem de Ibsen na ação e na vida como motor da trama, ainda que fosse uma ação pretérita a custo presentificada na cena.

Ibsen não se considerava nem naturalista nem simbolista, mas um leitor atento da vida, cujas leis pretendia tornar sensíveis. Por isso, sua relação com a vida não é a de reprodução, mas a de compreensão de sua teia: “Escrever é pronunciar sobre si mesmo o juízo final”. Por isso, o individualismo radical de Ibsen limita com o anarquismo, com a certeza de que são muitos os reinos deste mundo e muitos são os caminhos. Mas nada disso está dado e caminhar em busca desses reinos é caminhar em busca de si mesmo, sem nunca se fiar do que parece inabalavelmente instituído.

Quando nós, os mortos, despertarmos orquestra a arte, o amor e a morte. E, mais que tudo, fala do mistério do tempo. A memória, de onde brota a possibilidade de toda a poesia, impede que o presente perpétuo da cena do drama se instaure plenamente, isto é, como resultado das causas que o originaram e pleno das consequências

que daí advirão. Na cena de *Quando nós, os mortos, despertarmos*, passado e presente se mesclam como fatalidades. Não é mais possível nenhum gesto. E lançar flores na corrente do riacho será sempre um gesto de outrora. E a canção das bodas soará como réquiem.

No limiar da condição da morte, a obra aparecerá como a formulação de um enigma que nunca encontrará solução. Pelo menos não neste mundo.

O fruto e a palavra

Fátima Saadi¹

Como numa redoma de cristal, ampla do tamanho da vida, três mulheres experienciam a expulsão do paraíso.

Nessa redoma, invisível, mas onipresente, superpõe-se ao jardim das delícias a perda da graça. É por esse motivo que, à felicidade de poder preencher o vazio da noite com histórias que se inventam como se fossem sonhos que sobrevivem, acrescentam-se a perplexidade em relação à ocorrência do passado e o desespero diante da ambiguidade da palavra, capaz igualmente de falar do que houve e do que não houve.

Um marinheiro, perdido numa ilha deserta, inventa para si uma outra vida, substituindo com ela seu passado. Numa tentativa de sofrer menos, ele altera o fluxo do tempo, votando o presente à edificação de um novo passado. Esse outro passado, todo feito de

1 Publicado no programa da encenação de Antonio Guedes para *O marinheiro*, de Fernando Pessoa, que estreou em 1992 no projeto Teatro Duse Volta à Cena, coordenado por Antonio Guedes, Fátima Saadi, Helena Varvaki, Priscilla Duarte e Ricardo Carlos Gomes. Nesse ano, o projeto reabriu o teatrinho criado por Paschoal Carlos Magno no porão de sua casa e que estava fechado havia já oito anos.

palavras, construído como um sonho rigoroso, só existe, entretanto, como relato, distância e invenção de quem fala: o marinheiro e a jovem que, diante de nós, arma-nos um labirinto onde a vertigem não nasce apenas da desorientação no espaço, mas, sobretudo, da perda da referência temporal.

A história do marinheiro, construída à medida que é contada, é, porém, referida como um sonho da jovem que a inventa. Um sonho de seu passado à beira-mar, talvez um devaneio – suspensas as amarras do cotidiano, distante o limiar do adormecer...



Foto de Daniela Hallack: O marinheiro, de Fernando Pessoa, direção de Antonio Guedes. Christine Lopes, Claudia Bernardo, Luciana Borghi, 1993.

As três moças que se quedam ali, na imensidão da noite, hesitam diante de seu próprio passado, da possibilidade e da conveniência de contá-lo, seja porque não se sabe o que ocorre ao que já passou, seja por intuírem que o falar tem limites imprecisos e disformes. Decidem-se, então, a viver e a sofrer com o marinheiro solitário, sem imaginar que, na verdade, embarcam com ele rumo a si próprias.

Se o passado é incerto e o falar traz em si embutida uma dose considerável de falsidade, se o passado não é senão um sonho e se dentro desse sonho um outro sonho é o que há de mais vívido e real, somos levados a compreender que a expulsão do paraíso nos desalojou da graça outorgada de um mundo sem fissuras, organizado por um princípio totalizador.

Nada nos impede, entretanto, de perpetrar uma nova bem-aventurança, a da graça conspurcada pela multiplicidade, a da insciência lúcida na qual o contar histórias tem seu lugar assegurado.

Na versão das escrituras para a criação, o Deus fala o mundo para que ele apareça e dá nome aos principais passos de sua obra, chamando-os dia, noite, céus, terra e mar. O homem e a mulher são sua última palavra e, para manifestar o caráter também divino do humano, o Deus dá ao homem o poder de nomear “todos os animais dos campos e todos os pássaros dos céus” e concede-lhes que sejam

verdadeiros todos esses nomes. Senhor do que nomeou, o homem, entretanto, desconhece o valor do que domina: são-lhe interditas a árvore da ciência do bem e do mal e a árvore da vida, plantadas no meio do jardim do Éden.

O fruto da primeira distinguiria o homem do Deus, permitindo ao transgressor ver-se, e ao Deus, em perspectiva, sustentados ambos pela tensão entre os dois princípios. O fruto da segunda – que o homem não chegou a provar – poria ao seu alcance a eternidade. Não o infindável presente do paraíso. Não a vida eterna através da morte, mas o passado sem limites, o passado do que não teve início, do incriado e, portanto, daquilo que não necessita das palavras.

O homem decide pelo fruto da árvore da ciência do bem e do mal, a árvore do conhecimento. Não é à eternidade que ele aspira, não é a vida sem limites o que ele quer, pelo contrário, o que o homem deseja é experimentar, forçar os limites da vida, como Prometeu, como Fausto.

Da eternidade, rompida pelo Deus ao pronunciar o “faça-se a luz!”, o homem conservou as palavras; do fruto proibido conquistou a possibilidade de avaliá-las e de lhes atribuir valor, de não tê-las sempre por verdadeiras. Daí ser possível dizer que o paraíso perdido permanece entre nós como mais do que simples lembrança ou saudade: ele é, em nós, a exacerbação do desejo, do puro e violento desejo de existir, de humanamente existir, como se toda a vida não fosse mais do que matéria de um relato que nunca chegaremos a ver completamente configurado. O homem abandonou o monocórdio paraíso para lançar-se à imprecisa aventura de viver. O que existe, o que se configura em palavras – verdadeiras e não – expande-se

de forma a abarcar o que a linguagem antes ou teria de considerar univocamente verdadeiro ou teria que criar.

A expulsão do paraíso que as três jovens experienciam nessa noite qualquer é justamente a assunção de um vasto e humano mundo que conserva a marca original, o irremissível pecado do desejo da morte, do desejo da ambiguidade da palavra que, estou certa, é o que os deuses reprovam e invejam aos homens.

À ameaça divina “se comerdes deste fruto, morrereis”, o homem responde com a poesia e o sonho que se acrescentam ao mundo dito real, atribuindo-lhe uma dimensão mais generosa, ampliando os seus limites. Não se trata de desposar apenas um desses polos, mas de saber se deixar vagar entre eles. É por isso que nem o marinheiro nem a jovem que inventa o sonho que ele sonha acreditam completamente no que dizem: porque tudo é muito e nós não sabemos nada.

Mas escolhemos assim.

Da ideia à cena
e vice-versa

Produzir uma entrevista com Fátima e Angela é uma alegria porque, além de poder trocar experiências artísticas e abordagens conceituais, me interessa, igualmente, pela dimensão subjetiva contida nessa parceria. O contexto do Brasil dos anos 1970, período de suas formações na teoria e na prática do teatro, eu conheço apenas por obras escritas e audiovisuais. Comecei a fazer teatro aos 10 anos de idade, em 1990, no momento em que os textos que estão sendo, agora, publicados, estavam sendo fabricados por elas. A entrevista – que é um movimento entre o íntimo e o coletivo, o afetivo e o profissional – transforma meu olhar sobre o espaço do teatro e as pessoas que o constroem.

Fui aluno de Angela no curso de Artes Cênicas na EBA/UFRJ e trabalhamos juntos no projeto *Novarina em cena*, em 2009. A partir desse contexto novariniano, passamos a compartilhar traduções, transcrições, escritas e leituras dramatizadas, até hoje. Angela esteve nas minhas bancas, tanto de mestrado (*O teatro de variedades em J.-K. Huysmans, elementos da cenografia enunciativa*, no programa de Letras Neolatinas da UFRJ), quanto de doutorado (*Ninguém pode fazer o inventário das palavras: operações de acúmulo na escrita de Valère Novarina*, no programa de Artes Cênicas da Unirio).

De Fátima, tive o prazer de traduzir para o francês seu livro *Diderot et Lessing: la configuration de la scène moderne*, para cuja tradução Angela fez revisão, quer dizer, passamos, os três, algum tempo em

debates a propósito do drama burguês setecentista, do pensamento sobre a encenação e sobre a passagem de uma língua a outra. Desde minha formação em teatro sou leitor da revista *Folhetim* e de outros textos publicados por Fátima, além de espectador das montagens do *Teatro do Pequeno Gesto*.

Dessa maneira, nossa conversa foi se deslocando da configuração das perguntas que coloquei para uma nuvem de lembranças afetivas e, enfim, uma nova forma, revelada no jogo entre nossas subjetividades e a materialidade do mundo.

Claudio Serra



Foto de Hermano Shigueru Taruma:
Angela, Claudio e Fátima, 2022.

Da ideia à cena e vice-versa

Entrevista de Angela Leite Lopes e Fátima Saadi a Claudio Serra

Compartilhando experiências de dramaturgia, encenação, tradução, atuação, crítica e docência, Angela Leite Lopes e Fátima Saadi resgatam momentos importantes de uma parceria que já dura 40 anos. A conversa aconteceu por meio de uma plataforma online e teve como premissa a publicação de textos do início de seus percursos de escrita sobre o campo teatral.

O diálogo entre as duas parceiras de ofício articula esses “primeiros escritos” com outros contextos, tais como a fase estudantil e alguns trabalhos posteriores. Trata-se de duas trajetórias ininterruptas no território teatral que se cruzam em diversos pontos e trazem à luz as contribuições de sua geração, tanto à prática do teatro, quanto a sua reflexão.

CS: Antes de começar, de onde surgiu a vontade de publicar esses textos precisamente? Existiam outros que ficaram de fora? Qual o contexto?

ALL: Eu sugeri à Fátima reunir artigos antigos...

FS: As primeiras revisões para a preparação editorial dos artigos são de 2018.

ALL: Mas a ideia foi lá atrás, há mais tempo.

FS: A gente queria comemorar os 40 anos da nossa amizade.

ALL: Seria em 2019.

FS: A gente escolheu esses textos porque são textos escritos em comum. Ou são textos sobre atividades em comum. Praticamente todos são textos do nosso início de trajeto na área teórico-prática do teatro. Os últimos textos da coletânea já são mais descolados disso. Tanto os da Angela, sobre Nelson, que já seguem o veio que ela inaugurou e que persiste, como os meus, mais ligados ao Teatro do Pequeno Gesto (mas não ainda ao *Folhetim*, que é posterior, foi criado em 1998). Então, tem um começo, tem um fulcro, que foi o momento em que todos nos reunimos no Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ, Tuninho [Antonio Guedes], Alberto Tibaji, Christine Lopes, Claudia Viana, Carole Gubernikoff na área de música, todos em torno de um projeto guarda-chuva, o Projeto Arte e Palavra, com coordenação geral da Márcia Sá Cavalcante Schuback, e tem um depois, quando cada uma seguiu o seu caminho, um pouco mais independente, mas todos os textos escolhidos estão ainda nessa franja, que eu considero como a dos primeiros escritos.

ALL: São textos com uma escrita (talvez) ingênua, ou mais colada no que a gente estava lendo na época, mas me parece interessante perceber e registrar uma escrita em formação. Mas quando falei com a Fátima sobre a ideia de publicar, foi principalmente porque

são textos que merecem continuar acessíveis: *Cadernos de Teatro do Tablado*, *Arte e Palavra*, *Ensaio/Teatro*, *Cadernos de Espetáculos do Teatro Carlos Gomes*, editados pelo Aderbal Freire-Filho, são veículos que não circulam mais e continuam de interesse. Há muitos textos teóricos de programas dos espetáculos do Teatro do Pequeno Gesto, textos arrojados. Então tem um lado de memória, de registro. As entrevistas foram feitas nesse momento em que pensávamos juntas. Algumas foram feitas, inclusive, por nós duas em conjunto. Os textos do Festival de Avignon a gente escreveu, efetivamente, juntas. E não entraram todos os textos que escolhemos numa primeira seleção, mas, enfim, a gente trouxe esse momento em que estávamos estudando e desenvolvendo nosso pensamento juntas. Essa escrita prossegue, a gente continua trocando. Muitas vezes a Fátima lê um texto que acabei de escrever. A gente ainda discute, troca. É uma parceria. Uma amizade e uma parceria que se constrói aí.

FS: Isso era algo muito importante para nós. Este livro é uma ode à amizade num momento de tanta animosidade e agressividade, este é um livro que prova que as pessoas não precisam viver na competição, nem na irritação, nem na ganância de açambarcar todos os lugares onde se pode trabalhar e se projetar. Isso é uma das coisas que mais nos importam neste momento. Acho que o livro ainda sai antes do fim deste governo terrível ao qual estamos, contra a nossa vontade, submetidos. Então, ele também vai ter esse valor da época em que ele vem à luz.

CS: E em que contexto vocês inauguraram, ou melhor, “estreadam” essa parceria?

Foto de Hermano Shiguera Taruma:
Fátima e Angela, 2022.



FS: A gente se conheceu na cadeira de Crítica do Yan Michalski, no curso de Teoria do Teatro da Unirio.

ALL: Na verdade, foi na revista *Ensaio/Teatro*. Em 1979.

FS: A revista foi uma proposta do Yan aos alunos do curso de Crítica, em 1978. O primeiro número saiu em janeiro de 79. Aprendemos muito com o Yan, que era o editor-geral da publicação e era muitíssimo rigoroso com o trabalho, sobretudo com o prazo para entrega dos textos (e sabe como é estudante...). A cada dia de atraso, ele ia tirando um ponto. Então, depois de dez dias, a gente já estava reprovado, devendo ponto pro semestre seguinte. Na revista, a gente aprendeu muito sobre disciplina, trabalho em grupo, sobre as diferentes etapas da produção de uma publicação. Foi uma empreitada bem interessante. Tive dois professores fundamentais para o meu aprendizado de editoração, que é uma atividade que exerço com muito gosto: o Edwaldo Cafezeiro (meu chefe no Banco de Peças do Serviço Nacional de Teatro, onde pude participar, sob a orientação dele, da preparação editorial de alguns dos volumes da Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro) e o Yan Michalski (na Escola, como aluna, e na revista *Ensaio/Teatro*, trabalho que se prolongou mesmo depois de eu ter me formado).

ALL: Eu cursei as disciplinas de Crítica sozinha, algumas com o Yan e outras com a Barbara Heliadora. As entrevistas publicadas aqui no livro, com exceção da entrevista da Fátima com Nelson Rodrigues, eu fiz no contexto da aula de Crítica com a Barbara Heliadora. Ela me sugeriu pesquisar a influência nos atores brasileiros dos diretores europeus que vieram para cá durante a Segunda Guerra Mundial. Entrevistei Tônia Carrero, Ítalo Rossi, Sergio

Britto, Claudio Corrêa e Castro, Jaqueline Laurence, Fernanda Montenegro e Fernando Torres. E como era algo que interessava à Fátima também, algumas dessas entrevistas nós realizamos juntas. Se não me falha a memória, a nossa entrevista com a Madame Morineau, publicada aqui, também foi feita dentro desse contexto.

CS: Lendo os textos, são muitas camadas: as leituras que vocês tinham até aquele momento, as montagens que impulsionaram a escrita naqueles contextos, os autores e os contextos das enunciações dos textos referenciados. O que vocês liam? O que vocês frequentavam, em termos de meio artístico? Qual leitura ou prática cênica desencadeou um novo momento no pensamento crítico de vocês?

FS: Eu entrei na Unirio em 1974, naquela época havia apenas a Escola de Teatro, que pertencia à Fefieg (Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara), e a Martins Penna. Então, éramos poucos alunos de teatro na cidade e, mesmo sendo apenas estudantes, já éramos considerados pela classe teatral como parte dela. Então, com a carteirinha da Escola, entrávamos em qualquer espetáculo e eu frequentava tudo, das porcarias às coisas muito boas.

ALL: A vida inteira eu frequentei teatro. Me lembro de eu criança em Paris, vendo *O burguês fidalgo* e *O doente imaginário*, do Molière, na Comédie-Française, e rindo às gargalhadas. Aqui no Brasil, meus pais me levavam muito ao teatro, me levaram para ver o Galileu Galilei, do Brecht, na montagem do Oficina, no Teatro Maison de France, *Morte e vida Severina* (a versão com Paulo Autran), do João Cabral de Melo Neto, no Ginástico, *O avarento*, do

Molière, com Procópio Ferreira no Teatro Princesa Isabel. O casamento do pequeno burguês, também do Brecht, com direção do Luís Antônio Martinez Corrêa, eu vi, adolescente, em Estraburgo. Na inauguração do teatro do BNDES, que hoje em dia é o Teatro Nelson Rodrigues, minha mãe me levou para ver a remontagem do *Vestido de noiva*, do Nelson Rodrigues. O Ziembinski remontou em 1976, o Pamplona reconstruiu o cenário do Santa Rosa. E ela me levou também para ver *O voo dos pássaros selvagens*, do Aldomar Conrado. Entrei para a Escola de Teatro, na época da Fefierj, em 1976, o ano de *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, e *O último carro*, escrita e dirigida por João das Neves. Essa peça me marcou bastante. Eu tinha 18 anos, entrando no curso de Interpretação, tinha colegas no elenco, vi o espetáculo quatro vezes. Era muito interessante porque a gente ficava no meio, a ação se passava em volta. Os primeiros trabalhos do Asdrúbal Trouxe o Trombone também são muito bons: *O Inspetor Geral*, do Gogol, e *Ubu Rei*, do Jarry.

FS: O Yan também nos dava muitos convites para produções internacionais que passavam pelo Rio.

ALL: Você se lembra de um festival internacional que teve no Teatro Cacilda Becker e se apresentou um *Calígula* com um grupo iraniano? Eles falavam em persa e era lindo. Foi na época que eu entrei para a Escola. Mas quando a gente começa a escrever esses textos publicados aqui, a gente já está “formadinho”: a gente está falando de Peter Brook, de Tadeusz Kantor, de Merce Cunningham. Eu entrei “crua” para fazer a Escola de Teatro, aí eu vi tanto teatro, que passei a não gostar mais de teatro. Quando a gente assiste como leiga, a gente se encanta. Quando a gente entra naquele universo, às vezes a gente não gosta do que vê e quer fazer diferente. Na crise

do 5º período, eu tranquei a faculdade, fui estudar filosofia, linguística, comecei a dar aula de francês na Aliança Francesa. Depois voltei pra Escola de Teatro e troquei de curso, fui para o de Teoria do Teatro e a filosofia continuava muito presente. O Ronaldo Brito ofereceu um curso eletivo sobre Maurice Blanchot, que tem uma maneira mais poética de chegar na filosofia. Foi aí que eu comecei a traduzir: traduzi o texto que ia ser lido no curso, um trecho grande de “A literatura e o direito à morte”. Me lembro também da vinda de um professor americano, que era crítico, Richard Gilman. Fátima e eu lemos todos os textos dele para fazer perguntas nas palestras que ele deu, ele ficou impressionadíssimo! A gente estudava bastante, aproveitava as leituras...

Foto de Hermano Shiguero Taruma: Angela, Fátima e Claudio, 2022.



FS: Foram muito importantes, para a minha formação, os cursos de extensão que fiz com o Gerd Bornheim, no IFCS [Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ] em 1980 e 1981. O Gerd faz parte dessa linhagem de pessoas que “ensinam”.

ALL: O Gerd realmente tinha uma atitude de formador, ele ia assistir ao que a gente fazia e conversava, percebia a importância de a gente desenvolver aquele tipo de projeto, que unia teoria e prática, no âmbito universitário.

FS: Quando a gente lançou o *Folhetim*, ele nos mandou um cartão falando da importância da iniciativa, da importância de mesclar História e contemporaneidade. Ele era sempre muito generoso.

CS: E nesse período, quase dez anos depois da graduação, 1988, Angela fala sobre a assessoria teórica, vocês falam sobre a função de dramaturgista da Fátima numa montagem que Angela dirigiu. Como era essa passagem do bastão? As duas trabalharam juntas em algumas montagens?

ALL: Quando eu voltei da França, depois de concluídos os créditos do meu doutorado, comecei a dar aula na Unirio, no Departamento de Teoria. Nesse período em Paris, eu tinha lido já os grandes nomes do teatro, tinha assistido a um espetáculo do Kantor, *Où sont les neiges d'antan*. Então, alguns alunos meus da Unirio estavam ensaiando *Ensaio nº 1 – A tragédia brasileira*, do Sergio Sant’Anna, com direção da Bia Lessa e me pediram para ir lá falar sobre o Kantor. Adorei estar naquela posição, fazer a assessoria teórica da Bia e, aí, chamamos a Fátima também para se juntar...

FS: Minha participação no processo foi mais pontual, dei apenas uma aula sobre o Expressionismo.

ALL: Esse momento, de trabalho com a Bia, foi de fato uma aproximação entre teoria e prática. Cheguei a participar do início do processo do *Ensaio nº 2, o pintor*, da Lygia Bojunga, também com a Bia, mas precisei voltar à França para terminar o doutorado e defender a tese. Na estreia, como eu estava fora, eles colocaram numa cadeira da plateia um boneco que me representava, eu estava na estreia em boneco.

CS: Bem Kantor.

ALL: Exatamente. E eu fiquei muito envolvida nesse trabalho de dramaturgista. Fátima, Beti Rabetti e eu fomos as primeiras a trabalhar com isso, inclusive saiu um artigo na *Isto É* com nós três. Depois que defendi a tese, voltei para o Brasil e fui trabalhar no Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ. Nossos alunos na Unirio, Antonio Guedes e Alberto Tibaji, tinham o projeto de montar *O olhar de Orfeu*, texto do Alberto inspirado no texto homônimo do Blanchot, e nos chamaram para sermos, as duas, as assessoras teóricas do espetáculo. Propus que eles desenvolvessem o projeto no Fórum. O que a gente queria desenvolver ali no Fórum era a relação entre a pesquisa e a criação, a teoria e a prática do teatro e, nesse sentido, o projeto *Orfeu* foi uma experiência muito bonita. O mote era a descida aos infernos, essa questão tinha que estar presente na configuração espacial do espetáculo. Então utilizamos a capela São Pedro de Alcântara – a capela da reitoria, tão linda, que pegou fogo! – na apresentação da primeira parte do trabalho, intitulada *Um esboço do Olhar de Orfeu*, e um dos pátios internos do Palácio

Universitário para *O olhar de Orfeu*. Na capela assistíamos do coro (o espetáculo se passava lá embaixo, na nave) e no *O olhar de Orfeu*, que acontecia no pátio, as pessoas ficavam nas janelas em volta e acima.

FS: Naquele momento, Tuninho e eu cursávamos o mestrado na Escola de Comunicação da UFRJ. E trabalhávamos no projeto *Arte e Palavra*, no Fórum, então houve um feliz entrelaçamento da experiência acadêmica com a experiência artística. Havia várias áreas envolvidas no projeto: artes plásticas, música, filosofia. Áreas que trabalhavam juntas e, a cada ano, um mote geral era escolhido e em torno dele se organizavam as atividades e a edição da revista *Arte e Palavra*, da qual a Marcia era a editora responsável. Foram temas: a crítica em questão, o espaço poético, Orfeu, o silêncio... Temas sempre muito instigantes. Essas áreas trabalhavam com autonomia, mas sempre em consonância com o tema geral do ano, em torno do qual se organizavam concertos, palestras, inclusive com convidados estrangeiros...

A Angela falou da emoção com a estreia da Bia. Eu tive no Fórum a emoção de ver as nossas discussões se corporificarem num resultado cênico. Eu vi uma ideia – a descida de Orfeu ao Hades – se concretizar em cena, apesar de todas as dificuldades de preparar o espaço do pátio interno do Fórum para que se tornasse uma área de apresentação. Depois do projeto Orfeu, ainda no Fórum, fui dramaturgista de *A princesa branca*, de Rilke, com direção da Angela, e assistente de direção e produtora de *Valsa nº 6*, de Nelson Rodrigues, com direção do Tuninho. Todo mundo se alternou em várias funções, foi um aprendizado teórico-prático insubstituível.

CS: Lendo os textos de vocês, existe um jogo com a palavra poética, o fluxo do cotidiano não é interrompido, mas existe um “corte”, quer dizer, a delimitação de um enquadramento temático e formal do texto crítico. Não como uma dicotomia, mas uma expansão dos limites. Tem uma vida que palpita na palavra, mas tem a marionete, a artificialidade, o domínio da técnica, a escolha, o recorte no fluxo. O quanto vocês lidam com esse “se perder na poesia” e o “controlar o trabalho crítico”?

FS: Eu fui aprendendo aos poucos. A gente não nasce pronto... De início, eu tinha muita dificuldade de escrever, preferia outras atividades, como dar aulas, por exemplo. Mas, devagar, fui aprofundando o trabalho da escrita, tendo prazer nele, mais até do que na docência. Angela foi fundamental na minha formação no que se relaciona à parte teórica, e o Tuninho no conhecimento da cena.

ALL: Acho que é recíproco, na nossa formação, a gente se completava. Porque você tem uma percepção da clareza do raciocínio, da língua etc. Escrevendo juntas, a gente compartilhava nossas facilidades e dificuldades.

FS: A gente perdia uma tarde para fazer um *release* de espetáculo na época do Fórum, hoje a gente faz isso em dez minutos. Esses textos servem também sob esse aspecto didático. Eles mostram nossos caminhos e o amadurecimento do raciocínio e do estilo de cada uma.

ALL: Existe, também, um desdobramento dessa formação que foi a docência. A gente se formou dando aula, nós duas. A gente estuda para dar aula e a gente raciocina falando. Nós duas demos um curso juntas na Escola de Teatro, sobre Kantor, que foi ótimo, traduzimos

uma série de manifestos dele, estudamos muito para esse curso. Mais tarde, quando eu fiz concursos para a UFRJ, eu adquiri um panorama da literatura sobre teatro e isso me deu outra maneira de manejar os conteúdos e os conceitos. Quando eu era muito jovem e professora da Unirio, eu estudava para dar aula e, quando fui dar aula no Curso de Artes Cênicas da Escola de Belas Artes da UFRJ, eu sentia que meu foco não estava mais nos conteúdos e sim em como passar pros alunos alguma coisa que tinha a ver com a minha experiência afeto-profissional. Era a partir dela que a passagem dos conteúdos para os alunos era conduzida. Mas no momento da escrita desses textos, nos anos 1980, a Fátima era mais a pessoa do contato humano e eu preferia escrever. Tanto que no Festival de Avignon, quando queríamos entrevistar o Kantor, a Fátima foi mais despachada para fazer a abordagem, se apresentar a ele para a gente entrevistá-lo. Então a gente tinha essa complementaridade. O fato de eu gostar do Blanchot vem desse interesse pelo campo teórico-prático, da reflexão e do fazer, e acho que daí, também, vem meu interesse pelo Novarina. Eu gosto dessa escrita que traz algo de si para o pensamento. Quando eu escrevi o texto “Tragédia”, já embalada por todo o nosso ambiente no Fórum, eu gostei de trazer o movimento do poético para o raciocínio teórico do texto. Porque eu tinha feito uma tese sobre aquilo, e tese te obriga a fazer uma compilação de muitos textos para articular o seu pensamento, tem uma ênfase grande nessa parte. Ali nesse texto eu consegui trazer o que eu queria sobre o cerne do trágico, sem ficar analítico e descritivo.

CS: Alguns dos autores mais comentados nas discussões e análises sobre o teatro feito nas últimas décadas são Peter Szondi (observando elementos épicos no drama), Lehmann (reconhecendo um teatro que não precisa mais do parâmetro drama x

épico) e Sarrazac (o teatro não precisa se desfazer do drama, nem precisa fugir de parâmetros épicos, e nem das manifestações que prescindem do texto, para suscitar as discussões contemporâneas). Como vocês veem essa relação do sujeito e do mundo? No sentido de, por um lado, haver uma necessidade de historicizar (pensando de onde se fala) e, de outro, a subjetividade, a poesia.

ALL: No momento em que Fátima e eu começamos a refletir sobre o teatro, a historicização vinha bastante carregada de ideologia, um momento em que a gente tinha, como agora, inimigos muito claros, dois lados, no campo político. E essa historicização era simplesmente transportada pro campo artístico. Fátima e eu começamos a descolar o campo artístico disso e mostrar que ele tem a sua própria historicização, no seu fazer, no seu dizer, ele é também produtor de História, ele não precisa que a História venha dizer através dele. Nossa briga era fazer esse descolamento e, na época, de certa forma, a gente foi mal compreendida. Atualmente a necessidade da historicização voltou, mas ela chega para que a arte venha se colocar. A arte deixou de ser veículo. O poético: há uma parte de História que o compõe, mas ela não precisa ser explicitada. O ganho hoje é que a própria linguagem poética sabe que ela é política.

FS: Tem uma citação que me acompanha, em que o Brecht diz que um dramaturgo que não ensina nada a outro dramaturgo, não ensina nada a ninguém. A questão poética, da criação, é fundamental. Nós, os artistas, não somos jornalistas; por mais que concordemos com todas as lutas libertárias, e concordamos, é óbvio, é preciso que, nas manifestações artísticas, as lutas tenham um caráter poético/teatral. Angela e eu de há muito nos perguntamos qual seria a contribuição da nossa geração ao teatro que se faz aqui.

Acho que é o fato de tentar articular conscientemente a teoria e a prática. Se você ler a entrevista da Fernanda Montenegro concedida à Angela, ressalta ali o fato de a Fernandona ter uma noção perfeita do que seja o preparo intelectual, teórico, necessário para se criar algo em cena. É um preparo que trabalha dentro da arte. Me lembro do Paulo Autran, na entrevista ao *Folhetim*, dizendo “nós comprávamos e liamos tudo o que saía sobre teatro, mas o que chegava aqui era muito pouco”. Sempre houve essa sede de saber e o que aconteceu com a nossa geração é que a articulação entre o pensamento e o ato artístico se tornou evidente, se tornou um mote desejado e reconhecido. Acho que, se a gente tem algum mérito, junto com todos os pensadores de teatro da nossa geração, foi o de ter ajudado a apontar para o lugar onde incide esse “x” entre o real (aquilo que é preciso manifestar sobre o real) e a obra (o que é preciso manifestar do fazimento dessa obra). O lugar de fala da arte é a arte, com todas as suas aberturas, como se fosse um grande relicário com várias portinhas se abrindo e fechando ao sabor da luta de cada um. Você tem a luta contra o racismo, o machismo, o autoritarismo das instituições, contra o virar as costas a tudo o que seja arte, pensamento, reflexão, mas a luta se dá com as armas artísticas, que se ampliaram muito, não são só da ordem da técnica.

ALL: Nos anos 1960, o Teatro de Arena era um movimento importante porque eles criaram uma linguagem para a dramaturgia deles, mas isso foi interrompido. Eles criaram um tipo de palco, um tipo de atuação naquele palco, de despojamento, e eles estavam criando uma dramaturgia, estava tudo junto, a reflexão, a linguagem, o espaço. O objetivo dessa pesquisa de linguagem era levar os problemas do povo para o teatro. Outro dia dei uma entrevista para a RFI (Rádio França Internacional) em que a entrevistadora me perguntou por que, nos

400 anos do nascimento de Molière, não está havendo tantas montagens de textos dele no Brasil e eu disse que é porque o Brasil está vivendo um momento espetacular em termos artísticos, por incrível que pareça. Outros grupos, não mais só a elite burguesa e intelectual, estão fazendo arte, talvez se possa falar, agora sim, em arte do povo, porque vários setores da sociedade estão tomando a palavra e fazendo arte da sua própria maneira. As várias culturas dentro da nossa cultura estão tomando a palavra. A gente tem uma produção negra, indígena, LGBTQIA+, é um momento de uma grande profusão. Além disso, o que eu considero extremamente importante, o lado performático do teatro levou o discurso para a ação, e assim estão juntos. Dessa produção, algumas coisas vão ser lembradas como uma manifestação de que se fez algo contra a opressão deste momento. Outras vão ficar. Como referência. Como obra de arte. Eu acredito que esse caráter de historicização, que é uma reivindicação da memória, do não esquecimento, é algo que está sendo muito trabalhado atualmente. Em termos de formação, quando a gente fala dessas questões, me vem muito o Adorno, a Escola de Frankfurt, a dialética negativa. Às vezes os alunos na pós-graduação fazem trabalhos com muitos conceitos e esquecem do movimento que levou àqueles conceitos, repetem o conceito, muitas vezes não tendo a noção do que levou àquele conceito. O Adorno propõe não um conceito, apenas, mas um movimento do pensamento. A arte abarca tudo isso, mas isso não diz o que ela é. O Brecht é, também, algumas vezes, mal lido, mal compreendido por um posicionamento político, mas ele diz que é na linguagem que tudo se coloca.

CS: Queria propor, agora, o oposto da profusão, da tentativa de resgate e explicação, algo que não viesse com muito raciocínio. Me digam um espetáculo de que vocês se lembram:

FS: O futuro dura muito tempo.

ALL: A cricotagem do Kantor, *Où sont les neiges d'antan*.

CS: Um livro:

ALL: *L'Amitié*, do Maurice Blanchot.

FS: Eu sou muito impressionada pelo *Dr. Fausto*, do Thomas Mann. E pelo *Grande sertão: veredas*, do Guimarães Rosa.

CS: Uma peça em que vocês trabalharam:

FS: *A filha do teatro*, de Luís Reis, com direção do Tuninho.

ALL: Me vieram dois: *A princesa branca* e *a Valsa nº6*.

CS: Um acontecimento histórico:

FS: A primeira eleição do Lula.

ALL: O AI-5, de triste memória, porque mudou a minha vida com o exílio dos meus pais. Que algo do tipo não se repita nunca mais!

CS: Eu tenho que dizer que eu adorei que a Angela me enviou uma versão dos textos que não tinha sido revisada, em que ainda havia muitos parênteses com diálogos entre vocês, como “Tirar isso?”, ou “O que você acha desse parágrafo?”, e outras discussões sobre a edição.

FS: E até agora a gente continua discutindo em cima dos textos...

ALL: Depois de três revisões, continuamos discutindo...

CS: Uma conversa infinita...

Rio de Janeiro, 19 de abril de 2022



Foto de Hermano Shigueru
Taruma: Angela e Fátima, 2022.



Sobre os *autores*

Angela Leite Lopes

Ao entrar em 1976 para o curso de Interpretação da Escola de Teatro da então Fefierj – hoje Unirio – eu não podia imaginar os caminhos que iriam se abrir para mim a partir dali. Dividindo meu tempo entre aulas, ensaios e os cursos de literatura na Aliança Francesa, mal sabia eu que, dali para frente, cena, escrita e tradução conduziram todo o meu percurso.

Não cheguei a completar o curso de Intepretação. Troquei para o de Teoria do Teatro e engrenei meu bacharelado no doutorado em Filosofia na Universidade Paris 1. A tese sobre o trágico no teatro de Nelson Rodrigues, defendida em 1985, é, sem dúvida, o marco inicial do desejo de unir teoria e prática, pensamento e escrita, pois nela se inicia minha trajetória de tradução, introduzindo a obra de Nelson Rodrigues na França.

A partir daí, os trajetos foram diversos: a docência como base, primeiro na Unirio, no departamento de Teoria do Teatro, onde permaneci durante sete anos; alguns anos depois, no curso de Artes Cênicas da Escola de Belas Artes da UFRJ, onde lecionei durante vinte anos, até me aposentar.

A experiência na universidade não parou aí. O trabalho no Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ me permitiu ampliar meu campo de atuação profissional: além de estar à frente da área de Teatro do Projeto Arte e Palavra, que tinha a coordenação geral

de Marcia Sá Cavalcante Schuback, dirigi, atuei e fiz assessoria teórica de espetáculos.

E a tradução seguiu me acompanhando, sempre. Além de Nelson Rodrigues para o francês, traduzo para o português autores franceses ou francófonos, com especial destaque para a obra do artista franco-suíço Valère Novarina. Na verdade, Nelson Rodrigues e Novarina são como parceiros, artistas pensadores com os quais sigo desenvolvendo minha pesquisa cênica ao longo de todos esses anos: traduzindo, escrevendo, atuando, procurando penetrar cada vez mais na relação intrínseca e profunda entre cena e pensamento.



Foto de Hermano
Shigueru Taruma:
Angela, 2022.

Fátima Saadi

Quando a gente lê um currículo, o mais curioso é seguir os diferentes “andamentos” de uma vida profissional e perceber as linhas-mestras que se entrelaçam para formar esse emaranhado a que se chama trajetória, percurso, carreira ou, no nosso caso, no teatro, no Brasil, teimosia, resiliência, utopia...

Há ecos, ressonâncias e, no meu caso, um compasso ternário, que inclui a preparação editorial, a tradução e as atividades como dramaturgista no Teatro do Pequeno Gesto.

A revista *Folhetim*, proposta de Antonio Guedes, ecoa a *Ensaio/Teatro* dos tempos da faculdade. A atividade como dramaturgista no Teatro do Pequeno Gesto, desde sua criação, em 1991, sela o interesse pela articulação entre a teoria e a prática cênica, que pautou também minhas pesquisas de mestrado e doutorado. O terceiro tempo desse compasso, a tradução de textos de teatro e sobre teatro, se inseriu, de início, na necessidade de fornecer material didático aos meus alunos da Unirio, mas acabou se desdobrando em traduções de peças para montagens do Pequeno Gesto e de outras companhias.

Amarrando tudo, quase como uma linha de fuga, a escrita ensaística. Por um lado, abordei temas históricos ligados à configuração da cena moderna, o que me fez rastrear, no século XVIII, os antecedentes remotos do surgimento do conceito de encenação teatral, revisitando a obra de pensadores como Diderot, Lessing e Lenz que,

a par de sua atividade como dramaturgos, desenvolveram uma reflexão sobre o teatro de sua época. E, por outro lado, como parte do meu trabalho como dramaturgista no Pequeno Gesto, produzi uma série de textos sobre essa função e sobre os espetáculos que produzimos nestes mais de trinta anos.

A sensação ao pensar nesse caminho é a de um caleidoscópio – festivais, debates, encontros, ensaios, estreias, turnês, oficinas, lançamentos, mesas-redondas, releases, idas aos jornais para fazer divulgação (nos velhos tempos...), conteúdo para as redes sociais (nos tempos atuais), projetos, editais, reuniões de produção, grupos de estudo, assembleias, reivindicações, seminários. E, como pano de fundo desse turbilhão, um grande, um imenso amor pela vida do teatro, esta vidinha nossa, mambembe e magnífica.



Foto de Hermano
Shigueru Taruma:
Fátima, 2022.



Foto de Hermano Shiguera Taruma: Claudio, 2022.

Claudio Serra

Claudio Serra trabalhou em teatro no Brasil e na França com artistas como Vincent Macaigne, Claude Buchvald, Miguel Vellinho, Lorena da Silva, Antonio Guedes, Luiz Fernando Lobo. É doutor em Teatro pela Unirio, mestre em Letras Neolatinas pela UFRJ e bacharel em Artes Cênicas pela UFRJ. Lecionou disciplinas na área de teatro na Escola de Belas Artes (UFRJ), no Departamento de Artes Corporais (UFRJ), na Universidade Veiga de Almeida e na Faculdade Angel Vianna. Foi artista residente na SP Escola de Teatro.

Traduziu para o francês o livro *Diderot et Lessing, la configuration de la scène moderne* (L'Harmattan, 2020), de Fátima Saadi, e *Les pratiques transcéniques brésiliennes* (Presses Universitaires d'Aix-Marseille, 2021), sob a direção de Yannick Butel, Marta Isaacson e Walter Lima Torres. Para o português, traduziu a peça *O dia da matança na história de Hamlet*, de Bernard-Marie Koltès.